



HAL
open science

La satire au théâtre

Sabine Kremser-Dubois, Philippe Wellnitz

► **To cite this version:**

Sabine Kremser-Dubois, Philippe Wellnitz (Dir.). La satire au théâtre : Actes du colloque international de Montpellier du 20 au 22 novembre 2003. Presses universitaires de la Méditerranée, 394 p., 2005, 2-84269-659-X. hal-03050918

HAL Id: hal-03050918

<https://hal.science/hal-03050918>

Submitted on 3 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La satire au théâtre

Satire und Theater

Actes du colloque international de Montpellier
du 20 au 22 novembre 2003

Études réunies par
Sabine KREMSER-DUBOIS et Philippe WELLNITZ

Volume publié par le groupe de recherche
Études germaniques et centre-européennes
de l'Université Paul-Valéry de Montpellier

2005

BIBLIOTHÈQUE D'ÉTUDES GERMANIQUES
ET CENTRE-EUROPÉENNES

Collection dirigée par
Maurice GODÉ et Michel VANOOSTHUYSE

Sabine KREMSER-DUBOIS et Philippe WELLNITZ (éd.)
La satire au théâtre *Satire und Theater*

Bibliothèque d'études germaniques et centre-européennes, vol. VII
Montpellier, 2005 — ISBN 2-84269-659-X — ISSN 1273-0122

L'illustration reproduite sur la couverture est issue du Musée du
Louvre, Paris. Détail d'un masque, statue de Thalie debout, drapée.
MA 146 : tout droit réservé, photo R.M.N.,
Christian Jean, Hervé Lewandowski.

Résumés

Zusammenfassungen

WELLNITZ Philippe

page 31

Satura quidem tota nostra est — Quelques remarques liminaires sur la question du genre

Partant des origines supposées romaines de la satire, cette contribution cherche à décrire les possibles liens entre la satire et le théâtre, notamment en explorant les liens de la *satura* romaine avec la tradition grecque et en soulignant le caractère « satirique » du drame satyrique, quatrième pièce de la tétralogie grecque. L'objectif de cette démarche est de dépasser la dichotomie originelle entre genre dramatique grec et satire en prose, posée comme genre d'origine entièrement romaine par Quintilien.

Satura quidem tota nostra est — Einige einführende Bemerkungen zur Gattungsfrage

Ausgehend von den als rein römisch angesehenen Ursprüngen der Satire versucht dieser Beitrag die Verbindungen zwischen Satire und Drama aufzuweisen, indem insbesondere auf die Verbindungen der römischen *satura* zu griechischen Traditionen eingegangen wird und der »satirische« Charakter des Satyrspiels, dem vierten Teil der griechischen Tetralogie, erörtert wird. Ziel dieses Vorgehens ist eine Überwindung der ursprünglichen Dichotomie zwischen griechischem Drama und Prosasatire, die von Quintilian als völlig römisches Genre stipuliert wird.

BORCHMEYER Dieter

page 41

Le « Satyricon théâtral » de Goethe. Étude centrée sur le Faust

Durant sa période du *Sturm und Drang*, Goethe jetait sur le papier ses idées théâtrales avec tant de facilité qu'il se laissait aller souvent à écrire des satires

personnelles plus ou moins directes qui lui valurent pas mal d'ennuis. Le « Satyricon théâtral » de Goethe — c'est ainsi qu'en s'inspirant du titre de l'œuvre de Pétrone on pourrait appeler ses pièces satiriques depuis *La Kermesse* (Das Jahrmarktsfest) jusqu'au fragment *Le Mariage de Hanswurst* en passant par *Le Satyre* (Satyros) — est une sorte de métathéâtre. Il s'inspire directement de Hans Sachs et du Jeu de carnaval tel qu'on pouvait le voir à Nuremberg au XVI^e siècle, « apogée de l'histoire du rire » selon Mikhaïl Bakhtine. Goethe trouva dans la tradition scénique de cette époque, dans sa façon naïve et directe de pratiquer la satire, dans le comique de situation cru et souvent obscène une structure idéale pour régler ses comptes avec le goût de son temps. *Faust* est encore marqué par cette tradition comique dans nombre de ses éléments scéniques.

Goethes theatrales Satyricon unter besonderer Berücksichtigung des Faust

Die Leichtigkeit, mit der Goethe in seiner Sturm-und-Drang-Zeit die dramatischen Eingebungen in die Feder flossen, erklärt, warum er sich so oft zu direkten oder indirekten Personalsatiren hinreißen ließ, mit denen er sich beträchtlichen Ärger eintrug. Goethes theatrales Satyricon – wie man frei nach Petronius seine satirischen Zeitstücke vom *Jahrmarktsfest* über den *Satyros* bis zum Fragment *Hanswursts Hochzeit* nennen könnte – ist eine Art Metatheater. Es knüpft unmittelbar an Hans Sachs und das Nürnburger Fastnachtsspiel des 16. Jahrhunderts an: »die hohe Zeit in der Geschichte des Lachens« (Michail Bachtin). In der Spieltradition jener Zeit, der naiven Direktheit ihrer Satire, der derben, oft obszönen Situationskomik fand Goethe ein ideales Gefäß für seine Abrechnung mit dem Zeitgeschmack. Noch *Faust* ist von dieser komischen Tradition in vielen szenischen Elementen geprägt.

GREINER Bernhard

page 57

Le triomphe de la sensibilité de Goethe — la vocation théâtrale de la satire

Dans la comédie de Goethe *Le triomphe de la sensibilité*, le rapport entre la satire et le théâtre prend une forme particulièrement productive et devient auto-référentiel. La contribution montre, d'une part, que la satire se déploie aux divers degrés de l'argumentation dans un rapport essentiel au théâtre ; d'autre part, il s'avère à l'examen de *Iphigénie en Tauride* que la théâtralisation de la satire est au centre de la conception qu'a Goethe du théâtre durant sa période classique.

La sensibilité, objet de la satire, a elle-même quelque chose de théâtral. Le sensible s'identifie à l'affect ; en lui, il se regarde et jouit de lui-même comme être moral, de la même façon que le théâtre réunit (cf. la notion de « dédoublement théâtral ») la représentation d'un monde et la réalité du jeu théâtral. La sensibi-

lité est une catégorie reliant l'affect et la moralité. L'anéantir par la satire exige de prendre pour norme un lien plus solide. Le théâtre, du fait de son dédoublement, est en mesure de le fournir. Ce dédoublement ré-fléchit la comédie une seconde fois par le lien qu'elle établit entre la tragédie mythique et le spectacle humoristique induisant une catharsis. La pièce montre que la catharsis n'est possible que par la conscience du dédoublement théâtral comme processus se déroulant à deux niveaux différents du point de vue ontologique. L'idée que le jeu théâtral doit s'élever à tout moment jusqu'à « l'illusion consciente d'elle-même » guide l'activité théâtrale de Goethe à Weimar.

Goethes Triumph der Empfindsamkeit – die theatralische Sendung der Satire

In Goethes Komödie »Triumph der Empfindsamkeit« wird der Zusammenhang von Satire und Theater in einer besonderen Weise produktiv und selbstreflexiv. Dies wird in zwei Schritten dargelegt. Zum einen wird gezeigt, wie die Satire auf verschiedenen Stufen der Argumentation in einem wesenhaften Bezug zu Theater entfaltet wird, zum andern wird die hier geleistete Theatralisierung der Satire als Nukleus des Theaterkonzepts des klassischen Goethe (am Beispiel der »Iphigenie auf Tauris«) erwiesen.

Empfindsamkeit, der Gegenstand der Satire, hat selbst etwas Theatralisches. Der Empfindsame geht im Affekt auf, zugleich betrachtet und genießt er sich darin als moralisch, wie Theater eine jeweils vorgestellte Welt und die Wirklichkeit des Spielens zusammenführt (als »theatralische Dopplung«). Empfindsamkeit ist eine Kategorie der Verknüpfung (von Affekt und Moralität). Sie satirisch zu vernichten, verlangt als Norm eine tragfähigere Verknüpfung. Das Theater kann sie aufgrund seiner Dopplung bereitstellen. Diese Dopplung reflektiert die Komödie noch einmal durch ihre Verknüpfung von mythischer Tragödie und humoristischem Heilungsspiel. Innesein der theatralischen Dopplung, als ein Agieren immer auf zwei ontologisch verschiedenen Ebenen zugleich, zeigt das Stück als Bedingung der Heilung. Das aber ist zugleich die leitende Orientierung von Goethes Weimarer Theaterarbeit: daß das Theaterspiel sich jederzeit auf die Höhe »selbstbewußter Illusion« zu erheben hat.

FREUND Winfried

page 75

L'investissement de la comédie par la satire de Lessing à Dürrenmatt

Un rapide regard sur l'évolution de la comédie allemande de Lessing à Dürrenmatt montre que la tendance habituelle du genre à la conciliation en est largement absente. Dans la société allemande marquée par son hétérogénéité, un consensus moral n'a jamais pu s'établir de manière crédible. Le profil satirique du genre a été marqué et reste encore marqué par l'ironie, le grotesque, la parodie et l'absurde. La critique s'est emparée du comique comme miroir défor-

mant d'une humanité dénaturée. Dans le grand théâtre satirique du monde que représente la comédie allemande il n'y a pas de happy-end. Le rire s'étouffe dans la rage, la raillerie et la moquerie. Dans sa fonction destructive, le théâtre met en scène le malaise profond que l'on ressent à la vue d'une société qui rejette toujours plus l'homme et les valeurs d'humanité.

Galle ist noch das Beste, was wir haben. Die Okkupation der Komödie durch die Satire von Lessing bis Dürrenmatt

Der gedrängte Überblick über die Entwicklung der deutschen Komödie von Lessing bis Dürrenmatt zeigt, dass die erwartete versöhnliche Tendenz des Genres weitgehend fehlt. Ein moralischer Konsens war in der heterogenen Gesellschaft Deutschlands niemals glaubwürdig zu etablieren. Das Ironische, Groteske, Parodistische und Absurde formten und formen das satirische Profil der Gattung. Die Kritik bemächtigte sich des Komischen als Zerrspiegel beschädigter Humanität. Im großen satirischen Welttheater der deutschen Komödie gibt es kein Happy-End. Das Lachen erstickt in der Wut, im Hohn und im Spott. Die theatralische Destruktion inszeniert das tiefe Unbehagen angesichts einer den Menschen und die Menschlichkeit zusehends verdrängenden Gesellschaft.

GUIET Magali

page 85

Vengeance

« *L'esprit de vengeance* » : Mes amis, telle était jusqu'à présent la meilleure pensée (*Nachdenken*) de l'homme ; et là où il y avait souffrance, là il devait y avoir toujours punition. F. NIETZSCHE, « De la délivrance », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Deuxième partie.

On se demande comment, et au nom de quelle idée, la poésie a chez SCHILLER un tel esprit de vengeance : « De toutes parts, les poètes sont les gardiens de la nature », et « là où ils ne peuvent plus l'être tout à fait, ils se produiront en tant que *témoins* et en tant que *vengeurs* de la nature. » F. SCHILLER, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Aubier, Paris, 1947, p. 104.

Rache

« *Der Geist der Rache* » : Meine Freunde, das war bisher der Menschen bestes Nachdenken; und wo Leid war, da sollte immer Strafe sein. » Friedrich NIETZSCHE, *Von der Erlösung*«, *Also sprach Zarathustra*, Zweiter Theil. Man fragt sich wie und auf welcher Idee begründet die Schillersche Poesie einen derartigen Geist der Rache enthält. »Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die *Bewahrer* der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr sein können [...], da werden sie als die *Zeugen* und als die *Rächer* der Natur auftreten«. Friedrich SCHILLER, *Werke und Briefe*, Bd 8, »Theoretische Schriften«, herausgegeben von Rolf-Peter JANZ, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Vlg., 1992, p. 728.

ROUSSEAU Jonathan**page 113***Le système schillérien des genres poétiques à l'aune de la déconstruction*

La comédie poursuit un but plus important, et si elle l'atteignait, elle rendrait toute tragédie superflue et impossible. Son but coïncide avec le but suprême pour lequel l'homme a à lutter : être libre de la souffrance, regarder toujours clairement, toujours calmement autour de soi et en soi, trouver partout le hasard plutôt que le destin, et rire de l'absurdité plutôt que se colérer ou pleurer de la méchanceté.

Das Schillersche System der poetischen Gattungen, gemessen an der Deonstruktion

Die Komödie geht einem wichtigeren Ziel entgegen, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.

TURK Horst**page 129***Satire et comédie dans Léonce et Léna de Büchner*

La contribution s'appuie sur les théories du comique, de la comédie et de la satire aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles comme instruments d'investigation du texte dans sa dimension critique vis-à-vis de la société et de sa culture. Elle opère essentiellement avec la notion de *poetic of culture* dont les composantes : *commitment*, *emplotment* et *enactment* sont appliquées à la satire.

Satire und Komödie in Büchners Leonce und Lena

Der Beitrag knüpft an die Komik-, Komödien- und Satiretheorien des 18., 19. und 20. Jahrhunderts an, um den Text theaterästhetisch und dramenpoetisch in seiner kultur- und gesellschaftskritischen Dimension zu erschließen. Zu Grunde gelegt wird ein elaboriertes Konzept der *poetic of culture* mit den Komponenten des *commitment*, *emplotment* und *enactment* in satirischer Umsetzung.

BENAY Jeanne**page 145***Esthétiques « théâtrales » et scénographiques de la satire dans la « féerie » viennoise populaire au XVIII^e et XIX^e siècle*

La représentation et les arts scéniques offrent des approches qui tiennent compte des supports satiriques que sont l'art dramatique, les musiques de

scène, l'utilisation de l'espace scénique comme volume, les décors, les costumes, la scénographie en général, un ensemble de langages qui complètent celui du verbe, mais qui, isolément, sont tout aussi expressifs que ce dernier. Les didascalies ne sont pas sans similitude avec les anciens canevas textuels du XVIII^e siècle. Elles contiennent des espaces lacunaires que l'on remplit lors de la représentation.

Cela nous amène à dire qu'il y a une fortune de l'œuvre textuelle et une autre de la transposition scénique où la satire peut se conjuguer à l'infini en faisant appel à la diachronie, à l'histoire culturelle, à celle des mentalités, à la chorégraphie scénique pour ne citer que ces domaines. Le « spectacle intégral » du théâtre populaire viennois de la fin du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e permet l'approche « d'esthétiques scénographiques » élaborées, variant en fonction de choix dramaturgiques, sociologiques, éthiques, économiques. La scénographie permet d'étudier la satire sous des angles beaucoup plus nombreux qu'auparavant, notamment sous celui d'une « esthétique de l'espace », d'une « esthétique du mouvement », d'une « esthétique du corps », en somme d'une « esthétique de la scénographie ».

Theatrale und szenographische Ästhetik der Satire in dem Wiener Volkstheater der »Zauberspiele« im XVIII. und XIX. Jahrhundert

Die Aufführung und die Bühnenkünste bieten die Möglichkeit, die satirischen Momente zu untersuchen, die durch die Schauspielkunst, die Bühnenmusik, die Ausnutzung des Bühnenraums als Volumen, die Dekorationen, die Kostüme und die Szenographie überhaupt – also einen multiplen Diskurs –, zustandekommen: Sie ergänzen die Text-Sprache, aber sie sind auch einzeln genauso explizit wie die gedruckte Wort-Kunst. Die Didaskalien sind nicht ohne Ähnlichkeit mit den im 18. Jahrhundert existierenden textuellen Kanevasse. Sie bieten zusätzlich Freiräume, die während der Aufführung ausgefüllt werden.

Dies läßt die Schlussfolgerung zu, dass es »eine« Fassung des schriftlichen Textes und »eine« Version der Bühnentransposition gibt: In Letzterer kann die Satire fast von einer Unzahl von Variablen bestimmt werden, etwa die der Diachronie, der Kulturgeschichte, der Mentalitätsgeschichte oder der Bühnenchorographie. Das »Gesamtspektakel« des Wiener Volkstheaters am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlaubt es, komplexe »szenographische Ästhetiken« zu eruieren, die jeweils in Relation zu dramaturgischen, soziologischen, ethischen und/oder wirtschaftlichen Erscheinungen und Entscheidungen stehen. Die Berücksichtigung der Szenographie führt zu Untersuchungen der Satire aus zahlreicheren Blickpunkten als früher, u.a. als Perzeption einer »Raum-Ästhetik«, einer »Bewegungs-Ästhetik«, einer »Körper-Ästhetik« und global als »Bühnen-Ästhetik«.

STIEG Gérald**page 171***Wolkenkuckucksheim de Karl Kraus ou Aristophane au service de la République autrichienne*

L'adaptation des « Oiseaux » d'Aristophane par Karl Kraus, parue en 1923 sous le titre de « Wolkenkuckucksheim », est un modèle de l'actualisation politique d'une satire dramatique classique. Kraus se sert de la fable inventée par Aristophane pour critiquer la situation politique autrichienne après « l'assainissement » imposé par la Société des Nations et le chancelier Seipel et pour dénoncer les périls qui menaçaient la jeune république. Tandis que la première partie est fidèle au déroulement de l'action burlesque des « Oiseaux », la deuxième est totalement déterminée par l'actualité politique et culturelle. L'analyse satirique du vocabulaire de l'époque reprend souvent des passages des « Derniers jours de l'humanité », de l'opérette « Littérature » et des numéros de la « Fackel » parus entre 1918 et 1923. La comédie, conçue expressement comme « Festspiel » pour la république, se termine par la victoire des idéaux pacifistes et démocratiques sur leurs ennemis principaux, c'est à dire la restauration monarchique et, surtout, la barbarie nationale-socialiste dont Kraus diagnostique l'avènement dès 1923. Il est fort probable que Kraus a écrit « Wolkenkuckucksheim » dans l'intention d'opposer la satire politique inspirée d'Aristophane au theatrum mundi néobaroque de Hofmannsthal, représentée en 1922 au Festival de Salzbourg.

Wolkenkuckucksheim von Karl Kraus oder Aristophanes im Dienste der Republik Österreich

Karl Kraus' Bearbeitung der »Vögel« des Aristophanes unter dem Titel »Wolkenkuckucksheim«, die 1923 erschien, ist ein Musterbeispiel für die politische Aktualisierung einer klassischen dramatischen Satire. Kraus benützt die Fabel der »Vögel«, um die österreichische Situation nach der sogenannten »Sanierung« durch den Völkerbund und den Bundeskanzler Seipel zu kritisieren und die Gefahren zu benennen, die die junge Republik bedrohten. Während er im ersten Teil weitgehend dem burlesken Text des Aristophanes folgt, ist der zweite Teil völlig von der politischen und kulturellen Aktualität und ihrem Vokabular beherrscht, wobei Kraus häufig Motive aus eigenen Werken (»Die letzten Tage der Menschheit«, »Literatur oder man wird doch da sehn« und aus der »Fackel«) einarbeitet. Die Komödie, die ausdrücklich als Festspiel für die Republik konzipiert ist, endet mit dem Sieg der pazifistischen und demokratischen Ideale über ihre Hauptfeinde, die monarchistische Restauration und die heraufkommende national-sozialistische Barbarei. Sie ist das möglicherweise bewusst gewollte Gegenstück zu Hofmannsthals neobarockem »Salzburger Grosse Welttheater« von 1922.

GODÉ Maurice**page 185***Satire et parodie dans La veuve juive de Georg Kaiser*

La parodie suppose qu'elle se réfère à des discours ou des représentations déjà présents à l'esprit du lecteur ou du spectateur. La pièce de Georg Kaiser : *La veuve juive* (1911) est l'aboutissement de subversions successives du sens originel transmis par le récit de la Bible, *Le livre de Judith*. Ce texte apocryphe évoque l'histoire de la Juive pieuse et courageuse qui sauve sa ville assiégée de Bétulie en allant séduire et décapiter le chef de l'armée assyrienne Holoferne. Le thème a été abondamment traité mais pas fondamentalement modifié jusqu'à la tragédie *Judith* de Friedrich Hebbel (1840). Celui-ci fait de Judith une héroïne de tragédie, partagée entre sa passion naissante pour Holoferne et le devoir vis-à-vis de son peuple. À peine une décennie plus tard, Johann Nestroy fait basculer le thème dans la parodie et la satire en faisant d'Holoferne un *miles gloriosus* ridicule — caricature de l'armée réprimant à Vienne la révolution de 1848 — et en faisant jouer le rôle de Judith par un homme en habit de femme. Quant à la Judith de Kaiser, elle n'hésite pas à assassiner son vieux mari impuissant et à se lancer dans la quête éperdue d'un vrai homme. Si les hommes invoquent encore la religion, c'est pour sauver ce qu'ils peuvent de leur pouvoir. Autant qu'un plaidoyer pour la femme opprimée, la satire de Kaiser est l'esquisse d'un contre-modèle masculin qui serait autant éloigné du machisme balourd d'un Holoferne que de l'intellectualisme décadent de son roi.

Satire und Parodie in Die jüdische Witwe von Georg Kaiser

Die Parodie hat zur Voraussetzung, dass sie sich auf Diskurse und Darstellungen bezieht, die schon im Geiste des Lesers bzw. Zuschauers präsent sind. Georg Kaisers Stück *Die jüdische Witwe* (1911) ist das Ergebnis aufeinanderfolgender Umgestaltungen des von der biblischen Erzählung *Das Buch Judith* vermittelten Sinnes. Der apokryphe Text beschwört die Geschichte der mutig-frommen Jüdin, die ihre belagerte Stadt Betulien dadurch rettet, dass sie sich in das Lager des assyrischen Heeres einschleicht, um den Feldherrn Holofernes zu verführen und zu enthaupten. Der Stoff wurde sehr oft benutzt aber nicht radikal verwandelt — bis zur Tragödie Friedrich Hebbels: *Judith* (1840). Er machte aus Judith eine tragische Heldin, die hin und her gerissen ist zwischen ihrer entstehenden Leidenschaft für Holofernes und ihrer Pflicht ihrem Volk gegenüber. Kaum ein Jahrzehnt später lässt Johann Nestroy den Stoff in Parodie und Satire kippen, indem er aus Holofernes einen lächerlichen *miles gloriosus* macht — eine Art Karikatur des Militärs, das die 1848^{er} Revolution in Wien niederschlug — und die Judith-Rolle von einem als Frau verkleideten Mann spielen lässt. Kaisers Judith zögert nicht, ihren alten impotenten Mann zu ermorden, und macht sich unentwegt auf die Suche nach einem echten Mann. Berufen sich die Männer noch auf den göttlichen Willen, dann offensichtlich nur, um

von ihrer Macht zu retten, was noch zu retten ist. Kaisers Satire ist zugleich ein Plädoyer für die unterdrückte Frau und der Gegenentwurf eines Mannes, der gleich entfernt wäre vom plumpen Machismo eines Holofernes und vom dekadenten Intellektualismus des Königs.

KREMSER-DUBOIS Sabine

page 205

Le Snob de Carl Sternheim : une satire ?

La Tétralogie mettant en scène l'ascension et le déclin de la famille Maske a souvent été considérée comme une satire du (petit)-bourgeois de l'époque wilhelminienne. S'appuyant sur des déclarations de l'auteur lui-même, Wilhelm Emrich a le premier contesté cette interprétation : si le public peut être choqué par le cynisme des « héros » de ses comédies, l'intention de l'auteur n'en est pas moins de faire l'éloge de l'individu capable d'imposer « sa nuance ».

La contribution étudie de ce point de vue *Le Snob*, deuxième comédie du cycle, dont la première eut lieu en février 1914. Elle prend d'abord en compte les aspects plaidant en faveur de la satire, en particulier la brutalité avec laquelle Christian Maske rompt avec sa maîtresse et ses parents qui pourraient faire échouer son projet de mariage avec une noble, et son application à singer les conventions nobiliaires. D'autres scènes ont, il est vrai, pour fonction d'atténuer, voire de faire disparaître cette impression fâcheuse : la promesse de mariage faite, le fils renoue les liens filiaux ; en tentant de dissuader Christian de le faire, sa maîtresse perd son aura de victime ; la scène finale assure au snob un ascendant définitif sur son épouse, lui évitant de connaître le sort de George Dandin.

Cette comédie apparaît donc, au moins dans son intention, comme l'apothéose légitime d'un bourgeois ambitieux, ce qui n'exclut pas de la part de l'auteur, vivant lui-même comme un parvenu, un brin d'ironie à l'égard de lui-même et, au niveau de la réception, des malentendus constants.

Carl Sternheims Der Snob: eine Satire?

Die Komödien-Tetralogie, in deren Mittelpunkt Aufstieg und Untergang der Familie Maske stehen, wurde mehrfach als eine Satire des (Klein-)Bürgers der wilhelminischen Zeit ausgelegt. Sich auf Aussagen des Autors selbst berufend, stellte Wilhelm Emrich als erster diese Deutung in Frage: Es sei unbestreitbar, dass das Publikum am Zynismus der bürgerlichen »Helden« Anstoß nehmen könne, aber die Intention des Autors gehe nichtsdestoweniger dahin, für den Einzelnen zu plädieren, der es versteht, die eigene »Nuance« durchzusetzen. Der Beitrag untersucht auf diese Problematik hin die zweite Komödie des Maske-Zyklus, *Der Snob*, deren Premiere im Februar 1914 stattfand. Er berücksichtigt zunächst die Aspekte, die für die Satire-These sprechen, etwa die Brutalität, mit welcher Christian Maske mit seiner Geliebten und seinen Eltern bricht,

um seine Heiratspläne nicht zu gefährden, oder seine peinlichen Bemühungen, die adeligen Konventionen nachzuäffen. Weitere Szenen dienen allerdings offensichtlich dazu, den Eindruck des Unbehagens abzuschwächen und gar verschwinden zu lassen: Kaum ist die Heirat beschlossene Sache, nimmt der Sohn die Beziehungen zu seinen Eltern wieder auf; die Geliebte dagegen büßt mit ihrem Versuch, Christian davon abzubringen, ihren Opferstatus ein; die Schlußszene sichert dem Snob seiner adeligen Braut gegenüber eine übergeordnete Stellung und erspart ihm so das Schicksal eines George Dandin.

Diese Komödie erscheint letztendlich – zumindest in der Intention – als die legitime Apotheose eines ehrgeizigen Bürgers, was von seiten des Autors, der selbst parvenuhaft lebte, eine Spur Selbstironie und – auf der Ebene der Rezeption – für immer wiederkehrende Missverständnisse sorgte.

EKMANN Björn

page 223

Pourquoi l'Opéra de Quat'sous est-il meilleur? Comment établir des critères d'appréciation de textes et de pièces satiriques?

La contribution propose des critères d'évaluation critique de textes et de pièces satiriques : des critères techniques, d'autres spécifiques à certains types de textes, notamment aux textes de théâtre, mais surtout des critères prenant en compte l'esthétique de la réception et l'éthique. L'auteur réévalue des pièces de Brecht (*L'opéra de Quat'sous*, *Les têtes rondes et les têtes pointues*, *Schweyk*, *Puntila*) avec pour critères la possibilité qu'a le spectateur de participer à l'action et la force avec laquelle elles incitent à changer réellement le monde — et conclut à l'avantage de la première de ces pièces. Les trois dernières — représentatives de pièces écrites par Brecht au milieu et à la fin de sa vie, mais pas de toutes — souffrent de leur rapport ténu à la réalité et d'une volonté didactique trop appuyée et stéréotypée. Au moyen d'analyses de scènes de *L'opéra de Quat'sous*, la contribution tente de montrer concrètement que l'œuvre de jeunesse n'est pas seulement plus séduisante, mais qu'à terme elle est aussi plus efficace des points de vue éthique et politique. Il en ressort que la satire ne peut guère amener une amélioration immédiate du monde et que cela n'est possible qu'à long terme.

Warum ist die Dreigroschenoper besser? Zur Wertung satirischer Texte und Stücke

Der Beitrag schlägt Kriterien für eine begründete kritische Wertung satirischer Texte und Stücke vor – technische, textsortengemäße und dramaturgische, vor allem aber wirkungsästhetische und ethische. Mit Erlebnishaftigkeit und der Kraft zur tatsächlichen Veränderung der »Welt« – d. i. der herrschenden Verhaltens- und Denkweisen – als Maßstab überprüft der Verf. Stücke von Brecht (*Dreigroschenoper*, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, *Schweyk*,

Puntila) und erteilt dabei dem erstgenannten einen deutlichen Vorrang. Die drei letztgenannten – stellvertretend für mehrere mittlere und spätere Stücke Brechts, jedoch keineswegs für alle – unter einem mageren Realitätsbezug und einer überdeutlichen und stereotypen Lehrhaftigkeit. Anhand von Analysen ausgewählter Szenen der *Dreigroschenoper* versucht der Beitrag zu veranschaulichen, dass das Jugendwerk nicht nur reizvoller ist, sondern auf weitere Sicht auch wirksamer in ethischer und politischer Hinsicht. Eine Hauptpointe des Beitrags ist die, dass Satire kaum je zur sofortigen Weltverbesserung führen kann, sondern erst auf weitere Sicht.

FRANÇOIS Jean-Claude

page 241

Le théâtre satirique de Jura Soyfer dans le cadre du régime austro-fasciste, de 1934 à 1938

Jura Soyfer (1911-1939) fut un opposant à l'époque du régime austro-fasciste, dont il donna une vision satirique à travers quatre pièces relativement courtes, destinées aux cabarets-théâtres viennois, où elles furent plus ou moins tolérées. En digne héritier de Raimund, Nestroy et Karl Kraus, il situe ses actions à Vienne ou dans des lieux qui lui ressemblent. Mais il y a toujours une transposition, qui les rend féeriques ou grotesques. *Vineta* et *Astoria* en sont les exemples les plus éloquents.

Das satirische Theater Jura Soyfers im Rahmen des austro-faschistischen Regimes, von 1934 bis 1938

Jura Soyfer (1911-1939) stand in der Opposition während der austro-faschistischen Periode, und bot eine satirische Schilderung dieses Regimes dar, hauptsächlich in seinen vier kurzen Stücken, die auf den Wiener Kleinkunsth Bühnen mehr oder weniger zugelassen wurden. Als geistiger Nachfolger Raimunds, Nestroys oder Karl Kraus, machte er Wien oder ähnliche Orte zum Schauplatz seiner Handlungen. Aber es gibt immer bei ihm eine märchenhafte oder groteske Komponente (z.B. in *Vineta* und in *Astoria*).

DOVE Richard

page 255

Le théâtre en camp d'internement britannique (La revue de camp What a life!)

La revue bilingue *What a life!* (mise en scène : G. M. Höllering, musique : Hans Gál), est née dans un camp d'internement britannique sur l'Isle of Man. La revue est souvent mentionnée dans les ouvrages spécialisés, mais n'a jamais encore été discutée. En s'appuyant sur le journal de bord tenu dans le camp de prisonnier par Hans Gál, la contribution reconstruit le contenu et la structure

de la revue ainsi que la manière de procéder de Höllering. Le contenu de cette succession de scènes variées confirme que Höllering voulait porter à la scène la vie quotidienne des habitants du camp et décrire l'absurdité de ces événements. La revue contenait des éléments satiriques, mais la contribution montre que des limites furent imposées à la satire en camp d'internement.

Theater im britischen Internierungslager (Die Camp-Revue What a life!)
Die zweisprachige Lager-Revue *What a life!* (Inszenierung: G. M. Höllering, Musik: Hans Gál) entstand 1940 in einem britischen Internierungslager auf der Isle of Man. Die Revue wird in der Fachliteratur häufig erwähnt, ist aber bisher nie diskutiert worden. Der Aufsatz rekonstruiert aufgrund des Lagertagebuchs von Hans Gál Inhalt und Aufbau der Revue, sowie Höllerings Verfahrensweise. Der Inhalt dieser bunten Szenenfolge bestätigt, dass Höllering das tägliche Leben der Lagerinsassen auf die Bühne bringen und das Absurde an diesen Vorgängen schildern wollte. Die Revue enthielt satirische Elemente, aber der Aufsatz verdeutlicht, dass dieser Satire im Internierungslager Grenzen gesetzt wurden.

BLOCH Peter André

page 271

Le satiriste Friedrich Dürrenmatt : Ses images et ses écrits

Tenant d'une pensée anti-dogmatique, Dürrenmatt s'oppose à tout engagement précipité, à la prétention d'avoir toujours raison et à toute forme d'exercice d'un pouvoir. Ses images et ses dessins, ses discours et ses essais comme ses comédies tragiques s'interrogent de manière critique et polémique sur les grands problèmes de notre temps, qu'ils soient philosophiques ou socio-politiques. Dès les débuts, il dessina des gloses satiriques à propos de thèmes actuels, gloses qu'il concentra pour leur donner plus de mordant et qu'il approfondit sur le plan philosophique en les réduisant de manière provocante à des modèles archétypaux.

Dans ses romans policiers, la réalité de la Suisse d'après-guerre apparaît dans le miroir déformant de l'exagération parodique, dans cette façon d'être toujours prêt à passer des compromis mous et à faire des concessions pour en retirer un profit. Dans les processus complexes de sa dramaturgie, Dürrenmatt pose la question de la vénalité du droit et de la justice, de la transformation désastreuse de la pensée scientifique en pouvoir de destruction lors de confrontations guerrières.

Ses analyses satiriques poussent tant la réalité vers le paradoxe que beaucoup n'ont vu en lui qu'un clown distrayant, sans saisir le fond existentiellement tragique de sa pensée dans toute l'absurdité de l'effroi logique. Dürrenmatt a toujours travaillé à la limite du représentable, mettant ainsi à l'épreuve ses propres possibilités de représentation, là où le hasard prend la place du destin et où seul l'humour rend supportable ce que le grotesque a de tragique.

Friedrich Dürrenmatt als Satiriker: Bilder und Schriften

Dürrenmatt wendet sich als anti-dogmatischer Denker gegen jedes vorschnelle Festlegen und jede apodiktische Form von Rechthaberei und Machtausübung. Seine Bilder und Zeichnungen, Reden und Essays wie auch seine tragischen Komödien stellen sich den grossen philosophischen und sozial-politischen Problemen der Gegenwart, im Sinne einer kritisch hinterfragenden, polemischen Debatte. Früh zeichnete er satirische Glossen zu aktuellen Themen, die er kämpferisch verdichtete und denkerisch vertiefte, mit provokanten Reduzierungen auf archetypische Grundmodelle.

In seinen Kriminalromanen erscheint die Wirklichkeit der Nachkriegsschweiz im Zerspiegel parodistischer Übertreibung, in steter Bereitschaft zu einlenkenden Kompromissen und profitablen Konzessionen. In dramaturgisch mehrschichtigen Prozessen stellt Dürrenmatt die Frage nach der Käuflichkeit von Recht und Gerechtigkeit, nach der schlimmstmöglichen Wendung wissenschaftlichen Denkens in der zerstörerischen Umsetzung bei kriegerischen Auseinandersetzungen.

Seine satirischen Analysen steigern die Wirklichkeit so sehr ins Paradoxe, dass viele in ihm immer nur den unterhaltenden Clown gesehen haben, ohne den existentiell-tragischen Hintergrund seines Denkens in der ganzen Absurdität logischen Grauens zu erfassen. Dürrenmatt arbeitete stets an der Grenze des Darstellbaren, in Überforderung auch der eigenen Vorstellungsmöglichkeiten, wo der Zufall an die Stelle des Schicksals tritt und nur der Humor die Tragik des Grotesken erträglich macht.

WELLNITZ Philippe**page 299***La mort de la tragédie et le silence de la satire d'après-guerre*

« La mort de la tragédie » (*The Death of Tragedy*, George Steiner) fut constatée après-guerre et sembla également s'accompagner du « silence de la satire ». Mais en réalité, le déclin de la tragédie avait commencé deux siècles plus tôt avec les Lumières et la remise en cause de toute transcendance. La contribution retrace d'abord ce déclin progressif de la tragédie, s'intéresse ensuite à l'intrusion des modes du comique dans le drame sérieux pour constater le remplacement de la tragédie par la satire. Mais les limites de la tragédie ne préfiguraient-elles pas celles de la satire d'après-guerre ?

Der Tod der Tragödie und das Schweigen der Nachkriegssatire

»Der Tod der Tragödie« (*The Death of Tragedy*, George Steiner) wurde nach dem Zweiten Weltkrieg ebenso festgestellt wie das »Schweigen der Satire«. Aber in Wirklichkeit hatte der Untergang der Tragödie zwei Jahrhunderte früher mit der Aufklärung und der Infragestellung jeglicher Transzendenz begonnen. Der Beitrag zeichnet zunächst diesen allmählichen Niedergang der Tra-

gödie nach, untersucht dann das Eindringen komischer Formen in das ernste Drama, um dann festzustellen wie die Satire die Tragödie ersetzt hat. Aber wiesen die Grenzen der Tragödie nicht bereits auf diejenigen der Satire voraus?

KLEIN Christian

page 315

« *Wolken. Heim.* » (1990) d'Elfriede Jelinek. *Une archéologie satirique du « discours allemand ».*

La pièce de Jelinek n'a aucun personnage, ni dialogue, aucune action ou indication scénique. Un sujet collectif anonyme s'installe sur le mode monologique dans un assemblage de citations empruntées aux œuvres de Hölderlin, Hegel, Fichte, Kleist et à la correspondance de la Fraction Armée Rouge. Il s'agit d'étudier le décalage qui s'instaure entre le caractère solennel d'un discours identitaire national, et le ton satirique qui, en introduisant des altérations ou des réécritures, construit et dénonce à la fois une surenchère naïve, infantile et ostentatoire du nationalisme allemand.

»*Wolken. Heim.*« (1990) von Elfriede Jelinek. *Eine satirische Archäologie des »deutschen Diskurses«*

Jelineks Stück hat weder Figuren noch Dialoge, noch Handlung oder Bühnenanweisung. Ein anonymes Wir-Subjekt konstituiert sich monologisch durch ein Mosaik von Zitaten aus den Werken von Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus Briefen der RAF. Die Arbeit untersucht die Diskrepanz zwischen dem feierlichen Ton eines nationalen Identitätsdiskurses, der in Berufung auf die großen deutschen Dichter und Denker das Andere ausgrenzt, und dem satirischen Unterton, der durch leichte Entstellungen oder Umschreibungen einen naiv-infantilen, protzenden nationalen Idealismus zugleich zur Schau stellt und aufdeckt.

THIÉRIOT Gérard

page 329

L'écriture satirique peut-elle sortir le drame de l'impasse postmoderne? (Elfriede Jelinek et Werner Schwab)

La satire, pour destructrice qu'elle puisse paraître, n'est pas nihiliste. Elle s'en prend à la bonne conscience bourgeoise, à la vertu illusoire, aux turpitudes cachées ; mais, dans sa moralité même, elle affirme qu'une société meilleure est possible.

Que devient dès lors la satire dans notre monde postmoderne, qui, après la chute du Mur, se croyait débarrassé des idéologies, des conflits où se perdait l'humanité ? A quoi bon la satire ?

Cet essai étudie deux drames d'Elfriede Jelinek (*In den Alpen, Das Werk*) et envisage les premières pièces de Werner Schwab (*Fäkaliendramen*) comme issue possible.

Kann das satirische Schreiben das Drama aus der postmodernen Sackgasse herausführen? (Elfriede Jelinek und Werner Schwab)

Die Satire mag zerstörerisch wirken, das heisst aber noch lange nicht, dass sie nihilistisch sein muss. Gegenstand ihrer Angriffe ist oft das bürgerliche gute Gewissen: vorgetäuschte Tugend und verschleiertes Laster. Ihre moralische Gesinnung aber beteuert, dass eine bessere Gesellschaft denkbar ist.

Was wird nun aus ihr in unserer postmodernen Welt? Nach der Wende dachten viele, dass sie von allen Weltanschauungen, von allen menschenfeindlichen Konflikten befreit wären. Wozu Satire in postmodernen Zeiten?

Dieser Essay möchte zwei *Alpendramen* von Elfriede Jelinek vor Augen führen, dann sollen Werner Schwabs *Fäkaliendramen* als Beispiel einer möglichen Rettung aus der Aporie aufgezeigt werden.

MAIER-SCHAEFFER Francine

page 343

Satire et fragment. Gorbatschow Fragment de Jörg Michael Koerbl

Le succès de la pièce de Jörg Michael Koerbl, *Gorbatschow Fragment*, fut éphémère, et favorisé par la chute du mur. Peu accessible et non traduite, elle mérite néanmoins d'être prise en compte pour l'étude de la satire théâtrale. Outre qu'elle est représentative de la « scène alternative » des dernières années de la R.D.A., elle démontre de façon exemplaire la relation qui existe entre satire et fragment. Fragment est, selon l'auteur, le personnage historique dont il fit le personnage éponyme, à des fins, le titre ainsi compris le dit sans ambages, satiriques. Mais fragment est la pièce elle-même, malgré le (para)texte de clôture « Fin du fragment ». Le procédé satirique rappelle celui que Bertolt Brecht utilisa dans *La résistible ascension d'Arturo Ui*. Le temps de la pièce épouse le temps de l'Histoire, laquelle continue sa course sans elle. Rattrapé par la réalité, le fragment prémonitoire absorbe les fragments d'Histoire qui juste là manquaient au plein épanouissement de la satire. La mise en scène, par l'auteur à qui l'Histoire donna raison, transforme, un an après son écriture, la « tragédie pessimiste » en une « farce grotesque ».

Satire und Fragment. Gorbatschow Fragment von Jörg Michael Koerbl

Seinen flüchtigen Erfolg verdankt Jörg Michael Koerbls Stück *Gorbatschow Fragment* nicht zuletzt der Wende. Es ist heute nicht leicht zugänglich und wurde nicht übersetzt, dennoch ist es aufschlussreich für das Studium der Satire im Theater. Beispielhaft für die »alternative Szene« in der DDR vor dem Mauerfall, demonstriert es außerdem meisterhaft die Beziehung zwischen Satire und Fragment. Fragment sei, so der Autor, die historische Figur, die er zum

Titelhelden des Stückes machte, und zwar – so verstanden sagt es der Titel ohne Umschweife aus – zu satirischen Zwecken. Fragment ist jedoch das Stück selbst, trotz des abschließenden (Para)textes »Ende des Fragments«. Das satirische Verfahren erinnert an jenes von Bertolt Brecht in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Die Zeit des Stückes deckt sich mit der Zeit der Geschichte, die ohne es weiterrollt. Von der Realität eingeholt, nimmt das warnende Fragment jene Bruchstücke der Geschichte auf, die bis dahin zur vollen Entfaltung der Satire fehlten. Die Aufführung, in der Regie des Autors, dem die Geschichte Recht gab, verwandelt, ein Jahr nach deren Niederschrift, die »pessimistische Tragödie« in eine »groteske Farce«.

MAZELLIER-GRÜNBECK Catherine

page 367

Fins de partie : La satire du théâtre au théâtre dans la comédie Reines des neiges de Kerstin Specht et ses affinités avec le théâtre de Thomas Bernhard

Il s'agit de rapprocher deux auteurs qui pratiquent la satire du théâtre par les moyens du théâtre et de mettre en lumière Kerstin Specht, auteur dramatique encore peu connu en France, et en particulier sa pièce *Reines des neiges*. L'enjeu de la satire est déterminé, selon les cas, en fonction de son objet, qui peut recouvrir une triple réalité : le monde institutionnel du théâtre, le fonctionnement de la société et, dans une dimension proprement réflexive, l'illusion théâtrale. Chez K. Specht, la satire du milieu théâtral permet de tendre un miroir à la société toute entière, avec ses hypocrisies, ses compromissions et ses jeux de masques que la souffleuse, protagoniste de *Reines des neiges*, dévoile à travers un processus d'auto-dérision à la fois comique et pathétique. La satire permet alors à la souffleuse d'accéder enfin à un grand rôle, de jouer la trame de son existence comme un texte théâtral propre, de monter sur la scène de la vie pour y célébrer, à l'inverse d'un *ars moriendi* chez Thomas Bernhard, un *ars vivendi*.

Endspiele: Die Theatersatire im Theater am Beispiel der Komödie Schneeköniginnen von Kerstin Specht und ihre Verwandtschaft mit dem Theater von Thomas Bernhard

In dem vorliegenden Beitrag werden zwei Dramatiker in Verbindung gebracht, die durch das Medium Theater Satire am Theater üben, nämlich Thomas Bernhard und die in Frankreich noch zu wenig bekannte Autorin Kerstin Specht, dessen Drama *Schneeköniginnen* im Mittelpunkt der Analyse steht. Die Funktion der Satire wird je nach ihrem Objekt untersucht, ob es sich dabei um eine Satire des Theaterbetriebs, der heutigen Gesellschaft oder des Theaters als Illusion handelt. Bei K. Specht ermöglicht die Satire der Institution Theater ein Spiegelbild der Gesellschaft überhaupt zu präsentieren, das sich durch Heuchelei, Kompromisse und Maskenspiele charakterisieren lässt und in der Selbstironie

der Souffleuse als Protagonistin auf pathetisch-komische Weise zum Ausdruck kommt. Durch das Mittel der Satire gelangt die Souffleuse zur Hauptrolle ihrer Existenz, indem sie die eigene Biographie als berechtigten Dramentext sagt, auf die Bühne des Lebens steigt und dort, im Gegensatz zu Thomas Bernhards *ars moriendi*, eine *ars vivendi* feiert.

Introduction

La satire au théâtre est une notion rarement problématisée. Pourtant la satire a déjà fait en France l'objet de recherches variées : étudiée d'abord à la lumière des notions proches du pastiche, de la parodie et de la paraphrase dans une publication collective¹, un grand projet sur la satire en Autriche de 1848 à 2000, associait trois partenaires : Metz, Paris 3 et le CERA de Rouen. Les travaux réalisés dans ce cadre ont déjà abouti à la publication de trois volumes². Le dernier publié, consacré à la période 1945-2000, porte le titre *L'Autriche, le pays de la satire* et suggère de ce fait une affinité essentielle et stable dans le temps entre la satire et l'environnement politico-culturel propre à ce pays. Les Actes du colloque de Montpellier, qui s'est déroulé du 20 au 22 novembre 2003, se distinguent par le fait que les contributions portent majoritairement sur des auteurs dramatiques allemands et, exclusivement, sur un champ de recherche à la fois vaste et délimité : la satire au théâtre.

La satire au théâtre n'a pas l'univocité qu'elle peut présenter dans les autres genres et sous-genres. En effet, elle semble fondée sur une double mise à distance. Tout d'abord celle induite par le genre théâtral qui est simulacre, qui « joue » la réalité. Puis celle de la satire elle-même, faite de *vituperare et delectare*, association de critique et de rire, qui cherche

1. Cf. les Actes du Colloque de l'AGES à Brest en 1998 : *Pastiche, Parodie et Paraphrase*.

2. *Satire — Parodie — Pamphlet — Caricature 1848-1914*; *Écritures et langages satiriques en Autriche 1914-1938*; *Österreich (1945-2000)*. *Das Land der Satire*. Les deux derniers volumes, dirigés le premier par Jeanne Benay et Gilbert Ravy, le second par Jeanne Benay et Gerald Stieg, sont parus chez Peter Lang, dans la collection « Convergences », respectivement en 1999 et 2002.

à projeter de manière implicite l'image d'un monde meilleur au regard d'un « idéal ». On connaît la formule de Friedrich Schiller : « Dans la satire, la réalité en tant que manque est confronté à l'idéal en tant que réalité la plus haute ¹. » Cette structure binaire se complique singulièrement au théâtre, du fait que le destinataire y est particulièrement discret. L'absence d'un meneur de jeu déclaré — comparable au rôle du narrateur dans le roman — fait que la polyphonie lui est inhérente et que, dans ce genre, le sens se constitue nécessairement sur le mode pluriel. Le modèle de communication propre au théâtre est plus complexe que celui qui caractérise les textes narratifs : les personnages parlent *entre* eux mais ils parlent aussi *aux* spectateurs ². Tout comme le rire la satire soit rassemble soit pousse au rejet. Par ailleurs, le système se complexifie du fait que le texte est transféré dans l'espace-temps de la scène. Parmi tous les éléments de sens que présente une pièce, le metteur en scène — en fonction de sa propre lecture, de l'époque, de l'attente des spectateurs — peut choisir d'accentuer tel ou tel élément constitutif du sens aux dépens d'autres potentialités du texte ³. On voit donc que la satire au théâtre est directement liée à la manière dont s'élabore le sens (par le système des personnages, le traitement du temps et de l'espace, etc.) mais que ce sens n'est pas établi de manière sûre et une fois pour toutes.

Il n'est pas possible, dans le cadre de cette introduction, d'évoquer en détail chacune des contributions. Les résumés en tête du volume ont précisément pour fonction de permettre au lecteur de prendre connaissance de leur contenu. Les indications qui suivent ne font donc qu'esquisser les principaux modes d'investigation à l'œuvre dans ce colloque. Un certain nombre de contributions ont pour objet de replacer la satire moderne dans la tradition des auteurs grecs et romains (Wellnitz, Stieg) et d'étudier sa dimension esthétique et philosophique chez Schiller (Güet, Rousseau), voire d'établir des critères d'évaluation à partir de la production d'un auteur comme Brecht (Ekmann). D'autres (Greiner, Borchmeyer) établissent à partir des pièces de Goethe, qui s'inspirent du « jeu de carnaval » à Nuremberg au XVI^e siècle, une affi-

1. Friedrich SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung, Säkular Ausgabe*, vol. XII, p. 194.

2. Cf. Manfred PFISTER, *Das Drama*, p. 20 sq.

3. Cf. Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, en particulier le vol. 3 sous-titré « L'école du spectateur ».

nité essentielle entre la satire et le théâtre dont le jeu s'élèverait jusqu'à « l'illusion consciente d'elle-même ». Un colloque consacré à la satire dans le théâtre allemand se devait de mettre aussi en bonne place Georg Büchner (Turk) et les grands satiristes du début du xx^e siècle : Carl Sternheim (Kremser-Dubois) et Georg Kaiser (Godé). Une autre contribution (Freund) s'interroge si les comédies allemandes, du fait d'un manque d'homogénéité sociale, tournent invariablement à la satire. D'autres contributions élargissent le champ d'investigation aux théâtres autrichien et suisse et à leur environnement spécifique qu'il soit d'ordre *historique et culturel* dans les féeries viennoises aux xviii^e et xix^e siècles (Benay), *politique* chez Jura Soyfer (François) et aussi dans le cabaret satirique de Hans Gál (Dove), ou encore *politique et artistique* chez Dürrenmatt (Bloch). Si pour certains le statut de la satire est devenu problématique au point de conduire au silence de la satire (Wellnitz), un dernier groupe d'études rappelle opportunément que la satire perdure malgré tout sur les scènes contemporaines, en évoquant les auteurs-phare comme Elfriede Jelinek et Werner Schwab (Klein, Thiériot), les jeunes talents comme Kerstin Specht (Mazellier-Grünbeck) et Jörg Michael Koerbl (Maier-Schaeffer).

Il nous reste à remercier vivement au nom de l'Équipe d'accueil « Études germaniques et centre-européennes », organisatrice du colloque, le Conseil Scientifique de l'Université Paul-Valéry et les partenaires extérieurs qui nous ont permis de le réaliser en nous soutenant financièrement, en mettant à notre disposition des salles prestigieuses et en organisant des réceptions pour les participants au colloque : le Conseil Régional, qui nous a reçus toute une journée dans son Centre des Lettres au Château de Castries, la Maison de Heidelberg à Montpellier qui a hébergé grâce au soutien financier de PRO HELVETIA l'exposition — présentée par Peter André Bloch sous le patronage de Monsieur le Consul Général de Suisse — des peintures et dessins satiriques de Friedrich Dürrenmatt, et la Maison Antoine Vitez qui a présenté à l'intention de l'ensemble de la communauté universitaire (au nouveau « Théâtre de La Vignette ») une mise en voix de *L'enfant froid* de Marius von Mayenburg (trad. Laurent Muhleisen) avec le concours de comédiens du Théâtre des Treize Vents.

Que les pages réunies ici puissent prolonger ce dialogue qui a été entamé grâce à la satire au théâtre.

Sabine KREMSER-DUBOIS et Philippe WELLNITZ

Einleitung

Die Satire im Theater als solche ist selten zum Gegenstand der Forschung geworden. Dessen ungeachtet ist die deutschsprachige Satire von der französischen Germanistik bereits untersucht worden, zuletzt 1998 im Lichte verwandter Kategorien wie Parodie, Pastiche und Paraphrase.¹ Darüber hinaus läuft z.Zt. ein Projekt — von drei Partnern: den germanistischen Instituten von Metz, Paris 3 und dem CERA der Universität Rouen gemeinsam getragen — über die Satire in Österreich von 1848 bis 2000. Drei Bände zu dieser Thematik wurden schon veröffentlicht; der zuletzt erschienene, dem Zeitraum 1945-2000 gewidmet, hat als Titel *Österreich, das Land der Satire* und suggeriert eine wesentliche und nachhaltige Affinität zwischen der satirischen Gattung und dem diesem Land eigenen kulturell-politischen Umfeld. Die vorliegenden Akten zum Kolloquium von Montpellier, das vom 20. bis 22. November 2003 stattgefunden hat, profilieren sich dadurch, dass die Beiträge mehrheitlich deutschen Autoren gelten und sich auf ein zugleich weites und begrenztes Forschungsfeld konzentrieren: die Satire im Theater.

Die Satire im Theater weist nicht die Eindeutigkeit anderer Gattungen und Untergattungen auf, denn sie scheint auf einer doppelten Distanz zu beruhen. Zunächst der Distanz, die dem Theater als Gattung eigen ist, Theater als Schein, das Wirklichkeit »spielt«. Dann derjenigen der Satire selbst, die, aus *vituperare et delectare* bestehend, Kritik und Lachen vereint und auf implizite Weise versucht, das Bild einer besseren

1. Vergl. die Kolloquiumsakten der AGES, *Pastiche, Parodie und Paraphrase*, Brest, 1998.

Welt im Hinblick auf ein »Ideal« zu entwerfen. Es wird häufig bei Untersuchungen zum Thema Satire von der wohlbekanntten Formel Friedrich Schillers ausgegangen: »In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt«. Auf das Theater übertragen, weicht diese einfache binäre Struktur einem vielschichtigen Gebilde — schon deshalb, weil in diesem Fall der »Sender« (destinateur) nicht so leicht auszumachen ist. Das Fehlen eines deklarierten Spielleiters, der Rolle des Erzählers in einem Roman vergleichbar, hat zur Folge, dass die Polyphonie ein wesentliches Merkmal des Theaters ist. Das für das Theater spezifische Kommunikationsmodell ist von Natur aus viel komplexer als dasjenige, das den epischen Texten zugrunde liegt: Die Figuren unterhalten sich miteinander, aber ihre Worte wenden sich auch gleichzeitig an die Zuschauer (Pfister). Genauso wie das Lachen zu Gemeinsamkeit (Mitlachen) oder zum Ausschluss (Verlachen) führen kann.

Die Projektion des Textes in den Raum und in die Zeit der Bühne verstärkt noch die Komplexität des Systems. Unter allen vorhandenen Sinnelementen eines Stücks kann der Regisseur — je nach seiner eigenen Lektüre, dem historischen Umfeld der Aufführung und der Erwartung der Zuschauer — dieses oder jenes Element auf Kosten anderer Potentialitäten des Textes auswählen und akzentuieren (Anne Übersfeld). Die Satire im Theater ist also eng mit dem Problem der Sinnkonstituierung (etwa mit der Figurenkonstellation, der Behandlung der Zeit und des Raums) verbunden — woraus sich ergibt, dass dieser Sinn nicht eindeutig ist und nicht ein für allemal feststeht.

Im Rahmen dieser Einleitung müssen wir darauf verzichten, auf die einzelnen Beiträge einzugehen. Die zweisprachigen Zusammenfassungen am Anfang des Bandes dienen eben dazu, dem Leser einen schnellen Einblick zu ermöglichen. Die folgenden Angaben können sich denn auch darauf beschränken, kurze Hinweise auf Themen und Methoden zu geben. Einige Beiträge (Wellnitz, Stieg) berücksichtigen, was die moderne Satire der griechischen und römischen Tradition verdankt, andere untersuchen ihre philosophische und ästhetische Dimension bei Schiller (Guiet, Rousseau) oder versuchen, aufgrund der Produktion eines Autors, hier am Beispiel Brechts, Wertungskriterien für das Satirische zu gewinnen (Ekman). Andere Beiträge (Greiner, Borchmeyer) konstatieren anhand einiger Stücke von Goethe, der sich vom Nürnberger Fass-

nachtsspiel im 16. Jahrhundert inspirieren ließ, eine wesentliche Affinität zwischen der Satire und dem Theater, dessen Spiel sich auf die Höhe »selbstbewußter Illusion« erhebe. Ein der Satire gewidmetes Kolloquium konnte auch nicht umhin, Georg Büchner (Turk) einzubeziehen — ebenso wie die großen Satiriker des beginnenden 20. Jahrhunderts: Carl Sternheim (Kremser-Dubois) und Georg Kaiser (Godé). Ein weiterer Beitrag (Freund) untersucht, inwiefern die deutschen Komödien infolge einer hohen sozialen Heterogenität unweigerlich in Satiren umschlagen. Eine Reihe von Beiträgen erweitern noch den Blick auf das satirische Theater in Österreich und in der Schweiz, auf dessen jeweiligen besonderen Kontext, sei er historisch-kulturell geprägt wie in den Wiener Zauberspielen des 18. und 19. Jahrhunderts (Benay), vor allem politischer Natur wie bei Jura Soyfer (François) und in der Camp-Revue von Hans Gál (Dove) oder aber künstlerisch-engagiert wie in Dürrenmatts Bildern und Schriften (Bloch). Wenn auch für einige der Status der Satire so problematisch geworden ist, dass er zu ihrem Schweigen führen kann (Wellnitz), so verweist eine letzte Gruppe von Beiträgen darauf, dass das Satirische auf den zeitgenössischen Bühnen immer noch präsent ist, unter anderem bei so bekannten Gegenwartsautoren wie Elfriede Jelinek und Werner Schwab (Klein, Thiériot) oder auch bei talentierten Nachwuchsautoren wie Kerstin Specht (Mazellier-Grünbeck) und Jörg Michael Koerbl (Maier-Schaeffer).

Wir wollen uns noch im Namen der Forschungsgruppe »Études germaniques et centre-européennes«, die das Kolloquium veranstaltet hat, sehr herzlich bedanken bei allen Partnern, die es ermöglicht haben — durch ihre finanzielle Unterstützung, die Bereitstellung geschichtsträchtiger Räume und durch konviviale Empfänge für die Kolloquiumsteilnehmer: dem Forschungsrat der Paul-Valéry-Universität, dem Conseil Régional, der uns einen ganzen Tag in seinem »Centre des Lettres« auf dem Schloß Castries aufgenommen hat, dem Heidelberg-Haus in Montpellier, in dem eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt dank der Unterstützung durch pro helvetia in Gegenwart des schweizerischen Generalkonsuls eröffnet wurde, und dem Maison Antoine Vitez, das in dem neuen »Théâtre de la Vignette« der Paul-Valéry-Universität eine Lese-Inszenierung des Stückes *Das kalte Kind* von Marius von Mayenburg (in der Übersetzung von Laurent Muhleisen) präsentierte.

Satura quidem tota nostra est — Einige einleitende Bemerkungen zur Gattungsfrage

Der neben Karl Kraus wohl berühmteste zeitgenössische Satiriker Kurt Tucholsky, verfasste 1930 *Ratschläge für einen schlechten Redner*¹ mit denen ich kurz beginnen werde, um sie für meinen einleitenden Beitrag zu beherzigen:

Fang nie mit dem Anfang an, sondern immer drei Meilen vor dem Anfang!

Etwa so: »Meine Damen und Herren! Bevor ich zum Thema des heutigen Abends komme, lassen Sie mich Ihnen kurz...« Hier hast du schon so ziemlich alles, was einen schönen Anfang ausmacht: eine steife Anrede; der Anfang vor dem Anfang; die Ankündigung, daß und was du zu sprechen beabsichtigst, und das Wörtchen kurz. So gewinnst du im Nu die Herzen und die Ohren der Zuhörer. (290)

Etwas weiter liest man:

Fang immer bei den alten Römern an und gib stets, wovon du auch sprichst, die geschichtlichen Hintergründe der Sache. Das ist nicht nur deutsch — das tun alle Brillenmenschen. (291)

1. Wir zitieren nach: Kurt TUCHOLSKY, *Gesammelte Werke* Band 8, S. 290-292, Reinbek, rowohlt tb, 1975 (1960), in K. T., *Gesammelte Werke in zehn Bänden* (Hrsg. Mary GEROLD-TUCHOLSKY, Fritz J. RADDATZ).

Erlauben Sie mir, Tucholskys Ratschlägen zu folgen und bei den alten Römern anzufangen, auch wenn ich die bebrillte Autorität nicht für mich in Anspruch nehmen werde.

»Satura quidem tota nostra est« — dieses Zitat des Römers Quintilian stammt aus dem 1. Teil des 10. Buches seiner Schrift *De institutione oratoria*, der bezeichnenderweise die Überschrift »de copia verborum« — »Von der Mannigfaltigkeit der Worte« — trägt. Dieses Zitat Quintilians wird sehr oft in der Satireforschung angeführt, ohne jedoch sonderlich dessen Implikationen nachzugehen, insbesondere indem man beim Zitieren das unangenehme, weil adversative, »quidem« wegläßt, das eine eindeutige Opposition zu den Griechen zum Ausdruck bringt. Diese von der Kritik im Übrigen oft ohne weitere Diskussion übernommene Behauptung Quintilians — so schreibt z.B. Mathew Hodgart in seiner für ein breites Publikum gedachten Darstellung der Satire,¹ die Satire gehöre »nicht zu den traditionellen literarischen Gattungen Epos, Tragödie, Komödie, Gedicht oder Roman.« (39) — trennt also die Satire vom griechischen Drama.

In puncto Drama war zwar den Römern der Vorläuferstatus der Griechen durchaus bewusst, doch was die Satire betrifft, pochte man darauf, diese Gattung für Rom in Anspruch zu nehmen und reduzierte sie so auf die Verssatire (und in der Folge auf die menippeische Prosasatire). So liest man bei Otto Weinreich²:

Die literarischen Gattungsbezeichnungen, deren sich heute die Wissenschaft und die Menschen des Abendlands bedienen, stammen weit überwiegend aus der Sprache desjenigen Volkes, das uns die wesentlichsten Kunstformen der Literatur vorgeprägt hat: des hellenischen. [...] Wer [hingegen] von einer »Satire« redet [...], vom »satirischen Charakter« eines Prosawerkes spricht [...], bedient sich eines geistesgeschichtlichen Fachwortes, das nicht griechischen sondern italischen Ursprungs ist. Denn die Satire darf als Schöpfung des italischen Volksgeistes gelten, und ist die einzige literarische Gattung, die Rom der abendländischen Welt als eigene Leistung vermacht hat. (VII)

1. Mathew HODGART, *Satire*, München, Kindler, 1969.

2. Otto WEINREICH, »Vorstufen, Wortbedeutung, dramatische Satura«, in *Römische Satiren: Ennius, Lucilius, Varro, Horaz, Persius, Juvenal, Seneca, Petronius*. Zürich, Artemis, 1962, S. VII-XXIII.

Interessant ist hier die Bezeichnung der Satire als eigenständige literarische Gattung, die scheinbar nicht vornehmlich mit dem Theater in Verbindung gebracht wird. Satireforscher wie Jürgen Brummack¹ lassen denn auch die dramatischen Werke völlig außer Betracht, und obwohl Hodgart in seiner populärwissenschaftlichen Darstellung ein Kapitel »Satire und Drama« aufführt, gibt es, von komisch-kritischen Inhalten einiger Theaterstücke abgesehen, keine genauere Untersuchung der Beziehung *zwischen* Satire und Drama, ja Hodgart versteigt sich gar zu der Behauptung »Echte Satire kommt im Drama nur selten vor.«²

Über die Existenzberechtigung des Genre³ Theatersatire hinaus ist dies aber ein satiretypisches Forschungsproblem: so entsprechen viele Untersuchungen zur Satire, insbesondere im Bereich des Theaters, der Feststellung Jacques Poumets,⁴ demzufolge der satirische Charakter vieler Werke zwar festgestellt wird, *ohne* daß man jedoch den Versuch unternimmt, die grundlegenden Probleme zu lösen, die die Satire aufwirft. Brummack geht in diese Richtung, wenn er schreibt: »Die Satire ist von irritierender Vieldeutigkeit.«⁵ — und auch die amerikanische Forschung betont diesen fluktuierenden Charakter der Satire: »satire is a notoriously slippery term«, schreibt Robert C. Elliott⁶, und Haas gibt eine negative Antwort auf die Möglichkeit, Satire überhaupt definieren zu können: »[...] literary satire, can it be defined? I think not.«⁷

1. Jürgen BRUMMACK, »Zu Begriff und Theorie der Satire«, in *DVJs*, Sonderheft 1971, S. 275-377.

2. Mathew HODGART, *Satire*, S. 199.

3. Wir benutzen ganz bewußt hier den an das Französische angelehnten Begriff des »Genre«, nämlich um das strikter definierte deutsche Wort der »Gattung« zu vermeiden, auch wenn genau dies die Bedeutung im Französischen des Wortes »Genre« ist. (Aber — diese etwas augenzwinkernde Bemerkung sei uns in einem Satire-Band erlaubt — das aus dem Französischen entlehnte »Rendez-vous« hat ja im Deutschen auch eine recht spezifische Bedeutung...).

4. Jacques POMET, *La satire en République Démocratique Allemande (1971-1980)*, [Thèse d'État 1987, 2 Bde.], Bd. I, S. 3 [Originalzitat: »le caractère satirique de nombreuses œuvres littéraires est souvent constaté, mais l'analyse des problèmes de fond posés par la satire est rarement tentée.«].

5. BRUMMACK, »Zu Begriff und Theorie der Satire«, S. 275.

6. Robert C. ELLIOTT, *The power of satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton, Princeton University Press, 1972 (3. Auflage), Vorwort S. VIII. [Dt. Übers.: »Satire ist bekanntermaßen ein schlüpfriger Begriff«].

7. William E. HAAS, »Some characteristics of satire«, in *Satire Newsletter III/1*, (Fall 1965), S. 2.

Auch der französische Altphilologe und Latinist René Martin¹ schreibt, die Satire als Nachfolgerin der *satura* sei die am schwierigsten einzuordnende *aller* literarischen Formen.² Sogar eine der zuletzt erschienenen Publikationen zur Satire, der von Björn Ekman in Kopenhagen 1995 herausgegebene Kolloquiumsband zur Satire, erschien unter dem bezeichnenden Einbandtitel *Die Schwierigkeit der Satire*.³

Auf den Zusammenhang von Satire und Drama bezogen, wäre es unserer Meinung nach trotzdem nicht falsch, ihre Verquickung als eine literaturgeschichtliche Entwicklungsstufe, z.B. in einer Hochstufe im Zuge der Aufklärung, insbesondere im Sturm-und-Drang-Drama zu betrachten, die der römischen und der mittelalterlichen Verssatire, bzw. der Prosasatire in der Neuzeit gefolgt wäre. In der Tat gibt es im 20. Jahrhundert weitaus zahlreichere Theatersatiren als solche aus der Römerzeit, aus der nur ganz wenige Theaterfragmente erhalten sind.

Doch statt rein literaturgeschichtlich ließe sich der Zusammenhang zwischen Satire und Drama auch *philologisch* er- bzw. begründen: der Ursprung des Begriffes *satura*, der erst später »satira« geschrieben wird (und den man sowohl bei Goethe als auch bei anderen europäischen Autoren wie Boileau, Dryden u.v.a. mit »y« als *satyra* wieder findet) scheint uns von großem Interesse zu sein. Die Römer leiteten diesen Begriff von einer Opferschüssel mit gemischten Früchten — *satura lanx* — ab, und zwar in Analogie zur unüblichen Mischung der Versmaße und breitgestreuter Themen. Dieser Mischcharakter der Satire besteht aber auch in der Assoziation von Sprache und Gesang, was den bereits erwähnten französischen Altphilologen René Martin dazu führt, zu schreiben, die *satura* sei totales Theater gewesen, ein »Gesamtkunstwerk« im Sinne der Moderne.⁴

1. René MARTIN/Jacques GAILLARD, *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 1990, S. 395.

2. [Frz. Originalzitat: »Il est vrai que la satire digne descendante de la satura, est sans doute la plus inclassable de toutes les formes littéraires«.]

3. Björn EKMANN (Hrsg.), *Die Schwierigkeit der Satire* [Einbandtitel]. Der wirkliche Titel lautet aber »Die Schwierigkeit, Satire (noch) zu schreiben«, in *Text und Kontext*, Sonderreihe, Band 37, Kopenhagen/München, Fink, 1996.

4. René MARTIN, *Les genres littéraires à Rome*, S. 258: »La satura était ce que nous appellerons aujourd'hui du »théâtre total«, où la déclamation se mêlait à l'expression corporelle, au mime et à la danse, et où le parlé était en quelque sorte prolongé par le chanté; elle devait être au fond assez proche de ce que certaines recherches très contemporaines tentent de recréer sur nos scènes.« [Dt. Übers.: »Die satura war das, was wir

So sehr Quintilian die Originalität der römischen Satire auch betont, so sehr muß man aber angesichts der choralen, musikalischen Elemente der römischen *satura*, ihrer weiterreichenden Funktion, der römischen Jugend Gelegenheit zu spottender Kritik zu geben — ebenfalls an die Ursprünge der *griechischen* Tragödie denken. Auch der dionysische Kult war musikalisch geprägt, hatte infragestellenden Charakter und stand am Anfang des klassischen griechischen Trauerspiels. Interessanterweise geht die Entstehung eines eigenständigen römischen Theaters (Plautus) mit dem Niedergang dieser römischen *Satura*-Formen einher. In Rom kam es zu einer Synthese zwischen alter *satura* und neuer griechischer Komödie, indem die Römer deren Handlungsstruktur übernahmen, aber auch die rhythmische Vielfalt der römischen *satura* beibehielten. Lucilius, der als Erster die Basisingredienzien Belehrung, Kritik, persönlichen Ton und lockere Umgangssprache benutzt, gilt dann bei den Römern als der eigentliche Begründer der römischen Satire, doch ist auch er bis zu einem gewissen Punkte von den Griechen abhängig, denn in der alten Komödie des Aristophanes gab es eine »Parabase«, ein Moment, in dem der Koryphäe sich vom Chor loslöste und sich mit einem Monolog direkt an das Publikum wandte, um die persönlichen Vorwürfe des Autors, bzw. seine politischen Gedanken offen darzustellen. Der Bezug zum griechischen Drama, der in unserem Kolloquium (bzw. im vorliegenden Sammelband) mehrmals unter dem Polaritätsverhältnis Komödie vs Satire besprochen wird, ist also durchaus gegeben.

Die Vokabel »Satire« hat neben ihrem »wissenschaftlichen Ursprungswort«, wie Udo Kindermann¹ es formuliert, auch eine »Volksetymologie«, nämlich »Satyra«. Sieht man von der fluktuierenden Schreibweise mit »i« und mit »y« ab, gibt es möglicherweise darüber hinausgehende Gründe, Satire mit »y« zu schreiben. Der Bocksgesang — *trag-oedia* — wird von Aristoteles in seiner *Poetik* sowohl auf dithyrambische Dionysostänze zurückgeführt (1449 a 11) als auch interessanterweise auf satyrische Spiele (1449 a 20). Das Satyrspiel war das heiter-

heutzutage ein »totales Theater« nennen werden, in der sich die Deklamation mit Körpersprache, Mimus und Tanz mischte, und in der das Gesprochene in gewisser Weise durch das Gesungene verlängert wurde; sie mußte im Grunde genommen demjenigen ziemlich nahe kommen, das gewisse hochaktuelle Bestrebungen auf unseren Bühnen bemüht sind, wieder zum Auferstehen zu bringen.«.]

1. Udo KINDERMANN, *Satyra*. Theorie der Satire im Mittellateinischen. Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Nürnberg, 1978, S. 5.

komische Nachspiel, das bis ins 5. Jahrhundert vor Christus den vierten Teil der griechischen Tetralogie bildete. Auf drei Tragödien folgte ein komischer Nachgesang, das Satyrspiel, das den gleichen Autor hatte, gleiche Schauspieler und Chor, gleiche Kostüme und Requisiten in Anspruch nahm, und auch in Sprache und Stoff identisch mit den Tragödien war. Doch der Ton und der typische Handlungsverlauf (glückliches Ende) ließen das Satyrspiel eindeutig als komische Gattung erkennen, obwohl Bernd Seidensticker, der das Satyrspiel in seinem WdF-Band¹ beschrieben hat, feststellt, dass es sich »in Formen, Mitteln und Wesen des Komischen und in der Qualität des intendierten Lachens«² dezidiert von der attischen Komödie unterscheidet. Folgt man aber der erwähnten Hypothese des Aristoteles, hätten *sowohl* die Komödie *als auch* die Tragödie gemeinsame Ursprünge im Satyrspiel, obwohl die Altphilologen das Satyrspiel eindeutig der Tragödie zu- bzw. unterordnen: »Alle Tragiker dichteten Satyrspiele, nicht aber die Komödiendichter.«³

Man kann in diesem Zusammenhang die kulturanthropologisch orientierten Theorien des Amerikaners Robert C. Elliott⁴ erwähnen, der die Satiren auf magische Ursprünge zurückführt. So gesehen wäre das Satyrspiel, akzeptierte man diese als irrtümlich angesehene Etymologie für die Satire, eine *vorliterarische* Form, jedenfalls eine Gattung, die im Spannungsverhältnis zum Drama existiert hat.

Philologisch korrekt ist es zwar, zwischen Satyrspiel und Satire im Theater zu unterscheiden, doch wollten wir das Spannungsverhältnis zwischen komischem Nachgesang und klassischer Tragödie nicht unerwähnt lassen, um den sehr frühen Bezug satirischer Formen zum Theater doch auf die Griechen zurückführen zu können. Satire und Theater sind demzufolge nicht unbedingt voneinander zu trennen, sie sind jedenfalls keine antinomischen Begriffe, bzw. einander ausschließende Darstellungsmodi. Ihr Spannungsverhältnis, das vielleicht entgegen gängiger Literaturgeschichtsschreibung doch tiefere Zusammenhänge haben mag, sollte jedenfalls im Zentrum dieses Bandes stehen. Der Rekurs auf

1. Bernd SEIDENSTICKER, *Satyrspiel*, [= Wege der Forschung 579], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

2. Bernd SEIDENSTICKER, *Satyrspiel*, S. 2 (siehe auch S. 247 ff.)

3. Konrad ZIEGLER/Walther SONTHEIMER, *Der kleine Pauly*, Lexikon der Antike, Band 4, S. 1573/74, München, Druckenmüller, 1972.

4. Robert C. ELLIOTT, *The power of satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton, Princeton UP, 1972.

die Antike dient uns also vor allem dazu, die Formulierung »Theatersatire« noch einmal kritisch zu beleuchten.

Lassen wir aber die altphilologischen Dispute ruhen, — ob man aus einem philologischen Missverständnis heraus das griechische Satyrspiel oder m. E. weniger evidenterweise die römische Verspolemik der *satura* als Grundlage der heutigen Satire annimmt — fest steht, daß die Satire sich im Spannungsverhältnis zu den »klassischen« TheaterGattungen entwickelt hat. Aus diesem Grunde scheint uns die Hypothese eines *genus medium* zwischen Tragödie und Komödie, eben einer Gattung die aus »vituperare et delectare«, Strafen und Unterhalten besteht, nicht völlig von der Hand zu weisen. Der entstehungsgeschichtlichen Schwierigkeit der Satire, die einem *genus impurum* gleicht, gesellt sich natürlich eine zweite, vielleicht noch größere Schwierigkeit hinzu, die das Kolloquium wohlmöglich nicht völlig aus dem Wege hat räumen können, nämlich die Komplexität der doppelten Distanznahme der Satire im Theater. Die Satire, die schon für Horaz »ridente verum dicere« (*Satiren* I, 1, 24), lachend das Wahre zu sagen hatte, hat sehr stark indirekten Charakter, unterscheidet sich von Invektive und Polemik einerseits und bloßer, zielloser Possenreißerei andererseits. Dieser indirekte Charakter wird von Friedrich Schiller (über den dieser Kolloquiumsband weitreichende Auskunft gibt) in seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) betont, die wir in kurzen Auszügen¹ zitieren möchten:

In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt. Es ist übrigens gar nicht nötig, daß das letztere ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur im Gemüt zu erwecken weiß [...] Die Wirklichkeit ist also hier ein notwendiges Objekt der Abneigung, aber [...] diese Abneigung selbst muß wieder notwendig aus dem entgegenstehenden Ideale entspringen.

Wir überlassen es den Schillerspezialisten, sich mit dieser Problematik des Ideals, bzw. der satirischen Norm eingehender auseinanderzusetzen, halten aber fest, daß die eigentlichen Ziele der Satire nur indirekt, nämlich im Bewußtsein der Rezipienten, das Licht der Welt erblicken.

1. Friedrich SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 2, in F. S., Sämtliche Werke Bd. 5, München, Hanser, 1967.

Um es mit einer Formulierung Helmut Arntzens¹ griffig zu formulieren:
 »Satire ist Utopie ex negativo.«

Dieser Uneigentlichkeit der Satire wird im Drama eine andere Uneigentlichkeit hinzugefügt: Der Bühnendialog *spielt* nur die Wirklichkeit, er *ist* nicht die Wirklichkeit.² Er muß aber, um glaubhaft zu sein, wahrscheinlichen Charakter haben. Gleichzeitig ist der Theaterdialog ästhetischer Natur, die als solche rezipiert wird. Genauso wie die Satire doppelschneidig, bzw. in ihrer doppelten, codierten Aussage rezipiert wird, wird also der Theaterdialog *gleichzeitig* als wirklich, bzw. wahrscheinlich einerseits und als ästhetisch andererseits rezipiert — dies im Gegensatz zur Lyrik oder zur Prosa, deren Artefakt-Charakter eindeutig ist. Genauso wie die Satire auf Besserung *post lecturam* zielt, die »Gegenwelt« also nicht unbedingt dargestellt wird, sondern im Gemüt des Lesers entsteht, wird der Theaterdialog zwar eindeutig als solcher erkannt (»ich bin ein Theaterdialog« sagen uns verschiedene semiotische Signale schon im Theatertext), gleichzeitig ist er aber nur dann vollendet, wenn sich der Zuschauer in seiner Rezeption an ihm beteiligt. Anne Ubersfeld sagt hierzu:

La différence entre un échange conversationnel de la vie réelle et un dialogue de théâtre réside dans le fait inaperçu, mais fondamental, que tout dialogue n'a pas seulement un sens, mais un effet ou, pour mieux dire une action. Toute réplique agit, aucune n'est sans modifier quelque chose dans l'univers théâtral, cet univers qui comprend le spectateur. Cet *agir* de l'énoncé de théâtre est l'élément central de toute analyse du dialogue de théâtre, lequel n'est pas la conversation, même s'il en donne l'illusion.³

1. Helmut ARNTZEN, »Nachricht von der Satire«, in H. A., *Literatur im Zeitalter der Information*, S. 166, München, Athenäum, 1971.

2. Wir folgen hier der Sichtweise Anne UBERSFELDS, die sie im Vorwort des dritten Bandes von *Lire le théâtre* (Paris, Belin, 1996), nämlich in *Le dialogue de théâtre*, S. 8 ff. ausführt

3. Dt. Übersetzung: Der Unterschied zwischen einem Gesprächsaustausch im wahren Leben und einem Theaterdialog besteht in der unbemerkten, aber doch grundlegenden Tatsache, daß jeglicher Theaterdialog nicht nur eine Bedeutung hat, sondern auch einen Effekt oder, um es besser auszudrücken, eine einwirkende Handlung [»Wirkung« erscheint mir als Übersetzung zu schwach — P. W.] Dieses *Wirken* des Theaterdiskurses ist das zentrale Element jeglicher Analyse des Theaterdialogs.

Ohne die semiotische Perspektive weiter ausführen zu wollen, steht in unseren Augen fest, daß Satire und Theater auf vergleichbare Verfahrensweisen zurückgreifen.

In der populärwissenschaftlichen Studie Mathew Hodgarts wird der allegorische Charakter der Satire betont, dessen Figuren als sogenannte »personae«, als Maske des Autors, dessen Meinungen vertreten, bzw. bestimmte Ideen verkörpern. Hodgart behauptet, das Theater vermeide Allegorien, da es an sich schon Allegorie sei und leitet daraus einen Gegensatz zwischen Satire und Theater ab. Sieht man vom allegorischen Charakter jeglicher Literatur ab, so ist dennoch Hodgarts folgende Behauptung¹ nur eingeschränkt akzeptierbar:

Die Symbolfunktion der Schauspieler liegt auf der Hand. Unter diesen Umständen ist es für den Zuschauer schwierig, noch eine weitere allegorische Ebene wahrzunehmen oder sich daran zu delectieren, daß ein Schauspieler eine Figur darstellt, die ihrerseits wieder für eine Idee steht.

Wir zitierten bereits Hodgarts apodiktisches Credo, das sein Kapitel zur »Charakter- und Sittenkomödie« einleitet, nämlich »Echte Satire kommt im Drama nur selten vor.«². Der in unseren Augen zu enge Begriff, den sich in dieser Beziehung Hodgart von der Satire macht, sollte uns aber als fruchtbarer Ausgangspunkt der Fragestellungen des Kolloquiums dienen:

Stehen Drama und Satire wirklich im Widerspruch zueinander und schließen einander aus oder gibt es nicht gemeinsame Strukturen, die sich potenzieren?

So gesehen wäre Satire im Drama »satirischer«, jedenfalls wirkungsvoller als andere Satiretypen. Es ist sicherlich kein Zufall, daß diese Begegnung von Satire und Drama von den Beiträgern mit den Namen Lessing, Goethe und Schiller, u.v.a. verbunden wird. Unser sehr kurzer Rückblick in die Antike läßt uns auch erraten, wie fruchtbar die Diskussion um das Verhältnis zur Komödie sein kann, von dem in der Folge gleich zwei mal die Rede sein wird. Zu guter Letzt wird dank der vorliegenden Beiträge vielleicht nicht eine definitive Antwort, so doch

1. Mathew HODGART, *Satire*, S. 199.

2. *Ibidem*.

ein Impuls zur Frage geliefert, inwiefern die Satire im Theater als eigenständige Gattung gesehen werden darf.

Licet quod iuvat...

Philippe WELLNITZ

Goethes theatrales Satyricon

Zu seinen Sturm-und-Drang-Farcen

— mit einem Blick auf *Faust*

»O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe ich ging' zugrund«, schreibt Goethe in seinem Brief vom 7.-10. März 1775 an Auguste Gräfin zu Stolberg. Immer wieder beschreibt er in den Briefen der Sturm-und-Drang-Zeit, aber auch in der autobiographischen Rückschau sein geradezu zwanghaftes Bedürfnis, alle ihn tiefer berührenden Erfahrungen spontan in dialogische Form umzusetzen. Seit dem Spätjahr 1771 hat er Stück um Stück produziert, ja gut ein Sechstel seines dramatischen Gesamtwerks fällt in die dreieinhalb Jahre zwischen 1771 bis 1775. Die Geschwindigkeit, mit der er manche seiner frühen Stücke niederschrieb — den *Clavigo* etwa in einer einzigen Maiwoche des Jahres 1774, die Dramolette oft in wenigen Stunden —, ist so schwer faßbar, daß der früheste Rezensent der *Stella* im »Beitrag zum Reichs-Postreuter« am 8. Februar 1776 schrieb, die »Goethesche Muse« sei eine »fruchtbare Mutter«, die so oft gebäre, »daß ihre Kinder nicht Zeit haben, Nerven und Kräfte zu bekommen«.

Kein Zweifel, Goethes dramatische Produktionen dieser Zeit sind vielfach im wahrsten Sinne Tagesschriftstellerei: an einem Tag geschrieben und auf den Tag berechnet, keineswegs mit höchstem Kunsternst bedacht. Daher kümmerte er sich oft auch nicht mehr um die Manuskripte, wenn sie einmal niedergeschrieben waren, ja er dachte durchaus nicht immer an die Drucklegung, geschweige denn an die Aufführung derselben. Sie waren für ihn — sieht man vom *Götz* und den Singspielen

ab — weithin Experimente, zur Kommunikation im Kreise der Freunde bestimmt, keine »Werke«, die unbedingt auf den literarischen Markt zu bringen waren. Manche gab er her, ohne sich um ihren Verbleib zu kümmern, oder er überließ sie — wie das Manuskript des *Jahrmarkts-fests zu Plundersweilern* und des *Pater Brey* — seinem in Not geratenen Freund Klinger zur Verwertung: »möge er es zerreißen, hinlegen oder verkaufen wollen«.

Die Leichtigkeit, mit der Goethe seine dramatischen Eingebungen in die Feder flossen, erklärt, warum er sich so oft zu direkten oder indirekten Personalsatiren hinreißen ließ, welche ihm beträchtlichen Ärger eintrugen — wie *Ein Fastnachtsspiel vom Pater Brey; Götter, Helden und Wieland; Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes* oder die gegen Nicolai gerichtete Meta-Parodie des *Werther*. Den typischen Anlaß zu einer dieser dramatischen Satiren hat Goethe im 15. Buch von *Dichtung und Wahrheit* geschildert. Als Wieland in seiner 1773 gegründeten Zeitschrift »Der deutsche Merkur« sein Singspiel *Alceste* mit dem Gestus kultureller Überlegenheit der Moderne gegen die euripideische *Alkestis* ausspielte, geriet man im Kreise Goethes in Harnisch. Kaum hatte sich die Empörung »in unserer kleinen Sozietät« Luft gemacht, schreibt Goethe, »als die gewöhnliche Wut alles zu dramatisieren mich eines Sonntags Nachmittag anwandelte, und ich bei einer Flasche guten Burgunders, das ganze Stück wie es jetzt daliegt, in Einer Sitzung niederschrieb«. Goethes theatrales Satyricon — wie man frei nach Petronius seine satirischen Zeitstücke vom *Jahrmarktsfest* über *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* bis zum Fragment *Hanswursts Hochzeit* nennen könnte, wobei man das Wort »theatral« nicht allzu genau nehmen sollte, da die meisten dieser Stücke eine Art Metatheater, Theater über Theater, sind, das kaum zu einer Bühnenrealisierung bestimmt ist —, Goethes theatrales Satyricon also ist aus dem Geiste des Zornes und Rausches geboren, aus karnevaleskem Übermut.

Das früheste dieser Stücke ist das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1773). Mit dem Jahrmarkt, seinem bunten Treiben und seinen schillernden Gestalten greift Goethe ein beliebtes Sujet des Barocktheaters wieder auf. Als volkstümliches Gegenstück zum *Gran Teatro del Mundo* spiegelte das Jahrmarktstheater die Welt im Kleinen wider. Das Théâtre de la Foire in der Pariser Vorstadt war das bis in die Zeit des jungen Goethe fortwirkende Musterbeispiel einer von den etablierten Theatern

immer wieder schikanierten und sich parodistisch gegen sie auflehnen- den populären Schauspielkultur. So bilden auch beim frühen Goethe der Jahrmarkt und die auf ihm beheimateten Formen des Volkstheaters sowie das Schauspiel des 16. Jahrhunderts die vitale Gegenwart zu einem nur »literarischen« Theater. Noch in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* (II, 5) läßt Goethe seinen Titelhelden den Standpunkt vortragen, »daß je mehr das Theater gereinigt wird, es zwar verständigen und geschmackvollen Menschen angenehmer werden muß, allein von seiner ursprünglichen Wirkung und Bestimmung immer mehr verliert«. Diese These wird durch den Vergleich des Theaters mit einem Teich erläutert, »der nicht allein klares Wasser, sondern auch eine gewisse Portion von Schlamm, Seegras und Insekten enthalten muß, wenn Fische und Wasservögel sich darin wohl befinden sollen«. Das Theater braucht also auch »unreine«, sublitterarische Elemente, wenn es von Leben erfüllt sein soll. Will man auf den »Grund« der Komödie kommen, heißt es in jenen Aphorismen weiter, dürfe man daher »weder Zigeuner noch Bärenanzug noch die gefährlichen Sprünge und Verdrehungen herumziehender Wagehälse vergessen«. Hier wird der Auftritt der Seiltänzergruppe im nächsten Buch des Romans motiviert. Sie repräsentiert gewissermaßen den fruchtbaren »Schlamm«, von dem sich das lebendige Theater nährt — im Unterschied zum Luftwurzeln treibenden Literaturdrama nach Art der klassischen französischen Tragödie. Die Kontrapunktik von höfischem Alexandrinerdrama und mimisch-improvisatorischem Volkstheater, die für die Handlung von Goethes Theaterroman so charakteristisch ist, leitet sich her aus der Opposition des Sturm und Drang gegen den höfisch-klassizistischen Geschmack, wie sie im stilistischen Kontrast zwischen dem Jahrmarktsgetriebe und der gestelzten Verskunst der Esther-Tragödie in der zweiten Fassung des *Jahrmarktsfests* noch einmal ausgetragen wird.

Die Knittelversstücke vom *Jahrmarktsfest* bis zu *Hanswursts Hochzeit* knüpfen unmittelbar an Hans Sachs und das Nürnberger Fastnachtsspiel des 16. Jahrhunderts an. In dieser Spieltradition, der naiven Direktheit ihrer Satire, der derben, oft obszönen Situationskomik, gipfelnd in der sexual- und fäkalsprachlichen Eruption der Schimpfnamen des *Hanswurst*-Fragments, kurz, ihrer elementaren Vitalität fand Goethe ein ideales Gefäß für seine Abrechnung mit dem Zeitgeschmack. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde dem Stegreifspiel der Wandertrup-

pen im Gefolge der Commedia dell'arte durch die Literarisierungstendenz mehr und mehr der Boden entzogen. (Man denke an den paradigmatischen Parallellfall der Reform Goldonis in Italien und ihrer Befehdung durch Gozzi.) Als Reaktion darauf bildeten sich Stegreiftheater, die auf den Marktplätzen der Städte insbesondere die Gebärden und Stimmen der etablierten Schauspieler, aber auch anderer stadtbekannter Persönlichkeiten parodierten. Zentrum des europäischen Jahrmarktstheaters war wie erwähnt die Pariser Vorstadt mit dem Théâtre de la Foire, das sich schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Freiheiten der Märkte von Saint-Germain und Saint-Laurent zunutze machte und dessen Erfindungsgeist sich immer wieder gegen die Sanktionen der etablierten, von Regierung und Hof gestützten Theater (Comédie Française und Oper) durchsetzte. Höhepunkte in der Gattungsgeschichte des Théâtre de la Foire sind die satirisch-parodistischen Stücke von Lesage — darunter eine glänzende Parodie der Barockoper (*Télémaque*) — in denen der »esprit gaulois« Arlequins die Szene beherrschte.

In dieser Tradition also steht das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, mit der Wiederbelebung des Hanswurst, den Laterna-magica-Szenen des Schattenspielers und den parodistischen Imitationen bekannter Personen. Daß Goethe die zweite Fassung des *Jahrmarktsfests* auf dem Herzoglichen Liebhabertheater zur Uraufführung bringen konnte: das Exempel einer so entschieden antihöfischen Gattung, zeugt von der ästhetischen Liberalität des Weimarischen Hofes. — Der durch Gottsched und die Neuberin von der Bühne vertriebene Harlekin oder Hanswurst, der spiritus rector des Jahrmarktstheaters, hat — kaum verbannt — einflußreiche Verteidiger gefunden, zumal Lessing im 17. seiner *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759), in dem die symbolische Exkommunikation Harlekins durch die Neuberin 1737 als »die größte Harlekinade« bezeichnet wird, »die jemals gespielt worden«, und Justus Möser in seiner (Goethe wohlbekannten) Schrift *Harlekin, oder Verteidigung des Grotesk-Komischen* (1761).

Diese Querelle um Harlekin (Hanswurst) ist der Hintergrund auch von Goethes *Jahrmarktsfest*. Dort beklagt der Marktschreier, daß die von »Zoten und Flüchen« gereinigte Bühne in Langeweile zu versinken droht, wenn ihr nicht der — hier symbolisch aufs Krankenbett geworfene — Hanswurst erhalten bleibt, der »die Leute weckt aus'm Sittenschlaf«. »Unser Theater, seit Hanswurst verbannt ist«, schreibt Goethe

am 6. März 1773 an Salzmann, »hat sich aus dem Gottschedianismus noch nicht losreißen können. Wir haben Sittlichkeit und lange Weile«. Sie aber soll der — glücklicherweise wieder kurierte — Hanswurst im *Jahrmarktsfest* vertreiben.

Wie das *Jahrmarktsfest* an das Théâtre de la Foire, so knüpft *Pater Brey* (1773) schon im Titel an das Fastnachtsspiel an. Hier handelt es sich um eine Personalsatire gegen Franz Michael Leuchsenring, den empfindsamen Geistlichen und Hofmeister des Erbprinzen von Hessen-Darmstadt. Seine Person war für Goethe der Anlaß zur satirischen Behandlung des Themas vom »falschen Propheten«, das ihn wenig später auch im *Satyros* (1773) beschäftigt wird. Objekt der Satire ist die Sublimierung sexueller Begehrlichkeit zu bigotter Schwärmerei, wobei Goethe auf das Motiv des wollüstigen religiösen Heuchlers (zumal in Pfaffengestalt) zurückgreift, das in einer langen literarischen Tradition steht. Bedeutendstes Beispiel ist Molières Komödie *Le Tartuffe ou L'imposteur* (1664/69). Bei Molière wie Goethe werden die von Molière so genannten »faux monnayeurs en dévotion« komisch demaskiert, vor allem durch die mit frommer Heuchelei verbrämte Wollust.

Noch deutlicher sind die Handlungsparallelen zwischen *Tartuffe* und Goethes *Satyros*, dessen Titelgestalt das heidnische Gegenstück zum pietistisch-empfindsamen Pater Brey bildet: eine Satire auf den Populär-Rousseauismus im literarischen Deutschland. Durch seine parodistische Darstellung des *Satyros* als eines von seinen fanatisierten Anhängern »vergötterten« Ur- und Naturmenschen führt Goethe Rousseaus Idee des Naturzustandes ad absurdum, dessen Fiktion ein alle Bereiche der Kultur und Politik prägendes Argumentationsschema des späten 18. Jahrhunderts geworden ist. So wird man auch die Revolution als Wiederherstellung des Naturzustandes, d.h. als Aufkündigung des bestehenden zugunsten eines neu zu schließenden »Gesellschaftsvertrages« deuten. Goethe hat von dieser Konstruktion nie etwas gehalten. »Jede Revolution geht auf Naturzustand hinaus«, bemerkt er im Alter in seinen *Maximen und Reflexionen*; jener Zustand bedeutet für ihn aber nichts anderes als »Gesetz- und Schamlosigkeit«. Wie die Rhetoren der Revolution spielt *Satyros* Freiheit und Gleichheit des Naturzustandes gegen Ungleichheit und Naturfremdheit des Gesellschaftszustandes aus. »Habt eures Ursprungs vergessen,/Euch zu Sklaven versessen,/Euch in Häuser gemauert/Euch in Sitten vertrauert./Kennt die goldene Zeiten/

Nur als Mähren von weiten.« (Vs. 242-247). *Satyros* ist die heidnische Variation des Themas vom »falschen Propheten«, das Goethe in dieser Zeit so stark beschäftigt. (Erinnert sei an die berühmten Verse anlässlich seiner Rheinreise mit Lavater und Basedow im Sommer 1774: »Prophe- te rechts, Prophe- te links,/Das Weltkind in der Mitten.«)

Goethes dramatische Farcen erregten beträchtlichen Ärger, da man sie — wie bei Satiren üblich — als Schlüsselstücke auffaßte. So rief *Pater Brey* bei Herder eine nachhaltige Verstimmung hervor, da er sich und seine Braut Caroline Flachsland in den Figuren des Hauptmanns Belandrino und der Leonora gespiegelt, mithin seine Privatangelegenheiten der Öffentlichkeit zum Amusement preisgegeben sah. Goethe selber hat die Auffassung des *Pater Brey* als eines Schlüsselstücks freilich weit von sich gewiesen und Caroline Herder gegenüber später sein poetisch-satirisches Rezept folgendermaßen beschrieben: »Der Dichter nehme nur so viel von einem Individuum, als notwendig sei, seinem Gegenstand Leben und Wahrheit zu geben; das übrige hole er ja aus sich selbst, aus dem Eindruck der lebenden Welt«. So gibt Caroline Herder im Brief an ihren Mann vom 9. Februar 1789 Goethes Äußerungen ihr gegenüber wieder.

In *Götter, Helden und Wieland* (1773) und im *Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes* (1774) stehen freilich keine verschlüsselten Figuren auf der imaginären Bühne, vielmehr werden zwei wirkliche Personen — Wieland und Bahrdt — mit Namen attackiert. Es handelt sich also unverkennbar um direkte Personalsatiren. Die erste wendet sich gegen Wielands Verabsolutierung des eigenen Zeitgeschmacks und die Nivellierung des antiken Mythos im Geiste der höfischen »Konventionen«, die zweite gegen die modische Übersetzung des Neuen Testaments im Geiste eines nach Goethes Ansicht stutzerhaft geschniegelten Aufklärertums. Hier erhält Bahrdt Besuch von den vier Evangelisten mit ihren symbolischen Tieren, die sich genau so archaisch-roh aufführen wie die Evangelien in den Augen des aufgeklärten Theologen geschrieben sind. Dieser wird schließlich von dem Ochsen des Lukas niedergetreten und bricht in ein gänzlich unaufgeklärtes Geschrei aus.

Den Abschluß von Goethes theatralem Satyricon aus seiner Vorweimarer Zeit bildet das »mikrokosmische Drama« *Hanswursts Hochzeit oder der Lauf der Welt* (1775). Das parodistisch eingefärbte Hochzeitsspektakel in diesem Fragment ist ein ironischer Protest gegen den

wohlanständig-förmlichen Gesellschaftskreis des Frankfurter Bankiers Schönemann, der Familie seiner Verlobten Lili. Es opponiert gegen den Gruppengeist eines geschlossenen Gesellschaftszirkels und sucht dessen Doppelmoral satirisch zu demaskieren. Hanswurst, mit dem das ungehörige Kraftgenie Goethe sich selbstironisch identifiziert, entzieht sich immer wieder den Maximen seines Vormunds Kilian Brustfleck, der ihn zur Anpassung an die vornehme Etikette erziehen will. Es geht ihm dabei nur um den Schein der Wohlanständigkeit, unter deren Deckmantel Hanswurst dann so amoralisch sein könne, wie er wolle: »Daß Ihr Euch sittlich stellen sollt/Und tut dann alles was Ihr wollt/Kein leicht unfertig Wort wird von der Welt verteidigt/Doch tut das Niedrigste und sie wird nie beleidigt«. Doch Hanswurst tritt seinem Erzieher mit der individuellethischen Haltung des Genie-Menschen gegenüber, der seine natürlichen Bedürfnisse ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Konventionen befriedigt. Der Dialog der beiden Narren dreht sich auch um die Schattenseiten des frühen Ruhms, den sich Goethe 1774 durch die Veröffentlichung von *Götz* und *Werther* erworben hatte. Man suchte nun öfter seine Bekanntschaft als ihm lieb war: »Ich sag Euch, was die deutsche Welt/An großen Namen nur enthält/Kommt alles heut in Euer Haus«. Die Verpflichtungen repräsentativer Art behinderten Goethe indessen in seiner individuellen Lebensführung; das Unbehagen darüber spiegelt sich in der Klage des Hanswurst wider: »Mir ist ja alles recht, nur laßt mich ungeschoren./Ich bin ja gern berühmt so viel ihr wollt./Redt man von mir ich wills nicht wehren,/Nur muß michs nicht in meinem Wesen stören«. Goethe trug schwer an der Diskrepanz von Sein und Schein, an der Last der gesellschaftlichen Doppelmoral — deren er sich als Hanswurst zu entledigen sucht. Diesem ist die ganze Hochzeitsgesellschaft im Grunde lästig, da sie nur die Befriedigung seiner kreatürlichen Bedürfnisse verzögert:

Ich mögt wohl meine Pritsche schmieren
 Und sie zur Tür hinaus formieren.
 Indes was hab ich mit den Flegeln.
 Sie mögen fressen und ich will vögeln.

Die Opposition gegen die Welt der Konvention entlädt sich im *Hanswurst*-Fragment wie gesagt in einer förmlichen sexual- und fäkalsprachlichen Eruption, gipfelnd in einem Schimpfnamenkatalog, welcher von

»Hans Arsch von Rippach« und »Schnuckfötzen« über »Loch-König« und »Peter Sauschwanz« bis »Blackscheißer« und »Dr. Bonefurz« alle menschlichen Extremitäten, Leibesöffnungen und »Akte des Körperdramas« (mit Michail Bachtin zu reden) umkreist. Daß Goethe dieses — jedes gesellschaftliche Tabu in den Wind schlagende — Fragment nicht veröffentlichen konnte, versteht sich von selbst. Er hat das im vierten Buch von *Dichtung und Wahrheit* und in seinem Gespräch mit Eckermann am 6. März 1831 eingehend begründet. In Deutschland seien nun einmal »unsere Kreise zu beschränkt, als daß man mit so etwas hätte hervortreten können. Auf einem breiten Terrain, wie Paris, mag dergleichen sich herumtummeln«.

Hanswursts Hochzeit beginnt mit einem Monolog seines Vormunds Kilian Brustfleck, der uns bekannt vorkommt. Kein Zweifel, es ist die komische Umkehrung von Fausts weltberühmtem Eingangsmonolog »Habe nun, ach!«. Kilian Brustfleck berichtet von den vergeblichen Versuchen, sein Mündel Hanswurst zu dem zu erziehen, was Michail Bachtin den »Leibeskanon der Kunst-Literatur und wohlanständigen Rede der Neuzeit« nennt. Worin besteht dieser Leibeskanon? In der Tabuisierung der Geschlechtsorgane, des Afters, des Bauchs, der Nase, all dessen, was herausragt und absteht, und erst recht all dessen, was in den Körper eintritt und aus ihm austritt. Der Leib wird somit nach den Worten Bachtins zur »tauben Fläche«, welche die »Individualität« gegen andere Leiber abschirmt. Mag das in der Tragödie seine Berechtigung haben — die Komödie wird durch diese reliefartige Verflachung des Körpers um ihren ursprünglichen Sinn gebracht, wissen wir doch, daß die antike Komödie und natürlich auch die *Commedia dell'arte* die abstehenden Körperteile durch Masken, künstliche Bäuche, Stirnen, Lenden und Buckel — wenn nicht gar Phallen — absichtlich übertrieb. Goethe hat diesen Kostümbrauch in seiner Inszenierung der *Brüder* von Terenz 1801 auf dem Weimarer Hoftheater programmatisch wieder eingeführt — natürlich ohne Phallen; das Publikum befremdete die groteske Betonung der anderen Körperteile schon genug.

Zurück zu *Hanswursts Hochzeit*: Kilian Brustfleck hat also sein Mündel Hanswurst ganz im Sinne des modernen Körperkanons zu erziehen versucht: zu geziemender Rede und Konversation sowie strikter Verdrängung all dessen, was mit den Extremitäten und Ausscheidungen zu tun hat. Und diese pädagogische Bemühung mündet in fast der glei-

chen Resignation — in demselben Knittelvers-Ton vorgetragen — wie Fausts Universalstudium.

Hab ich endlich mit allem Fleiß
 Manchem moralisch politischem Schweiß
 Meinen Mündel Hanswurst erzogen
 Und ihn ziemlich zurechtgebogen.
 Zwar seine tölpisch schlüffliche Art
 So wenig als seinen kohlschwarzen Bart,
 Seine Lust in den Weg zu scheißen,
 Hab nicht können aus der Wurzel reißen.
 Was ich nun nicht all kunnt bemeistern,
 Das wußt ich weise zu überkleistern.
 Hab ihn gelehrt nach Pflichtgrundsätzen
 Ein paar Stunden hintereinander schwätzen,
 Indes er sich am Arsch reibt
 Und Wurstel immer Wurstel bleibt

Wie hier der aufgeklärte Pädagoge sein Scheitern eingestehen muß, so in Fausts erstem Monolog der verwissenschaftlichte Kopfmensch. Das »mikrokosmische Drama« der Narrenwelt travestiert den Faustischen Makrokosmos!

Das 16. Jahrhundert, auf das Goethe in seinen Farcen und noch im *Faust* rekurriert, war nach Bachtin »die hohe Zeit in der Geschichte des Lachens« und der »grotesken Gestalt des Leibes«, die in der Hervorkehrung seiner Extremitäten besteht — in entschiedenem Gegensatz zum 17. Jahrhundert, in dem die absolute Monarchie und Hofzivilisation und mit ihr der »Kanon der geziemenden Rede« zum Sieg gelangt, welche den Körper seiner Kreatürlichkeit beraubt. Gemäß den Regeln des decorum, der bienséance wird zumal in der tragédie classique, der poetischen Dame ohne Unterleib, alles, was den alltäglichen Lebensverlauf betrifft, Schlafen, Essen, Trinken, Wetter, Landschaft und Tageszeit — vor allem aber die Sexualität —, mit Schweigen übergangen. Die »Sorge um den Körper«, so Henri Bergson in seinem Essay *Le rire*, lasse sofort »ein Einsickern des Komischen befürchten. Deshalb trinken und essen die Helden der Tragödie nicht. Ja, wenn möglich, setzen sie sich auch nicht. Sich mitten in einer pathetischen Rede setzen, hieße sich daran erinnern, daß man einen Körper hat.« Bergson erinnert an eine Episode aus der Biographie Napoleons, der als »Psychologe« gewußt

habe, »daß allein durch die Tatsache, daß man sich setzt, aus einer Tragödie eine Komödie werden kann«. Nach der preußischen Niederlage bei Jena und Auerstedt habe ihn, so berichtet Napoleon, die Königin von Preußen »wie eine Tragödin« empfangen. Um sie von ihren pathetischen Tiraden abzubringen, habe er sie einfach genötigt, sich zu setzen. »Nichts macht einer tragischen Szene besser ein Ende«, so seine Worte; »wenn man sitzt, wird es sofort Komödie.«

Erich Auerbach hat die *tragédie classique* als die rigoroseste literarische Erscheinungsform der Separation des hohen Stils von allen Äußerungen konkreter Leiblichkeit interpretiert. Wesentliches Merkmal der Erhabenheit der tragischen Personen sei »ihre körperliche Intaktheit; alles was ihrem Körper geschieht, muß in hohem Stil geschehen, und alles Niedrige und Kreatürliche muß fortbleiben«. Gegen diesen »Leibeskanon« und die Schicklichkeitsregeln der höfisch-aristokratischen Gesellschaft, die sich in der Tragödie spiegelt, aber auch gegen die Entkörperlichung des Menschen durch aufklärerischen Rationalismus und empfindsame Seelenkultur begehrt Goethe in seinen Farcen und Hanswurstiaden auf. Sie alle handeln von dem Einspruch des Körpers gegen seine Verflachung, ob es um die Wiederkehr der Körperdramatik der *Commedia dell'arte* und des Volkstheaters geht (wie im *Jahrmarktsfest* und in *Hanswursts Hochzeit*), um die doppelmoralische Verleugnung oder Verflüchtigung der Sexualität, die doch den eigentlichen Hintergrund der vermeintlich auf reiner Geisteshöhe sich bewegenden religiösen Schwärmerei, platonischen Liebe oder utopischen Vision bildet (im *Pater Brey* und *Satyros*), oder um die Übersetzung antiker Körperkultur in die Körperlosigkeit rationalistischer oder empfindsamer Kultur in Wielands oder Bahrds modernen Adaptationen der griechischen Tragödie und des Neuen Testaments. In beiden Fällen — am deutlichsten natürlich in den Huftritten von Lukas' Ochsen, in denen der Einspruch des Körpers unmittelbar sinnfällig wird — rücken die kolossalen Gestalten der heidnischen wie christlichen Antike ihren modernen Vergeistigern wahrhaft zu Leibe.

»Es ist genugsam bekannt, daß die griechischen Götter und Helden nicht auf moralischen, sondern auf verklärten physischen Eigenschaften ruhen«, sagt Goethe anlässlich der Moralisierung des Alkestis-Stoffs durch Euripides in *Dichtung und Wahrheit*. In der archaisch-grobianischen Sprache des Herkules in *Götter, Helden und Wieland*

klingt das folgendermaßen: »Hatte einer Überfluß an Kräften so prügelte er die andern aus. [...] Hatte einer denn Überfluß an Säften, machte er den Weibern so viel Kinder als sie beehrten, auch wohl ungebeten. Wie ich denn selbst in einer Nacht fünfzig Buben ausgearbeitet habe.« Und an Wieland gewandt: »Hättest du nicht zu lang unter der Knechtschaft deiner Religion und Sittenlehre geseufzt, es hätte noch was aus dir werden können. Denn jetzt hängen dir immer noch die scheelen Ideale an. Kannst nicht verdauen daß ein Halbgott sich betrinkt und ein Flegel ist seiner Gottheit ohnbeschadet.«

Euripides wirft seinem modernen Kollegen in Goethes »Farce« vor, »nach Sitten und Theaterkonventionen und nach und nach aufgeflackten Statuten, Natur und Wahrheit zu verschneiden und einzugleichen«. »Eure Leute sind erstlich alle zusammen aus der großen Familie, der Ihr Würde der Menschheit, ein Ding das Gott woher abstrahiert ist, zum Erbe gegeben habt, Ihr Dichter auf unsern Trümmern. Sie sehn einander ähnlich wie die Eier, und Ihr habt sie zum unbedeutenden Breie zusammen gerührt.« Diese »humane« Nivellierung und Entkörperlichung der mythischen Gestalten — wird man sie nicht auch Goethes *Iphigenie* vorhalten können? Wirklich wird sein eigener künstlerischer Weg ihn in den nächsten Jahren vom kraftgenialischen Impetus der Wieland-Persiflage wegführen — in die gleiche vom humanen Maß höfischer Convenance geprägte Stilrichtung, zu der die *Alceste* Wielands tendiert.

Gleichwohl schlägt die Opposition seiner Sturm-und-Drang-Farce gegen das eindimensionale Menschen- und Körperbild der höfischen Zivilisation wie gegen die aufgeklärt-empfindsame Verstandes- und Gefühlkultur auch in der Weimarer Dramatik hin und wieder durch, etwa in der »dramatischen Grille« *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1777), welche die Verflüchtigung des sinnlichen Menschen und der Natur zu empfindsamen Phantomen aufs satirische Korn nimmt, oder und vor allem in Goethes theatralem Opus summum: *Faust*, der in seinem Rückgriff auf die Welt des 16. Jahrhunderts auch viele komisch-satirische Elemente der Sturm-und-Drang-Farce wieder aufnimmt. Sie kristallisieren sich vor allem um die Trickster-Gestalt Mephistos. Der Trickster verkörpert in den verschiedenen Mythologien — ob als Hermes im griechischen oder Loki im germanischen Mythos; und von beiden hat Mephisto unverkennbare Züge übernommen — ein oppositionelles Element innerhalb der göttlichen Ordnung, die sich immer wieder in den

Formen grotesker Übertreibung der Sexualität und der ihr dienenden Körperorgane ausdrückt. Auch Mephisto hat einen solchen obszönen Bezug. Der Stab, mit dem er die von ihm angezettelten Farcen von »Auerbachs Keller« über die »Walpurgisnacht« bis zur »Mummenschanz« regiert, ist direkt oder indirekt der Phallus. Mit ihm gibt er sich der Hexe in der Hexenküche gleich zu erkennen: »Sieh her, das ist das Wappen, das ich führe! *Er macht eine unanständige Gebärde.*« (Vs. 1213) Die Hexe, mit höllischem Sinn begabt für die phallische Komik des Teufels »*lacht unmäßig.* Ha! Ha! Das ist in Eurer Art!/Ihr seid ein Schelm, wie Ihr nur immer wart!« (Vs. 2514f.)

Den Phallus stellt Mephisto auch in der Szene »Wald und Höhle« als den wahren Regenten aller Dinge hin. Zynisch decouvriert er da Fausts Naturmystik als eine Art Geschlechtsakt:

MEPHISTOPHELES Ein überirdisches Vergnügen!
 In Nacht und Tau auf den Gebirgen liegen,
 Und Erd und Himmel wonniglich umfassen,
 Zu einer Gottheit sich aufschwellen lassen,
 Der Erde Mark mit Ahnungsdrang durchwühlen,
 Alle sechs Tagewerk' im Busen fühlen,
 In stolzer Kraft ich weiß nicht was genießen,
 Bald liebewonniglich in alles überfließen,
 Verschwunden ganz der Erdensohn,
 Und dann die hohe Intuition —
 mit einer Gebärde [natürlich einer drastisch-obszönen]
 Ich darf nicht sagen, wie — zu schließen.
 FAUST Pfui über dich!
 MEPHISTOPHELES Das will Euch nicht behagen;
 Ihr habt das Recht, gesittet Pfui zu sagen.
 Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen,
 Was keusche Herzen nicht entbehren können.
 (Vs. 3282-96)

Eine Spitze gegen die Unaufrichtigkeit der wohlanständigen Rede, hinter der man, wie hinter so mancher Pointe Mephistos, die Meinung des Autors vermuten darf.

In einem von Böttiger aufgezeichneten Gespräch zwischen Wieland und Goethe Anfang 1799 hat Wieland unter Verweis auf die phallische Komik selbst »in den ernsthaftesten und heiligsten aller alten Religionsgebräuche« bemerkt, Aristophanes sei eben »kein solcher Schweinigel«,

»als ihn unsere Überfeinerung achten will«. Und Goethe betont, »daß die ursprünglich einzige vis comica in den Obszönitäten und den Anspielungen auf Geschlechtsverhältnisse liege, und von der Komödie gar nicht entfernt gedacht werden könne«. Darauf Wieland: »Darum sei Aristophanes der Gott der alten Komödiendichter, und darum hätten wir eigentlich gar kein Lustspiel mehr.«

Immer wieder schlüpft Mephisto in die phallische Rolle des Tricksters, so noch in der »Mummenschanz« am Kaiserhof des *Faust II*. Hier flüchten Kaiser und Hof sich aus der politischen »Tageswelt« in die Zauber einer üppigen Scheinwelt: eine mythologisch-allegorische Revue, auf deren magischem Höhepunkt der in der Schatztruhe aufbewahrte kaiserliche Repräsentationsschmuck eingeschmolzen wird und sich in Geld verwandelt. Und was tut Mephisto in seiner allegorischen Maske des Geizes? Der Herold des mythologischen Spektakels beobachtet es mit Entsetzen:

Er knetet alles Gold zu Teig,
Ihm wird es untern Händen weich;
Wie er es drückt und wie es ballt,
Bleibt's immer doch nur ungestalt.
Er wendet sich zu den Weibern dort,
Sie schreien alle, möchten fort,
Gebärden sich gar widerwärtig;
Der Schalk erweist sich übelfertig.
Ich fürchte, daß er sich ergetzt,
Wenn er die Sittlichkeit verletzt.

(Vs. 5783-94)

Offensichtlich hat der Geiz alias Mephisto aus dem Gold einen Phallus geformt, mit dem er öffentliches Ärgernis erregt, insbesondere die weibliche Hofgesellschaft schockieren will.

Den höfischen Verhaltenscode wird Goethe am Beispiel der Beschwörung Helenas durch Faust am Ende des ersten Akts von *Faust II* satirisch noch einmal verdeutlichen. Das Hofpublikum — das von einer »Vierten Wand« zwischen Bühne und Zuschauerraum nichts weiß und wissen will — ist irritiert oder voyeuristisch aufgeregt durch die von keinen »Hofmanieren« (Vs. 6460) zensierte Körpersprache von Paris und Helena, was nur das jeweils andere Geschlecht der Zuschauer als »natürlich« (Vs. 6472) toleriert. Doch grundsätzlich gilt die Maxime: »Das

Schauspiel selbst, hier sollt es höflich sein.« (Vs. 6470). Hier, das heißt: »in Kaisers Gegenwart« (Vs. 6468), der mitten vor der Bühne sitzt. Die größte Verletzung der Schicklichkeit aber ist der heiße Kuß, den Helena Paris gibt. »Ein Kuß! — Das Maß ist voll./Vor allen Leuten! Das ist doch zu toll!« (Vs. 6512f.) Körperliche Liebe ist auf der tragischen Szene eben streng tabuisiert.

Die radikalste Persiflage des höfischen Verhaltenscodes, des zumal von ihm inaugurierten Körperkanons und der geziemenden Rede, welcher wir im Werk Goethes — und nicht nur hier — begegnen, stellt die sekretierte Satansmesse aus der Walpurgisnacht des *Faust I* dar. Hier wird die höfische Schicklichkeit dadurch poetisch ad absurdum geführt, daß sie durch ihr Gegenteil ersetzt, daß gerade ihre radikale Aufhebung zum »Ritual« wird. Satan hält »Audienz«, und sein »Zeremonienmeister« weist einen Untertanen an, »dem Herrn, den hintern Teil zu küssen«. Das ist das »Homagium des Kusses« in den Hintern Satans, das von jeher zum »Hexensabbat« gehörte und auch den rituellen Höhepunkt in Heinrich Heines »Tanzpoem« *Der Doktor Faust* (1851) bilden wird. Bei Goethe wird der Kuß in Satans Hintern zur obszönen Allegorie höfischer »Arschkriecherei«. Der vom Zeremonienmeister angeleitete Untertan ist zu dem Homagium nicht nur ohne Zögern erbötig (»bin ich gleich von Haus aus Demokrat«), sondern er verbindet das »Ritual« auch noch mit einem Panegyrikus auf den Hintern Satans: »So wohl kann's nicht im Paradiese riechen,/Und dieser wohlgebaute Schlund/Erregt den Wunsch, hineinzukriechen.« Satan aber prophezeit dem Lobredner: »wer des Teufels Arsch so gut wie du gelobt,/Dem soll es nie an Schmeichelphrasen fehlen.« Eine zynischere Satire auf Ancien Régime und Hof ist in Goethes Gesamtwerk nicht zu finden, zumal sie eine gesellschaftliche Sphäre, in der das Gesetz rigoroserer Dezenz waltet, mit poetischen Mitteln attackiert, welche dieses Gesetz drastisch konterkarieren.

Gerade weil Goethe sich aufgrund seiner offiziösen Stellung am Weimarer Hof in die Konvenienzen der späthöfischen Gesellschaft so weitgehend eingelebt hat, war ihm deutlich, wie sehr jene — und gesellschaftliche Tabus jeder Art — den poetischen Ausdrucksspielraum gerade auf dem Felde der Erotik einschnürten. Immer wieder hat er versucht, sich über die Tabuisierung der Darstellung körperlicher Liebe hinwegzusetzen, und überhaupt mit der poetischen Überwindung des

modernen Leibeskanons experimentiert. Diese poetischen Experimente, seine zahlreichen Erotica und Priapea, verletzen allerdings die Toleranzgrenze der Zeit so sehr, daß er sie — wie eben die Satansmesse der Walpurgisnacht — in der Regel der Öffentlichkeit vorenthalten mußte. Eckermann gegenüber hat er das am 25. Februar 1824 folgendermaßen begründet: »Könnten Geist und höhere Bildung ein Gemeingut werden, so hätte der Dichter ein gutes Spiel; er könnte immer durchaus wahr sein und brauchte sich nicht zu scheuen, das Beste zu sagen.« Doch die Tabugrenzen sind in der Moderne unter dem Einfluß der höfischen Zivilisation immer enger gezogen worden: »Was den alten Griechen zu sagen erlaubt war, will *uns* zu sagen nicht mehr anstehen, und was Shakespeares kräftigen Mitmenschen durchaus anmutete, kann der Engländer von 1820 nicht mehr ertragen, so daß in der neuesten Zeit ein Family-Shakespeare ein gefühltes Bedürfnis wird.« Erst recht aber, wie die Geschichte der Goethe-Rezeption zeigen wird, ein Family-Goethe.

Abschließend sei uns ein Blick auf die grandioseste Manifestation der komischen Phantasie Goethes erlaubt: die »Klassische Walpurgisnacht« des *Faust II*, die antikische Kontrafaktur zur nordischen Walpurgisnacht des ersten Teils, eine groteske mythologische Welt unterhalb der olympischen Sphäre. In ihrer von keiner moralischen Zensur beeinträchtigten Körperlichkeit fühlt sich Mephisto bezeichnenderweise »entfremdet« (Vs. 7081), denn seine Welt ist die zensierte, negativ kanonisierte Körperwelt, die als nicht Erlaubtes — unter absichtlicher Verletzung religiöser, moralischer und gesellschaftlicher Tabus — aufgesucht wird. Der Körper als Verbotenes, nicht als Erlaubtes ist Mephistos Element. Mit seinem Pferdefuß verkörpert er gewissermaßen das Groteske im negativen Sinne Wolfgang Kayzers, die Sphinx hingegen repräsentieren das Groteske im Geiste der fröhlichen Wissenschaft Bachtins. »Denn unsere Tatzen sind gesund«, so die Sphinx zu Mephisto; »Dir mit verschrumpftem Pferdefuße/Behagt es nicht in unserem Bund.« (Vs. 7151).

Den Gipfel des Grotesk-Komischen in der Klassischen Walpurgisnacht bilden die drei Phorkyaden, die gemeinsam nur ein Auge und einen Zahn haben, die sie sich wechselseitig überlassen. Diese Loslösung von Körperteilen, gerade des vom modernen Körperkanon nicht tabuisierten, weil nicht abstehenden Auges von der individuellen Gestalt — die als solche im Falle der Phorkyaden so wenig existiert, daß

Mephisto für den Helena-Akt das Bildnis einer von ihnen ausleihen kann, ohne daß dies ihrer (nichtvorhandenen) Individualität abträglich wäre — ist geradezu der Inbegriff des Grotesken im Sinne Bachtins.

Um einen Goethe im Geiste des Grotesken bittend möchte ich meinen Vortrag mit einer Anekdote beenden. Als ich vor einigen Jahren mit dem Kritiker Marcel Reich-Ranicki einen Spaziergang in der Eremitage bei Bayreuth unternahm, blieb dieser plötzlich verdutzt stehen und wies auf ein Schild hin. »Warum steht da: *Zu Goethe?*« Ich wies ihn darauf hin, daß er sich verlese; es heiße »*Zur Grotte*«. »Die *déformation* professionelle des Literaturkritikers!« rief Reich-Ranicki da aus. *Goethe* statt *Grotte* zu lesen, von der sich der Begriff des Grotesken bekanntlich herleitet, scheint mir indessen gar nicht so verkehrt zu sein. Mein Vortrag suchte es zu zeigen.

Bibliographischer Nachtrag

Der vorliegende Text gibt den unveränderten Wortlaut des Vortrags beim Satire-Kolloquium in Montpellier wieder. Er stützt sich teilweise auf meinen Kommentar in: Goethe: Sämtliche Werke [Frankfurter Ausgabe]. Bd. IV. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1985 sowie auf meinen Aufsatz: *Faust* — Goethes verkappte Komödie. In: Franz Norbert Mennemeier (Hrsg.): Die großen Komödien Europas. Tübingen 2000, S. 199-226. Dort alle näheren Nachweise. Grundlegend für diesen Vortrag: Erich Auerbach: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern/München 1946 [u.ö.] (Zitat S. 361f.), Henri Bergson: *Das Lachen*. Jena 1921 (Zitate S. 38f.) und Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval*. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a.M. 1990 (Zitate S. 20 u. S. 24-31; dort Bachtins Kritik an Wolfgang Kayzers Groteske-Konzeption).

Goethes *Triumph der Empfindsamkeit* – die theatralische Sendung der Satire

In den »Tag- und Jahresheften«, d.h. aus einem Abstand von über 40 Jahren, vermerkt Goethe über die Weimarer Jahre »bis 1780«:

Bei Gelegenheit eines Liebhaber-Theaters und festlicher Tage wurden gedichtet und aufgeführt: Lila, Die Geschwister, Iphigenia, Proserpina, letztere freventlich in den Triumph der Empfindsamkeit eingeschaltet und ihre Wirkung vernichtet; wie denn überhaupt eine schale Sentimentalität überhandnehmend manche harte realistische Gegenwirkung veranlaßte.¹

An diesem Rückblick ist einiges bemerkenswert. Es werden nicht alle Stücke genannt, die in der fraglichen Zeit verfaßt und aufgeführt worden sind², sondern nur diejenigen, die Empfindsamkeit entweder ausdrücklich zum Thema machen oder (wie »Iphigenie« und »Proserpina«) ihre Herkunft aus dem Geist der Empfindsamkeit nicht verleugnen. So wird suggeriert, daß Auseinandersetzung mit der Empfindsamkeit zentrales Anliegen des Dramenschaffens der genannten Zeit gewesen sei. Hierzu paßt, daß nur das Drama, das diese Haltung selbst im Titel führt, zusammen mit seinem Gegenstück »Proserpina«, eine

1. Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 17, Frankfurt 1994, S. 13.

2. Nicht erwähnt werden: die zweite Fassung des »Jahrmarktsfest zu Plundersweilern«, Uraufführung am 20. Okt. 1778, die Bearbeitung von Aristophanes »Vögel«, Uraufführung des ersten Aktes am 1. Okt. 1780, Jeri und Bätely, 1. Fassung, Uraufführung 1780.

Kommentierung erfährt, die halb Erklärung, halb Entschuldigung zu sein scheint. Der Satire-Charakter des »Triumphs der Empfindsamkeit« wird dabei umschrieben als »harte realistische Gegenwirkung«. Unklar bleibt dabei, ob sich der reklamierte »Realismus« auf die bloßgestellten Haltungen der beiden Hauptfiguren des Stücks bezieht oder auf die »frevelhafte« Verknüpfung von mythologischer Tragödie und humoristischem Heilungsspiel, ob Realismus also vom Abgebildeten her gedacht wird oder als Konstruktionsprinzip der Verknüpfung von Unverträglichem. Besonderer Aufmerksamkeit ist es wert, daß Goethe die Auseinandersetzung mit der Empfindsamkeit ganz dem Theater vorbehält. Das ist keineswegs selbstverständlich, ist doch sein empfindsames Buch schlechthin, das im Stück auch berufen wird, ein Roman und waren es generell primär Romane (von Gellert und Sophie von La Roche), die die Haltung der Empfindsamkeit im deutschsprachigen Raum eingebürgert haben. Goethe referiert dabei auf ein spezifisches Theater und einen besonderen Anlaß des Theaterspiels. Beiden gemeinsam ist eine implizite Oppositionsstruktur. Die Stücke seien für festliche Tage geschrieben und an solchen aufgeführt worden. Im Falle von »Lila« und »Triumph der Empfindsamkeit« ist dieses Fest der Karneval, zugleich aber auch der Geburtstag der Herzogin Luise (30. Januar). Der Gehalt beider Feste ist entgegengesetzt: Überschreiten von Grenzen als Lizenz des Karnevals, Feier des Selbst als das Bleibende im Wandel der Zeit als Gehalt des Geburtstages. Es gibt eine Theater-, resp. eine Komödientradition, die beides vereint: das jüdische Purimsfest mit den hierbei aufgeführten Purimspielen, das umfassende Entgrenzung geradezu gebietet, aber als Feier, sich in seiner Besonderheit als Jude bewahrt zu haben. Goethe hat sich im »Jahrmarktsfest zu Plundersweilern«, in das als Theater im Theater ein Esther-Spiel eingefügt ist, diese Tradition angeeignet.¹ Im Rückblick der »Tag- und Jahreshefte« erwähnt er dieses Stück nicht, obwohl es (die zweite Fassung) im genannten Zeitraum aufgeführt wurde und durchaus auch die Empfindsamkeit satirisch aufs Korn nimmt. Am satirischen Theater interessiert jetzt offenbar etwas anderes. Weiter betont Goethe, daß die erwähnten Stücke »bei Gelegenheit eines Liebhabertheaters« gedichtet und aufgeführt worden sei-

1. Hierzu ausführlicher: Verf., Purim in Plundersweilern: der karnevalistische Goethe, in: Waltraud Wiethölter (Hg.), *Der junge Goethe. Genese und Konstruktion einer Autorschaft*. Tübingen, Basel 2001, S. 39-64.

en. Das führt erneut zu einem Spiel mit Oppositionen. Liebhaber- oder Laientheater besagt, daß die Gruppe, die in der theatralischen Veranstaltung den Part des Zuschauers hat, die Spieler stellt; in den erwähnten Stücken hatten Laienspieler des Weimarer Hofes dann aber Situationen zu spielen, in denen die jeweilige Hauptfigur von einer krankhaften Einstellung dadurch geheilt wird, daß sie den Spielcharakter der Situation erkennt. D.h.: die Zuschauer, die Spieler geworden sind, haben in der Welt der Figuren gegenläufig wieder zu Zuschauern zu werden. Zu Goethes Notiz über seine ersten Weimarer Jahre bleibt derart festzuhalten, daß die Auseinandersetzung mit der Empfindsamkeit umfassend in den Horizont von Theater gerückt wird. Das Stück, das diese Auseinandersetzung am markantesten als Satire leistet, hat Goethe dabei durch seinen Kommentar über den ausgeübten »Frevel« besonders herausgehoben. Das läßt erwarten, daß im »Triumph der Empfindsamkeit« der Zusammenhang von Satire und Theater in einer besonderen Weise produktiv und zugleich selbstreflexiv wird. Das Stück bekundet und zeigt Satire als »theatralische Sendung«. Das wird nachfolgend in zwei Schritten ausgeführt. Im ersten Schritt wird die hier geleistete vierfache Entfaltung der Satire, die jeweils in einem spezifischen Bezug zu Theater erfolgt, aufgewiesen. Im zweiten Schritt wird die erkannte Theatralisierung der Satire als Nukleus des Theaterkonzepts des klassischen Goethe aufgezeigt.

Satire prangert einen Mißstand oder Mangel an. Sie verurteilt und setzt damit einen Maßstab des Urteilens voraus, also Bindung an eine Norm. So stellt sich, wenn wir im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine Satire auf die Empfindsamkeit vorfinden, sogleich die Frage, von welcher Position aus diese Haltung negiert werden kann, die seit Mitte des Jahrhunderts doch allgemein als hohes ethisches Ideal vorgestellt wird, dem sich die besten Künstler verschrieben haben. Goethes Satire geißelt ja nicht falsche Empfindsamkeit zugunsten einer wahren, sondern rechnet grundsätzlich mit ihr ab. Im Stück wird der Prinz Oronaro als Karikatur eines Empfindsamen eingeführt (vgl. 78, 82)¹, sein Gegenspieler zeigt nicht eine glaubwürdigere Empfindsamkeit, sondern nichts

1. Zitate aus Goethes Werken werden im Text verifiziert, wobei folgende Ausgaben zugrundegelegt werden: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 1, Frankfurt 1987 (Gedichte 1756-99), Sigle (I/1, ...), I. Abt., Bd. 5, Frankfurt 1988 (Dramen 1776-1790), Sigle I/5, ...).

hiervon, das Personenverzeichnis definiert ihn als »humoristischen König« (vgl. 70). Empfindsamkeit hatte für eine bestimmte Zeit hohe Konjunktur, da sie als »vermishtes Gefühl«¹ an der Welt der Sinnlichkeit (Empfindsamkeit als Affekt) ebenso teil hat wie an der Sittlichkeit (insofern Empfindsamkeit Gefühle — wie Freundschaft, Liebe, Mitleid — favorisiert, die hohe moralische Qualität haben). So ist Empfindsamkeit eine Kategorie der Verknüpfung der beiden entgegenstehenden Welten von Natur und Geist, von empirischer und ideeller Existenz, für die das 18. Jahrhundert nicht müde wird, immer neue Konzepte eines Brückenschlags zu erproben, da offenbar keines die gesuchte Vermittlung befriedigend leistet. Zur Debatte steht dabei der bürgerliche Anspruch auf Autonomie, der sich auf das Vermögen zur Vernunft gründet, dabei aber den Nachweis schuldig bleibt, daß deren Forderungen mit den Gesetzen der empirischen Welt in Übereinstimmung gebracht werden können. Lessings Favorisierung des Mitleids — als Affekt und zugleich sittliche Haltung — steht im Horizont des Ideals der Empfindsamkeit. Ein weiteres Konzept eines Brückenschlags ist das Ideal der »Grazie«, das von Winckelmann über Wieland und Schiller bis hin zu Kleist ins Spiel gebracht wurde. Ein anderes Konzept, das große Konjunktur erlangen wird, ist die Idee der »Bildung«. In der Zeit, da Goethe in seinen Dramen mit der Empfindsamkeit abrechnet, beginnt er mit der Arbeit an seinem Bildungsroman. Explizit entwickelt Moses Mendelssohn in einem Aufsatz von 1784 »Bildung« als Konzept eines Brückenschlags von ideeller und empirischer Existenz.² Kant wird dann bekanntlich in seinen Kritiken die Kluft zwischen der Welt der Erscheinungen und der

1. Vgl. Mendelssohns Begriff der »vermischten Empfindung«, in: M. M., Über die Empfindungen [1755] und: Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen [1761], in: Moses Mendelssohn, Ästhetische Schriften in Auswahl, hg. von Otto F. Best, Darmstadt 1994, S. 29-110 und 127-165; Carsten Zelle, Joy of grief. Über das Vergnügen am Traurigsein, in: Duitse kroniek (40), 1990, S. 3-39; Gerhard Sauder, Empfindsamkeit, 2 Bde., Stuttgart 1974; Wolfgang Doktor, Die Kritik der Empfindsamkeit, Bern Frankfurt 1975; Wolfgang Doktor, Gerhard Sauder (Hg.), Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte. Stuttgart 1976.

2. Moses Mendelssohn, Über die Frage: was heißt aufklären? [Beitrag zur Frage der »Berlinischen Monatsschrift«: »Was ist Aufklärung?«]; hierzu Verf. Die Theatralisierung der Idee der Bildung. Zwei literarische Antworten auf Moses Mendelssohn: »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und »Florentin«, in: Werner Frick, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus, Michael Voges (Hg.), Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller. Tübingen 2003, S. 95-114.

der Ideen als prinzipiell unüberbrückbar erweisen. Der Erkenntnis produzierende Verstand habe keinerlei normative Kompetenz im Hinblick auf die Welt des sittlichen Wollens, umgekehrt habe die zwecksetzende Vernunft, das der Idee der Freiheit verpflichtete Handeln, keinerlei Versicherung in der Welt der Empirie. Eine Art Verknüpfung der Welt der reinen und der praktischen Vernunft wird Kant dann dem Schönen (dem ästhetischen Urteil) und der teleologischen Naturbetrachtung zusprechen, sofern deren Brückenschlag als bloß symbolisch¹ resp. als bloß hypothetisch² bewußt bleiben. Das Ungenügen der Empfindsamkeit als Konzept einer Verknüpfung hatte schon Lessing (1772) in seiner »Emilia Galotti« herausgestellt, insofern seinen Helden ein Leben nach diesem Ideal nur außerhalb der sozialen Welt möglich erscheint. Im »Werther« erschien zwei Jahre später diese Weltverneinung dann radikalisiert, wobei Werther seinen Selbstmord mit einem Verweis auf »Emilia Galotti« verbindet. Im »Triumph der Empfindsamkeit« wird etwa drei Jahre nach Erscheinen des »Werther« das Ideal der Empfindsamkeit als Autismus gezeigt: am Prinzen Oronaro, der in einer selbst verfertigten Kunst-Natur lebt, fixiert auf seine Puppe Mandandane als reiner Spiegelwelt seines Innern, ebenso in Mandandanes Ausagieren von Monodramen. Ihr In-Sich-Selbst-Kreisen zeigen diese Figuren schon in ihrem Namen an, die jeweils aus der mehrfachen Wiederholung eines Vokals bzw. einer Silbe gebildet sind. Das Ideal der Empfindsamkeit der satirischen Vernichtung preiszugeben, zeigt also an, daß an ihre Verknüpfungsleistung nicht mehr geglaubt wird und verlangt entsprechend, eine tragfähigere Kategorie der Verknüpfung von empirischer und ideeller Welt anzubieten. Explizit weist das Stück aber hierzu nichts vor. So kann das alternative Konzept nur in dem beschlossen sein, was das Stück implizit als das Handeln seiner Figuren herausstellt. Das aber besteht wesentlich darin, selbst wieder Theater zu spielen: Andrason z.B. stellt als ein kleines Spiel im Spiel den Hoffräulein seiner Schwester die Körperhaltung eines Empfindsamen vor, damit sie lernen, diese einzunehmen, wobei die Regiebemerkung diese Haltung selbst wieder als Zitat von Schauspielergestik anzeigt:

1. Vgl. Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (nachfolgend abgekürzt KdU), hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974, insbesondere § 59 (»Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit«), a.a.O., S. 211-215.

2. Vgl. KdU § 75.

[Sanfte Musik. Er macht ihnen die hergebrachten Bewegungen vor, womit die Schauspieler gewöhnlich die Empfindungen auszudrücken denken.]

ANDRASON. — Habt ihr wohl Acht gegeben, Kinder? Erstlich, immer den Leib vorwärts gebogen, und mit den Knien geknickt, als wenn ihr kein Mark in den Knochen hättet! Hernach immer eine Hand an die Stirne und eine am Herzen, als wenn's euch in Stücken springen wollte; mitunter tief Atem geholt, und so weiter. Die Schnupftücher nicht vergessen!

[Die Musik geht fort und die Fräulein befolgen seine Vorschrift. Er stellt den Prinzen vor; bald korrigiert er sie, bald nimmt er die Person des Prinzen wieder an; endlich hört man eine Trompete in der Ferne.]
(I/5, 78 f.)

Der Prinz wiederum baut aus Theaterkulissen eine Kunst-Natur auf und spielt darin sein Seelen-Theater, Mandandane wird das Ausagieren eines hohen tragischen Spiels, des Proserpina-Monodramas, gegönnt, später spielt sie vor dem Prinzen die Puppe Mandandane, Andrason spielt zuletzt dem Prinzen vor, daß er ihm »seine« Mandandane überlasse. Bedingung der Möglichkeit einer Satire der Empfindsamkeit ist offenbar, daß sie im Medium von Theater geschieht. Dann überrascht es auch nicht, daß es eine theatralische Veranstaltung ist, von der erwartet wird, von der Empfindsamkeit befreien zu können.

Inwiefern kann Theater aber ein zur Empfindsamkeit alternatives Konzept eines Brückenschlags von ideeller und empirischer Existenz anbieten? Ausgespielt wird in den Spiel im Spiel-Szenen des Stücks die »theatralische Dopplung«¹. Andrason stellt den Hoffräulein einen Empfindsamen vor und agiert in seiner Wirklichkeit hier und jetzt zugleich als Schauspiellehrer, Mandandane nimmt in der Theater-Laube des Prinzen den Platz ihrer Doppelgängerin, der Puppe Mandandane ein: damit dient sie dem Prinzen als Projektionsfläche seiner ideellen Erhebung, stört zugleich aber durch ihre Gegenwart als empirische Person dessen Selbstbespiegelung. Immer ist herausgestellt, daß das Theater erlaubt, zwei Orientierungen zugleich zu verfolgen: in der vorgestellten Welt die ideelle Erhebung (wie fragwürdig diese auch immer sei), in der Wirklichkeit des Theaterspiels das Achthaben auf die determinieren-

1. Begriff nach Theodor Lessing, Theater = Seele. Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst, Berlin 1907; Ders., Der frühliche Eselsquell. Gedanken über Theater, Schauspieler und Drama, Berlin 1912.

den Bedingungen der empirischen Existenz. Dieses Zugleich, das das Drama »Triumph der Empfindsamkeit« in seinen Spiel im Spiel-Szenen vorstellt, vollzieht es aber auch in jeder Aufführung. So ist im Medium Theater das alternative Konzept eines Brückenschlags, das die Satire der Empfindsamkeit erst ermöglicht, nicht nur benannt, sondern performativ in jedem Augenblick gegenwärtig. Das gibt der Satire die Lizenz, umfassend vernichtend zu sein. Das Theater bietet sein Zugleich beider Orientierungen allerdings auf ontologisch verschiedenen Ebenen an, also keine wirkliche Vermittlung. Entsprechend muß es — als Präsenz und zugleich Garant der Norm der Satire — sich selbst befragen, das aber heißt, sich als das Medium der Satire selbst zum Gegenstand machen.

Empfindung hat eine Doppelorientierung; sie ist situiert zwischen Wahrnehmung und Urteil, d.h. zwischen unmittelbarem sinnlichen Erfassen eines Gegenstandes und bewußter Verarbeitung dieser Erfahrung. Entsprechend verknüpft die Empfindsamkeit Affekt und Moralität, was ihr eine konstitutive Disposition für Theater, gerade im Aspekt der theatralischen Dopplung, verleiht. Der Empfindsame geht im Affekt auf wie der Schauspieler in der jeweils vorgestellten Welt, zugleich betrachtet er sich aber in diesem Affekt, weiß er sich in ihm moralisch, wie der Schauspieler sich im Vorstellen einer Figur immer in der Wirklichkeit hier und jetzt eines Theaters weiß, auf dem er agiert bzw. sich darin wissen sollte. Auf der einen Seite ist also Empfindsamkeit, die satirisch angegriffen wird, selbst theatralisch, auf der anderen Seite fungiert Theater als Medium und Norm der Satire. Aus diesem Widerspruch, in dem die Satire sich den Boden, auf dem sie errichtet ist, selbst wegzuziehen droht, führt das Verfahren heraus, angemessenen und unangemessenen Gebrauch nun nicht der Empfindsamkeit, sondern des Theaters, und zwar gerade hinsichtlich dessen konstitutiver Dopplung, gegenüberzustellen. Eben dies geschieht in der Konfrontation des humoristischen Heilungsspiels um Mandandane und Oronaro mit der im hohen Stil vorgetragenen mythologischen Tragödie der Proserpina. Würde Empfindsamkeit als Theater nur lächerlich gemacht, würde Theater als Präsenz der Norm der Satire erschüttert. Das erklärt, daß Goethe als Beispiel eines empfindsamen Theaters ein Monodrama einfügt, das nicht komisch vernichtet werden kann.

Das Proserpina-Melodram' (vgl. 86) widersetzt sich komischer Aufhebung in mehrfacher Hinsicht. Zum einen thematisch, als Totenklage, die der Abgeschiedenen selbst in den Mund gelegt ist, was der lebensgeschichtliche Hintergrund dieses Textes weiter bestärkt (insofern er als Versuch Goethes anzusehen ist, den Tod seiner Schwester [8. Juni 1777, d.h. ein halbes Jahr vor der Fertigstellung des Stücks] zu verarbeiten). Zum andern hat Goethe, dem man gemeinhin Ausweichen vor dem Tragischen nachsagt, hier — gegen den Mythos¹ — die Handlung auf eine tragische Aporie zugespitzt. Proserpina, von Pluto in das Totenreich entführt, beklagt ihr Schicksal, gedenkt ihrer Mutter Ceres, die sie vergeblich suchen werde, hofft, daß diese sie finden und ihr mit Jupiters Hilfe ermöglichen werde, wieder in die Oberwelt zurückzukehren. Zeichen, hoffen zu dürfen, ist ihr der Granatapfelbaum, den sie in der Totenwelt, in der nichts Lebendiges gedeihen kann, plötzlich vorfindet. Den Baum hat aber der Gärtner des Totenreichs, wie er dies vorher erklärt, in einem Pflanzenkübel heranschaffen lassen und so zwischen Felsen plaziert, daß er aus dem unfruchtbaren Steinboden des Totenreiches herauszuwachsen scheint. Proserpina genießt vom Granatapfelbaum, was eine sexuelle Konnotation hat und zugleich an den Genuß des Paradiesapfels erinnert. Mit dem Genuß einer Frucht des Totenreiches, sei es auch einer künstlich dort plazierten, ist Proserpina aber endgültig in den Hades gebannt. Die mythische Geschichte endet mit einem Kompromiß. Proserpinas Mutter, die Göttin der Fruchtbarkeit des Feldes, läßt auf Erden nichts mehr wachsen und zwingt Jupiter so, bei Pluto zu erwirken, daß Proserpina zeitweise auf die Erde zurückkehren kann. Drei Monate jeden Jahres hat sie bei Pluto als dessen Gattin und Königin der Unterwelt auszuharren, neun Monate des Jahres darf sie dann bei ihrer Mutter auf der Erde weilen. Im Monodrama Mandandanes gibt es keinen Ausblick auf diesen Kompromiß. Was Proserpina hier Versprechen einer Rückkehr zu sein schien und als solches ganz wörtlich »ergriffen« wurde, bannt sie endgültig ins Totenreich. Der Griff nach dem Granatapfel ist als »hamartia« im Sinne des Aristoteles gestaltet: ein intellektueller Fehler — Proserpina hatte das Wissen, daß

1. Vgl. insbesondere die Geschichte der Proserpina in den »Metamorphosen«, an die sich Goethe ansonsten deutlich anlehnt (Ovid, *Metamorphosen*, 5. Buch) und: Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig 1770, Reprint Darmstadt 1967, Artikel »Proserpina«, a.a.O., Sp. 2100-2104.

im Totenreich nichts gedeiht —, der der Heldin in ihrer Situation aber nur allzu nahe gelegt worden ist. In der von Mandandane vorgestellten Welt bleibt die Tragik in aller Schärfe erhalten. So kann sie ein Gegengewicht nur in der Wirklichkeit des Vorstellens erhalten.

Mandandane, die sich als Proserpina ganz mit ihrer Rolle identifiziert, klagt, ins Schattenreich gebannt zu sein. Das ist ihr Los aber nicht nur in der vorgestellten Welt, sondern ebenso in ihrer Wirklichkeit des Vorstellens. Auf dieser Ebene ist sie ebenso gefangen. Das Monodrama hält sie in unfruchtbarer Selbstbespiegelung, nichts kann sie aus ihrem Aufgehen in ihrer Rolle, d.h. aber aus dem Schattenreich der vom Theater vorgestellten Welt, herausführen. So ruft mit der Figur Proserpina zugleich die Darstellerin Mandandane nach einer Befreiung aus der Gefangenschaft in der Schattenwelt, sei es des Hades, sei es eines empfindsamen Theaters, das nichts anderes als unentwegtes Ausagieren von Monodramen ist. Oronaro und Mandandane sind als Empfindsame in die Schattenwelt ihrer Monodramen gebannt, das verbindet sie und hält sie zugleich auseinander.

Der Akt, aus dem Befreiung von der Gefangenschaft in der Schattenwelt von Monodramen erwachsen kann, wiederholt strukturell sehr genau die Szene der Versuchung Proserpinas. Wie sich zeigen wird, ist das aber zugleich auch die Struktur des Doppelstücks »Proserpina«/»Triumph der Empfindsamkeit«. So steht offenbar nicht nur Heilung der Figur Proserpina, sondern auch die der Spieler und Zuschauer dieser theatralischen Veranstaltung zur Debatte. In die Hadeswelt, in der nichts Lebendiges gedeihen kann, hatte der Gärtner Plutos einen Fremdkörper — eine lebende Pflanze — gestellt und durch geschickte Täuschung den Schein erweckt, daß dieser Fremdkörper naturwüchsiger Teil der umgebenden Todeswelt sei:

Drum hab ich zu einem Treibhaus geraten,
Und brüte, zum Exempel, diese Granaten
In einem frostbedeckten Haus
Mit unterirdischem Feuer aus;
Den will ich in die Erde kleben,
Er macht alles zurechte wie er's sagt.
Mit Felsen, Rasen, Moos umgeben,
Daß meine Königin vermeine,
Es wüchse alles aus dem Steine,

Und wenn sie den Betrug verspürt,
Den Künstler lobe, wie sich's gebührt. (I/5, 98)

Proserpina soll sich der Illusion, daß sich die Hadeswelt in einen elyrischen Park umgestalten lasse, hingeben, sich so mit der Hadeswelt aussöhnen, zugleich aber dieser Szenerie als eines bloßen Kunstwerks des Gärtners im Totenreich inne sein. Proserpina leistet diese theatrale Dopplung nicht. So verfestigt sie in dieser Szene nur ihre Gefangenschaft in der Schattenwelt. Dasselbe gilt aber auch für die Spielerin Mandandane, die am Ende ihres Monodramas im hinzutretenden Andrason nur den ungeliebten, sie mit seinen, wie sie sagt, »verhaßten Umarmungen« (I/5, 105) bedrängenden König des Totenreichs erkennt, auf den er in ihrem Spiel verweist, nicht aber den realen Gatten, der sie aus ihrer Befangenheit in der empfindsamen Theaterwelt zurückgewinnen will. Analog wird in die autistische Theaterveranstaltung des Prinzen — seine Anbetung der Puppe Mandandane als der Projektionsfläche seiner empfindsamen Schwärmerei — ein Fremdkörper eingebracht. Mandandane selbst nimmt den Platz der Puppe ein. Der Prinz zeigt Gespür, daß das Setting seines autistischen Theaters gestört ist, sein Theater der Selbstbespiegelung bricht zusammen. Aber geheilt wird er hierdurch nicht; denn er vermag in dem Vorgestellten, der Puppe, nicht zugleich die Vorstellende, die reale Mandandane, zu erkennen. Stattdessen wird es sein höchstes Glück werden, die Puppe zurückzuerhalten, die ihn endgültig in die Schattenwelt seines Theaters verbannt. Mandandane aber, in dieser Szene selbst theatralisch doppelt, die Puppe vorstellend und als Spielerin real gegenwärtig, vermag den Prinzen auf beiden Ebenen dieser Spiel im Spiel Szene zu sehen: den empfindsamen Schwärmer, der sie zum ideellen Aufschwung in die Höhe tragischen Spiels angestoßen hat und die reale Person, die in einer autistischen Welt gefangen ist.

Die Konstellation der Satire, die Goethe entwirft, so können wir zusammenfassen, hat selbst schon die Struktur theatralischer Dopplung. Der hier gewählte Gegenstand der Satire, die Empfindsamkeit, ist an sich theatralisch, zugleich bietet sich als Feld, diesen Gegenstand satirisch zu verhandeln, das Theater an, da dieses durch seine konstitutive Dopplung der Empfindsamkeit die Norm — eine alternative Verknüpfung von empirischer und ideeller Orientierung — bereitzustellen vermag. Ist die Satire aber derart — als Gegenstand und Medium und das

Medium selbst wieder zum Gegenstand machend — in der Struktur theatralischer Dopplung gefaßt, kann auch die Chance einer Heilung von der satirisch angeprangerten Haltung nur aus dieser Struktur entwickelt werden. Goethe handhabt sie so, daß sich das satirische Vernichtungsspiel zu einem kathartischen Theater der Distanznahme verschiebt. Der Weg der Heilung endet dabei nicht in der Welt der Figuren des Stücks, sondern führt weiter zum Zuschauer und Leser. Ihm wird ja gleichfalls ein Doppelstück auf ontologisch verschiedenen Ebenen geboten. Er hat nicht nur den »Frevel« der Kombination von mythischer Tragödie und humoristischem Heilungsspiel zu erkennen, sondern die Zusammengehörigkeit beider als das Zugleich einer theatralischen Veranstaltung. In der vorgestellten Welt der mythischen Tragödie hat er die Not der Spielerin zu erkennen, die die Tragödie agiert, in der Spielwirklichkeit der Figuren umgekehrt das Vermögen, sich zu ganz Anderem, einer mythisch-tragischen Welt, zu öffnen. Ist Innesein der theatralischen Dopplung, wofür Goethe später den Begriff der »selbstbewußten Illusion« prägen wird¹, derart aber Bedingung der erstrebten Heilung (in der Welt des Spiels im Spiel für Proserpina, in der Rahmenhandlung für Oronaro und Mandandane, in der Wirklichkeit der Aufführung auf dem Weimarer Laientheater für die höfischen Spieler und Zuschauer), überrascht es nicht, daß das Theater selbst sich gleichfalls auf die Höhe »selbstbewußter Illusion« erhebt. In einer komischen Parekbase wird die für das Satire-Theater konstitutive theatralische Dopplung selbst reflexiv. Jahrzehnte vor Ludwig Tiecks Spiel mit der Potenzierung des Theaterbewußtseins im »Gestiefelten Kater« äußert eine Dramenfigur in Goethes Stück folgendes Bedenken:

ANDRASON. — Ich bin in der größten Verlegenheit.

SORA. — Wie?

ANDRASON. — Der fünfte Akt geht zu Ende und wir sind erst recht verwickelt.

SORA. — So laßt den sechsten spielen!

ANDRASON. — Das ist außer aller Art.

SORA. — Ihr seid ein Deutscher, und auf dem Deutschen Theater geht alles an.

1. Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 18, Frankfurt 1998, S. 209-213.

ANDRASON. — Das Publikum dauert mich nur; es weiß noch kein Mensch woran er ist.

SORA. — Das geschieht ihnen oft.

ANDRASON. — Sie könnten denken, wir wollten sie zum Besten haben.

SORA. — Würden sie sich sehr irren?

ANDRASON. — Freilich! Denn eigentlich spielen wir uns selber.

SORA. — Ich habe so etwas gemerkt.

ANDRASON. — Mut gefaßt! — O ihr Götter! Seht wie ihr eurem Orakel Erfüllung, dem Zuschauer Geduld und diesem Stück eine Entwicklung gebt! Denn ohne ein Wunder weiß ich nicht, wie wir auf gute Art aus einander kommen sollen. (I/5, 116)

Im Entfalten des konstitutiven Zusammenhangs von Satire und Theater für seine Abrechnung mit der Empfindsamkeit hat Goethe ein Theaterkonzept erarbeitet — Innesein und Auspielen der theatralischen Dopplung als Möglichkeit eines Zugleichs von ideeller und empirischer Perspektive — das seine weitere Theaterarbeit in Weimar bestimmen und das er in seinem gleichzeitig begonnenen Romanprojekt mit der Bildungsidee verknüpfen wird. Wilhelms Aufführung des »Hamlet« wird dort dann als hochkomplexes Spiel mit den Möglichkeiten der theatralischen Dopplung entfaltet werden, das den Höhepunkt der Theaterkarriere des Helden markieren und zugleich seinen ersten Schritt darstellen wird, sich vom Theater als »falscher Tendenz« abzulösen.¹ Vom satirischen Ausgangspunkt bleibt in dieser Theaterkonstellation die Einbindung in den praktischen Bezug des Heilens, gegenüber dem Ziel der Vernichtung des Angeprangerten, das die Satire verfolgt, wird die Konstellation der Hamlet-Aufführung aber perspektiviert zu einem kathartischen Theater. Im »Triumph der Empfindsamkeit« sind beide Orientierungen in einer Balance. In der Zeit der Arbeit an diesem Stück erprobte Goethe die dort entworfene kathartische Theaterkonstellation auch praktisch. Dabei liegt der Akzent dann allein auf der Heilung. Goethe unterbrach die Arbeit an seinem Stück, mit der er im September 1777 begonnen hatte, für eine Reise in den Harz (29. November-29. Dezember d.J.), zuerst im Gefolge des Großherzogs, der eine Jagd veranstaltete, dann sonderte er sich ab, u.a. um einen jungen Mann, Friedrich Plessing, zu besuchen, von dem er mehrere Briefe erhalten hatte. Plessing

1. Hierzu ausführlicher, Verf., Die Theatralisierung der Idee der Bildung, a.a.O., s.Anm. 6.

war nach einem Theologie- und Jura-Studium psychisch schwer krank in das väterliche Pfarrershaus in Wernigerode zurückgekehrt und hatte sich — tief depressiv — hilfesuchend an Goethe, den Dichter des »Werther«, gewandt. Goethe hatte ihm nicht geantwortet; aber jetzt stattete er ihm einen Besuch ab, allerdings unter falschem Namen. Er gab sich als Maler aus, der den seit zwei Jahren in Weimar agierenden Goethe gut kennt und erläuterte Plessing, was dieser Goethe ihm in seiner Situation raten würde. Goethe hat die Szene später in der »Campagne in Frankreich 1792« beschrieben.¹ Er betont dort, daß Plessing aus seinen Reden hätte erkennen müssen, wer ihm gegenüber stand. Aber Plessing erkannte nicht, daß der auf Goethe Verweisende von diesem selbst gespielt wurde, er verblieb, wie Oronaro im gleichzeitig entstehenden Stück, in seiner autistischen Welt, die Goethe in der Hymne »Harzreise im Winter«, die auf diese Situation anspielt, »ung'nügende Selbstsucht« nennt (I/1, 323). Dem nicht erreichten Innesein beider Ebenen der hier aufgebauten theatralischen Konstellation sowie des Zusammenfallens von Vorgestelltem und Vorstellendem stellt die Hymne für das sprechende Dichter-Ich Wissen um die geglückte Vereinigung beider gegenüber. »Dem Geier gleich [...] Schwebe mein Lied« (I/1, 322), setzt die Hymne ein. Der Geier ist im römischen Denken ein Weissagevogel, aus dessen Flug man den Ratschluß der Götter über Zukünftiges ermittelt. Die Zukunft, die im Gedicht befragt wird, ist das Dichtertum des Sprechenden Ich. Hierfür soll das Lied als Zeichen genommen werden, zugleich ist es aber, in seiner Wirklichkeit als Lied des jetzt Sprechenden Ich, schon die Erfüllung dessen, worauf es verweist. So fallen auch hier Wirklichkeit des Sprechens und das, was dieses Sprechen vorstellt, zusammen. In Abgrenzung zur »ungenügenden Selbstsucht«, in der die Gegenfigur, der »Unglückliche« (vgl. I/1, 322), befangen bleibt, stellt das sprechende Ich an seinem im Lied sich artikulierenden und zugleich bestätigten Dichtertum das Vermögen zum Dialog heraus: in der Anrede Gottes als des »Vaters der Liebe« (I/1, 323), dann der Liebe selbst wie der Natur, wenn zuletzt der erfolgreich bestiegene winterliche Berg zum Bild des geglückten Dichtertums wird. Kurt R. Eissler hat in seiner psychoana-

1. Vgl.: Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung fünfter Teil. Auch ich in der Campagne! (Campagne in Frankreich 1792), in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 16, Frankfurt 1994 (Campagne in Frankreich, Belagerung von Mainz, Reiseschriften), S. 533-543.

lytischen Goethe-Studie auf Goethes gänzlichem Unverständnis gegenüber Plessing abgehoben.¹ Er deutet die Szene als völliges Scheitern. Er erkennt nicht, da er die Situation und die Hymne nicht gleichzeitig in den Blick nimmt, daß Goethe hier unproduktiven und produktiven Gebrauch der Struktur der theatralischen Dopplung gegenüberstellt. Beharrt man aber auf einem Scheitern Goethes gegenüber Plessing, so gibt sich das unmittelbar nach der Harzreise fertiggestellte Stück »Triumph der Empfindsamkeit« als nachdrückliche Beweisführung Goethes, daß die mit Plessing durchgespielte Konstellation der theatralischen Dopplung ein kathartisches Theater bereitstellt, das sehr wohl aus »ungenügender Selbstsucht« herauszuführen vermag.

Kann man die Plessing-Episode derart als biographisches Vorspiel des aus der Satire entwickelten Konzepts eines Ausspielens der theatralischen Dopplung ansehen, so gibt die im Jahr nach dem »Triumph der Empfindsamkeit« verfaßte »Iphigenie« (die Prosafassung, fertiggestellt am 28. März 1779, erste Aufführung am 6. April) ein Nachspiel, das das kathartische Theater von seiner Herkunft aus der Satire gänzlich ablöst und damit als generalisierbar erweist. Strukturanalogien des Iphigenien-Dramas zum »Triumph der Empfindsamkeit« sind noch deutlich, sie stehen aber nicht mehr im Horizont der Satire. Zum einen ist das zentrale Handlungsproblem wieder die Befreiung einer Figur aus der Gefangenschaft in einem »Monodrama«, hier die Heilung des Orest, der sich in seinen Krankheitsschüben von den Erinnyen umzingelt sieht. Zum andern vollzieht auch dieses Stück einen dramaturgischen »Frevel«, der dann natürlich auch den wesentlichen Unterschied zu Euripides' »Iphigenie bei den Taurern« ausmacht: das Handlungsproblem, aus dem der auftragene Raub des Götterstandbildes motiviert wird, eben die Heilung des Orest, ist am Ende des dritten Aktes definitiv gelöst, was die Figuren mehrfach ausdrücklich bestätigen. So müßte das Stück hier aufhören. Aber die Figuren spielen weiter, als ob das Entscheidende noch zu lösen wäre.² Analog zur Parekbase im »Triumph der Empfind-

1. Kurt R. Eissler, *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*, 2 Bde., Frankfurt/M 1983 und 1985, hier Bd. 1, S. 43-56.

2. Wenige haben diesen Bruch erkannt; Borchmeyer vermerkt ihn immerhin als »Motivierungsschwäche des Dramas« (Kommentar zur Ausgabe der »Iphigenie auf Tauris« in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt., Bd. 5, Frankfurt 1988 (Dramen 1776-1790), S. 1319; hierzu ausführlicher Verf., »Wohnet dem willkommenen Schauspiel bei«. Theater als Verwirklichungsraum

samkeit« könnte an dieser Stelle z.B. Pylades Iphigenie beiseite nehmen und ihr seine Sorge kundtun, daß man sich erst am Ende des dritten Aktes befinde, aber die Probleme im Prinzip gelöst seien. Der dramaturgische Frevel wird hier jedoch verschleiert, es wird zu fragen sein, wozu.

Die Heilung des Orest geschieht als ein kathartisches Theater, das wieder aus nichts anderem als dem Ausspielen der theatralischen Dopp- lung besteht. Orest wiederholt die traumatische Szene des Muttermor- des. Iphigenie, die sich ihm als Schwester zu erkennen gegeben hat, der zugleich aber als Priesterin aufgetragen ist, den Bruder als eingedrunge- nen Fremden zu opfern, erscheint ihm als Racheinstanz, die stellvertre- tend für die ihm wieder vor Augen tretende Mutter den sühnenden To- desstreich ausführen wird. Iphigenie stellt ihm die wiedergekehrte Kly- temnästra vor, zugleich ist sie jedoch in ihrer Wirklichkeit als liebende Schwester gegenwärtig, die den Todesstreich nicht vollziehen wird, viel- mehr beteuert: »Du wirst nicht untergehn!« (I/5, 175). Mit Iphigenie als wiedergekehrter Klytemnästra kann Orest seine traumatische Hand- lung erneut heraufrufen, mit der Schwester an seiner Seite, die ihn nicht opfern wird, sondern ihm Halt gibt, kann er sich vom heraufgerufenen Trauma distanzieren. Die Heilung ist erreicht, wenn Orest Iphigenie in diesen beiden Funktionen erkannt hat. Anfangs erkennt er nur die Rä- chende:

IPHIGENIE. — [...] Ruft des vergoßnen Mutter Blutes Stimme zur Höll' hinab, o sollte einer reinen Schwester Wort hülfreiche Götter nicht vom Olympus rufen?

OREST. — Es ruft! es ruft! So willst Du mein Verderben! Hat eine Rach- gottheit sich in dich verkleidet? Wer bist du daß du mit entsetzlicher Stimme mein innerstes in seinen Tiefen wendest! (I/5, 174 f.)

Auch wenn Orest in der ihm Gegenüberstehenden nicht mehr die wie- dergekehrte rächende Mutter, sondern die liebende Schwester erkennt, ist ihm dies zuerst nur eine Bestätigung für neuen Greuel in seiner Fami- lie, der allen bisherigen überbietet: daß nun ausgerechnet die liebende Schwester stellvertretend für die gemordete Mutter die Sühnehinrich- tung an ihm zu vollziehen habe. Diese Hinrichtung antizipiert er als ge-

der Idee »reiner Menschlichkeit«: »Iphigenie auf Tauris«, in: Verf., Eine Art Wahnsinn: Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist. Berlin 1994, S. 18-28.

naue Wiederholung — und damit Ausgleich nach dem Talionsprinzip — seiner Mordhandlung an der Mutter:

OREST. — [...] Du siehst mich voll Erbarmen an, laß ab! Mit solchen Blicken suchte Clytemnestra auch einen Weg nach ihres Sohnes Herzen, allein sie fiel! Tritt auf unwilliger Geist! In Kreis geschlossen, Tretet an ihr Furien und wohnt dem willkommen Schauspiel bei! Es ist das letzte und das gräßlichste. [...] Ja! Heb das Messer hoch und reiße den Busen auf, und öffne diesen Strömen die hier sieden, einen Weg. (I/5, 176)

Orest ist in dem Augenblick geheilt, da er Iphigenie, die ihm ewige Wiederkehr der Greuel in seiner Familie vorstellt, in ihrer Wirklichkeit hier und jetzt als liebende Schwester erkennt:

OREST. — Laß mich zum erstenmale seit meinen Kinder Jahren in deinen Armen ganz reine Freude haben. [...] Mich dünkt ich höre der Erinnyen fliehend Chor die Tore des Tartarus hinter sich fern ab donnernd zuschlagen. (I/5, 178)

Im Rückblick wird Orest seine Heilung dann exakt aus der Konstellation der theatralischen Dopplung in der Anagnorisis-Szene ableiten:

OREST. — [...] durch deine Berührung sollt ich wunderbar geheilt sein. In deinen Armen faßte noch das Gott gesandte Übel mich mit allen seinen Klauen, und schüttelte zum letztenmal entsetzlich mir das Mark zusammen, und dann entflohs wie eine Schlange zu seinen Höhlen, und ich genieße neu durch dich das Licht des Tags. (I/5, 196)

Orest ist geheilt; den Orakelauftrag, das Standbild der Diana zu rauben, braucht man nicht mehr auszuführen, man muß Thoas nicht mehr betrügen wollen; Thoas wiederum hat Iphigenie versprochen, sie ziehen zu lassen, wenn sie auf Rückkehr zu den ihren hoffen könne.¹ Was für ein Sinn ist darin zu erkennen, daß die Handlung weitergeht?

Erst in diesem eigentlich nicht mehr nötigen Teil des Dramas erfolgt Iphigeniens »unerhörte Tat« (vgl. I/5, 191), nach der Idee humanen Umgangs der Menschen miteinander zu handeln und darauf zu bauen, daß

1. Der Gedanke, daß der Orakelspruch weiter Geltung habe, weil Iphigenie das väterliche Haus von all den dort verübten Greueln entschütten müsse (vgl. Vs. 1617 und 1969) und hierfür lt. Orakelspruch das Standbild der Göttin nötig sei, ist nicht überzeugend. »Entschütten« hat im Stück keinen guten Klang, es ist die Lüge, mit der man Thoas betrügen will (vgl. Vs. 1430-1440), steht also für Falsches.

dies in der empirischen Welt widerstreitender Interessen Erfolg haben werde. Der dramaturgische »Frevel« aber, diese Tat in den eigentlich gar nicht mehr nötigen Teil des Stücks zu verlagern, zeigt an, daß das beglückende Ergebnis hier zustande kommt, weil die maßgeblichen Probleme in der empirischen Welt schon gelöst sind. Die gute Lösung beweist nicht das Glücken eines ideell orientierten Handelns in der empirischen Wirklichkeit, sondern gibt hierfür nur, wie Kant dies dann später formulieren wird, »ein Symbol für die Reflexion«.¹ Wer den »Frevel« nicht erkennt, fällt in ein empfindsames Theater zurück, d.i., analog dem Prinzen Onoraro, eine um sich selbst kreisende Projektionswelt aufzubauen, hier einer ideell orientierten Lebensführung, die den Nachweis ihrer Möglichkeit in der widerständigen empirischen Welt schuldig bleibt. Darin ist das Iphigenien-Drama »verteufelt human«²: wer sein humanes Versprechen, das es in leuchtenden Farben ausmalt, ohne den gleichzeitig mitgegebenen frevelhaften Einspruch vernimmt, bedürfte eben solcher theatralischer Kur, wie sie Goethe aus der Verbindung von Satire und Theater der Empfindsamkeit entwickelt hat und deren Bedeutung man für die Theaterarbeit des klassischen Goethe in die Formel fassen kann: »Geburt des Theaterkonzepts des klassischen Goethe aus dem Geist der Satire«.

Bernhard GREINER

1. Vgl. KdU § 59, a.a.O., s. Anm. 7, S. 212.

2. Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 19-01-1802, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, II. Abt., Bd. 5, Frankfurt 1999, S. 215.

»Galle ist noch das Beste, was wir haben«
Die Okkupation der Komödie durch die
Satire von Lessing bis Dürrenmatt oder das
Ende des Lachens

Schon immer haben die Deutschen ihrer Gesellschaft misstraut, die namenlose Undurchsichtigkeit und die stets drohenden Übergriffe des Kollektivs gefürchtet. Autoritäre Willkür in provinzieller Verschärfung erreichte einen frühen Höhepunkt im deutschen Kleinstaatenabsolutismus und erfuhr eine radikale Aufgipfelung im Kaiser- und Führerkult. Die Ohnmacht unter dem Druck der Autorität von oben war es, die den deutschen Nationalcharakter entscheidend mitprägte, das, was Goethe in seinen *Maximen und Reflexionen* das Verlangen, für sich zu sein, nennt. »Den Deutschen ist nichts daran gelegen, zusammen zu bleiben, aber doch, für sich zu bleiben. Jeder, sei er auch, welcher er wolle, hat so ein eigenes Fürsich, das er sich nicht gern möchte nehmen lassen.«¹

Goethe war es auch, der die Unfähigkeit der Deutschen zur klassischen Komödie erkannte, die wie kaum eine andere literarische Ausgeweisung auf die orientierende Kraft des sozialen Miteinanders baut. Wo das Misstrauen das Vertrauen usurpiert, die Angst vor persönlicher Verletzung die Isolation vor der Integration angeraten erscheinen lässt, kann sich kein Happyend, keine Harmonie von Individuum und Gesellschaft einstellen. Es geht nicht im Stil der Molièreschen Komödie

1. Johann Wolfgang GOETHE: *Maximen und Reflexionen* In: *Goethes Werke*. Hamburger Goethe-Ausgabe. 4. Aufl. 1960. Bd. 12. S. 386.

um den eingebildeten Kranken, dessen übersteigertes und überspanntes Wesen es zurückzuführen gilt zu dem gesunden Mittelmaß, sondern um die tatsächlich kranke Gesellschaft bzw. um die krank machenden Repräsentanten gesellschaftlicher Autorität, denen der Einzelne ausgeliefert ist. Komische Figur ist nicht der Einzelne im Konflikt mit der Norm. An seine Stelle tritt im Rahmen eines theatralischen Paradigmawechsels die Gesellschaft, die jede sittliche Norm korrumpiert.

Bereits der erste deutsche Komödienheld, der Major Tellheim aus Lessings *Minna von Barnhelm*, ist ein Opfer seiner Gesellschaft, der nur überleben kann, indem er sich ihr entzieht. »Die Dienste der Großen sind gefährlich und lohnen der Mühe, des Zwangs der Erniedrigung nicht, die sie kosten.«¹

Der wegen seines Großmuts Gescholtene und Diskriminierte zieht am Ende trotz noch spät erfolgter Rehabilitation ein Leben in privater Zurückgezogenheit vor. Die deutsche Komödie inszeniert kein Lachtheater, sondern stellt theatralisch die Schwächen einer Gesellschaft bloß, die das Individuum an den Rand des Scheiterns bringt. Nicht im eigentlichen Sinne komisch geht es in ihr zu, sondern angesichts der Armseligkeit der großen Welt kritisch, ironisch, spöttisch und bitter. »Galle ist noch das Beste, was wir haben«², bekennt Tellheim (*Lessings Werke* 2. Bd. Leipzig und Wien um 1890. S. 200.). Die deutsche Komödie desillusioniert den gesellschaftlichen Wertschein und versucht wie im Falle von Lessings *Minna*, dem Individuum eine Enklave privaten Glücks einzurichten. Unüberhörbar aber artikuliert sie hier bereits die Kritik an einem gesellschaftlichen Verhalten, das den Einzelnen fortwährend zu beschädigen droht.

In der Nachfolge Lessings radikalisierte sich die Kritik noch an einer Gesellschaft ohne wirklich orientierende Kraft, die vor ihrer Aufgabe, sittliche Normen zu setzen, in ungeheuerlicher Weise versagte. In Kleists *Zerbrochenem Krug* ist gerade der Richter, die höchste rechtliche Institution am Ort, korrupt, heuchlerisch und verlogen, angetrieben von menschenverachtender Lüsternheit, skrupellos in seinen Manövern, die eigene Haut zu retten, bedenkenlos den anderen zu ruinieren, wenn es um das eigene Überleben geht. Der Wolf im Amtstalar bei angedeute-

1. Gotthold Ephraim LESSING: *Minna von Barnhelm* V, 9. In: *Lessings Werke*. Hrsg. von Franz Bornmüller. Leipzig und Wien um 1890. Bd. 2. S. 195.

2. *Ebd.* V, 11. S. 200.

ter, nicht zu übersehender Bloßstellung durch die fehlende Perücke. Ein Zufall, die Anwesenheit des Gerichtsrats, durchkreuzt sein teuflisches Spiel. Im Finale ist der »Blitz-Hinketeufel« auf und davon, der Krug, Spiegel der gebrechlichen und zerbrochenen Welt, liegt in Stücken, das Dunkel breitet sich über die letzte Szene. Mit Adam entkommen das Übel und die Schlechtigkeit, zurück bleiben die Geschädigten, orientierungslos in einer Welt ohne Licht. Ein übles Ende, die Komödie ein fragmentarischer Torso wie der titelgebende Krug. Mit Adam, der das Weite sucht, ist der verderbliche Virus freigesetzt, fähig und bereit, jede menschliche Ordnung von Grund auf zu erschüttern. Wo die sittlichen Normen im sozialen Miteinander in Frage gestellt sind, der, der Recht sprechen soll, in Unrecht verstrickt ist, die Ordnung ständig in das Chaos umzuschlagen droht, kann es kein Vertrauen in die orientierenden Kräfte der Gesellschaft geben. Die Komödie protokolliert den *mundus perversus*, die auf den Kopf gestellte, heillose Welt. Die Perversion überwältigt die Normalität und bleibt virulent in dem in die Welt entkommenen Adam. Ein *evil ending*, die Katastrophe, die sich klumpfüßig ihren Weg bahnt. Tellheims Enklave ist nicht länger erreichbar. Die Bedrohung dringt gefährdend und zerstörerisch noch in die intimsten Bereiche ein. In dem Maße, wie nicht der Einzelne, sondern die Gesellschaft und ihre Agenturen verkehrt erscheinen, schwindet die Chance einer Rückkehr zur Normalität. Die Kritik wird notorisch, das Happyend ist liquidiert, die Satire okkupiert die Komödie. Die verkehrte Welt triumphiert über den restaurierten sittlichen Konsens, das tatsächlich sich ereignende Chaos über das chancenlose Streben nach der Rekonstruktion von Ordnung. Zerbrochen ist die Harmonie von Individuum und Gesellschaft. Der versöhnliche Geist der klassischen Komödie kapituliert vor der Kakophonie der Welt.

In Büchners *Leonce und Lena* und Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* ist die Okkupation der Komödie durch die Satire bereits strukturtragendes Prinzip. Ohne Schonung, aber auch ohne Hoffnung auf einen Wandel zu mehr Menschlichkeit stellt Büchner die Hofgesellschaft als Marionettentheater bloß, als Ensemble lächerlich grotesker Automaten. Beißender Spott trifft die bornierte, deutsche Kleinstaaterei, die provinzielle Beschränktheit, die man in komischer Selbsttäuschung für den Ausweis höheren Menschentums hält. Zwar schafft die Liebe von Leonce und Lena ein paradiesisches Refugium privaten

Glücks, aber eben doch nur ein Refugium, einen Fluchtort vor der unheilbar närrischen Welt.

Ein breites satirisches Spektrum entfaltet Grabbes skandalumwittertes Lustspiel. Das verkehrte Wesen gewinnt Gestalt in den satirisch gezeichneten Figuren. Weniger dramaturgische Funktionsträger als Zielscheiben der Kritik reihen sie sich ein in den die Handlung konstituierenden Mummenschanz. Die Gelehrten verdrehen die evidente Wirklichkeit, indem sie sie in das Prokrustesbett deduktiver Spekulation zwingen. Als satirischer Repräsentant der Poetenzunft tritt der Dichter Rattengift auf, einfallloser Vertreter eines erstarrten klassizistischen Formalismus, hoffnungslos epigonal, pausenlos beliebig handhabbare Schablonen wiederkäuend. Dem desolaten geistigen Überbau entspricht die gesellschaftliche Basis. Der Bauer tritt als heillos beschränkter, dumpfer Mensch auf, der ideale, zu jedem selbstständigen Gedanken unfähige Untertan, nahezu auf der gleichen Stufe mit seinen Ochsen. Grotteske Züge nimmt das satirische Porträt des Freiherrn von Mordax, beispielhafter Vertreter des Adels, an. Aus seiner Gier, das zu besitzen, worauf er Lust hat, entspringt eine ins Grotteske gesteigerte Mechanik der Gewalt. An die Stelle konstruktiver Handlungsführung tritt die Destruktion der bis zur Lächerlichkeit verzerrten Handlungsträger. Zentrale dramatische Figur ist der Schulmeister, nicht etwa Vertreter einer konstruktiven ethischen Norm, sondern ein überzeugter Nihilist, der dem Teufel in der Entwertung aller Werte längst den Rang abgelaufen hat. Seine Lehren sind zu Lügen verkommen, sie orientieren nicht, sondern annullieren. Der Didaktiker der Sinnlosigkeit ist der adäquate Vertreter einer absurden Gesellschaft, die keine Vorbilder, sondern nur Zerrbilder produziert.

Die Komödie konstituiert sich in erster Linie als verkehrte Welt, unfähig auf Grund ihrer Verkehrtheit zu versöhnlichem Ausgleich. Begreift man die klassische Komödie als Darstellung und Korrektur des Normwidrigen, als Restauration von Normalität, so ist die in der Verkehrtheit verharrende theatralische Satire ein inszeniertes Fragment, dessen Finale die Frage offen lässt, ob eine Restauration im Sinne einer Versöhnung von Individuum und Gesellschaft überhaupt möglich ist. Die fragmentarisch verkürzte Dialektik von dominanter satirischer Szene und ausgesparter ethischer Norm oszilliert zwischen Herausforderung und Resignation, zwischen konstruktivem Appell und destruktiver Ge-

ste. Das Bekenntnis Lessings zu privatem Glück, Kleists elegische Vision von der gebrechlichen und zerbrochenen Welt und die satirischen Porträts bei Büchner und Grabbe bilden Reaktionen auf eine zutiefst verunsichernde, menschlich gefährdende und mit individueller Beschädigung drohende Gesellschaft. Das Happyend der klassischen Komödie entpuppt sich angesichts der tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse als Versöhnungssillusion, als eine theatralisch inszenierte Idylle. Die deutsche Komödie seit Lessing vollzieht keine Wendung zum Positiven, sondern negiert die kollektiven Bedingungen, unter denen das Individuum lebt und denen es ausgesetzt ist. Versöhnung weicht der Verneinung, die sich in der Isolierung ebenso äußert, wie in dem fundamentalen Zweifel an der Wiederherstellbarkeit einer heilen Welt, oder in der satirischen Aggression.

Die nachfolgenden großen Komödien Hauptmanns, Zuckmayers, Sternheims und Dürrenmatts profilieren sich im wesentlichen gesellschaftskritisch, indem sie theatralische Satiren mit parodistischen, ironischen und grotesk karikierenden Elementen inszenieren. Gerhart Hauptmanns *Der Biberpelz* ironisiert sowohl den klassischen Wertperspektivismus als auch das Happyend. Skrupellos setzt sich Mutter Wolfen über die festgeschriebenen Eigentumsverhältnisse hinweg und profitiert bis zum Ende ohne jegliche Gewissensbisse vom Diebesgut. Das Unrecht triumphiert über das Recht, der Schein der Wohlanständigkeit über die tatsächlich sich ereignende Zersetzung überkommener Werte. Der Amtsvorsteher von Wehrhahn, Repräsentant der preußischen Obrigkeit, ist eine aufgeblasene Null, seiner durchtriebenen Gegenspielerin in keiner Phase gewachsen. Bis zum Schluss sieht er in grotesker Verkennung in ihr die brave, rechtschaffene Frau. Das Happyend macht den Unrechtszustand keineswegs rückgängig, sondern lässt die Rechtsbrecherin als Siegerin die Szene verlassen. Eine Rehabilitation von Recht und Ordnung kann es in einer Gesellschaft nicht geben, in der die erstarrte formale Autorität jegliche Wahrheitsfindung vereitelt. Hauptmanns Kritik trifft die wilhelminische Epoche, das Übergewicht des Wertscheins über die sittliche Substanz, den trügerischen Glanz der Fassaden bei zunehmender Aushöhlung des Inneren.

In Carl Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick* nimmt das Schicksal des kleinen Mannes eher tragikomische Züge an. Stets trifft den Gauerner Wilhelm Voigt die ganze Wucht des Gesetzes. Ein Happyend ist für

den am Rande der Gesellschaft Stehenden nicht vorgesehen. Aber gerade das Scheitern des kleinen Mannes offenbart die fehlende soziale Integrationsbereitschaft, die Scheinhaftigkeit einer Gesellschaft, die allein auf das Äußere und Formale sieht, während die soziale Verantwortung missachtet wird. An die Stelle des Menschen tritt die Uniform, an die Stelle einfühlsamer Fürsorge die absurde Ordnungspedanterie. In der Hauptmannsuniform vom Trödler, kostümiert und maskiert, führt der Schuster Voigt die formale Autorität der preußischen Gesellschaft ad absurdum. Der Mensch ist nur das, was er scheint. Zuckmayers Komödie ist ein Antimärchen, in dem der Einzelne aufbricht nach dem Glück und sich immer wieder in das Unglück verstrickt. Aber nicht der Glückssucher ist im Unrecht, sondern das soziale Umfeld mit seiner starren pedantischen Rechtsauffassung, die den toten Buchstaben des Gesetzes über den lebendigen Menschen stellt. Mit der tragischen Verstrickung des Einzelnen verschärft sich das satirische Profil der Gesellschaft. Die verkehrte Welt droht das Individuum zum Opfer ihrer menschlichen Verkehrtheit zu machen. Das Passversprechen wird in der Komödie selbst nicht eingelöst. Voigt landet erneut dort, wo er einen Großteil seines Lebens zugebracht hat, im Gefängnis. Fragmentarisch endet sowohl Hauptmanns wie Zuckmayers Komödie. Das ironische Spiel mit den bürgerlichen Werten und dem Happyend dort, weicht hier einem schwankhaften Verlachen formaler Autorität. Bleibt dort das Unrecht unaufgedeckt, so wird hier ein Unrecht geahndet, für das die Recht sprechende Gesellschaft selbst verantwortlich ist. Ein Ausgleich von individuellem Anspruch und sozialer Verantwortung bleibt in beiden Fällen ausgespart.

Den Höhepunkt des satirischen Theaters, in dem sich die Satire der Komödie bemächtigt, bilden Carl Sternheims Stücke aus dem bürgerlichen Heldenleben. In den Komödien *Die Hose*, *Der Snob*, *Die Kassette* u.a.m. verselbstständigt sich die satirische Szene, ohne dass eine ausdrückliche ethische Norm greifbar wird. Verfehlt scheint es jedoch, daraus den Schluss zu ziehen, dass die auftretenden sogenannten Helden bereits ideale Persönlichkeitsnuancen verkörperten. In seinem *Molière*-Essay führt Sternheim zentral auch für seine eigenen Intentionen mit Bezug auf den Zuschauer aus: »...ihn überwältigt zum Schluss die Sehnsucht nach dem schönen Maß, das der Bühnenheld nicht hatte, zu dem er selbst aber durch des Dichters Aufklärung nunmehr leidenschaftlich

gewillt ist.«¹ Die moderne Satire verlagert die Konstituierung der ethischen Norm von der Produktions- auf die Rezeptionsebene. Der offene Schluss, die Verweigerung des Happyends ist Anstoß für den Rezipienten, Möglichkeiten eines positiven Schlusses zu reflektieren. In der Vollendung der Satire durch die aus dem Dargestellten *ex negativo* gewonnene Norm liegt aber auch die Chance, die Komödie als Ganzes wieder herzustellen. Das Theater wird zum Anstoß, in der Lebenswirklichkeit das schöne Maß zu entwickeln. Die Bühne ist der dramatische Ort, wo die Negation die sittliche Position provoziert.

Ziel der Sternheimschen Komödie, beispielsweise des *Snobs*, ist nicht die Wiederherstellung eines kollektiven Rechtszustands, sondern der Triumph des Machtegoismus. Auf dem Hintergrund des anonymen Industriekapitals in den Händen des entfesselten Kleinbürgers entpuppt sich Sternheims Komödie aus dem bürgerlichen Heldenleben als Parodistufe überkommener Heldendichtung. Das Gegenspiel des Kapitals setzt die bisher geltenden Normen außer Kraft und etabliert sich selbst als neue Handlungsnorm. Die Gesellschaft erweist sich als zu schwach, dem Parvenu Paroli zu bieten und muss sich von ihm die Maßstäbe diktieren lassen. Damit scheitert aber auch die Komödie als Spielhandlung mit dem Ziel, die verletzte ethisch-soziale Norm zurückzugewinnen. Im Wertschein des heruntergekommenen Idealismus inszeniert der entfesselte Spießherren ungerührt seinen Aufstieg zur alleinigen Macht und etabliert mit seinem Egoismus den unwertesten aller Werte. Weit entfernt vom schönen Maß, ist der Snob die Ausgeburt der ethischen Krise einer Gesellschaft, die in sich morsch und dekadent dem skrupellosen Kapitalisten und Machtneurotiker nichts mehr entgegen zu setzen hat. Der Triumph des Unmenschlichen ist die notwendige Konsequenz aus dem Verlust der Menschlichkeit im sozialen Miteinander. Für den Blick herab vom Olymp des Scheins, auf dem sich die wilhelminische Gesellschaft bewegt, ist die sozial-ethische Bindung längst unkenntlich geworden. Die satirisch verkürzte Komödie bietet die letzte Chance zur entlarvenden Selbstbegegnung des Bürgers und seiner Gesellschaft. Bei aller schonungslosen Demaskierung und Desillusionierung offenbart sich im satirischen Theater Sternheims ein Rest von sittlichem Optimismus. In diesem Sinne ist die Komödie anstößig, insoweit sie Anstoß gibt zu

1. Carl STERNHEIM: Molière. In: *Carl Sternheims Gesamtwerk*. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Neuwied, Berlin 1966. Bd. 6 Zeitkritik. S. 31.

einer radikalen inneren Wende angesichts der zunehmenden Deformation des Menschen und der Menschlichkeit.

Ein geschlossenes Komödienwerk hat nach Sternheim nur noch Friedrich Dürrenmatt vorgelegt. Der Wurstelei unseres Jahrhunderts, so Dürrenmatt, kann allein die komische Theatergattung gerecht werden. Aber es ist die Komödie ohne die Chance zur ethischen Revision. An die Stelle des Happyends tritt die jeweils schlimmstmögliche Wendung. Zu einer wirklichen Tragödie jedoch geht der Gegenwart das markante Wertbewusstsein ab. Die Entwertung aller Werte hat ein solches Ausmaß erreicht, dass selbst der Scheiternde nicht länger Furcht und Schrecken, Mitleid und Trauer hervorruft, sondern das sardonische Lachen des Realsatirikers, der seine Hoffnungen auf den Menschen aufgegeben hat. Die Komödie wird zum Ort der Exekution, das Komische schlägt um ins Groteske und Makabre.

Im *Besuch der alten Dame*, Dürrenmatts wohl makaberstem Stück, werden die bürgerliche Scheinmoral und die Wertheuchelei im Zuge eines konsequenten Demaskierungstheaterstück für Stück entlarvt. Die alt gewordene Milliardärin Claire Zachanassian, einst von Alfred III geschwängert und sitzen gelassen, kehrt nach Güllen zurück, um furchtbare Rache zu üben. Für eine Milliarde sind die bankrotten Güllener nach anfänglicher scheinheiliger moralischer Entrüstung bereit, ihren Mitbürger hinzurichten. In grotesker Umwertung usurpiert das Kapital als höchster Wert die sozialen Werte der Fürsorge und des Schutzes aller, die dem Gemeinwesen angehören. Die zutiefst korrupte Gesellschaft, die für Geld über Leichen steigt und sich zum Henker und Büttel eines Rachefeldzugs degradieren lässt, ist die Zielscheibe einer Realsatire, die sich von der ethischen Norm und dem Glauben an den Menschen verabschiedet hat. Im Spiegel der um das Happyend verkürzten Komödie und der absolut gesetzten satirischen Szene, deren Korrektur durch eine ethische Norm zusehends unglaublich wird, erscheint die menschliche Gesellschaft als ein sittlicher Torso, als fragmentarisches Bruchstück und als Scherbenhaufen, die keinen Schluss mehr auf die Ganzheit und eine heile Welt zulassen. Die verkehrte Welt ist die Folge einer heillos zerbrochenen sozialen Humanität, zu der alle Wege abgeschnitten sind.

Die Komödie wird zum großen satirischen Welttheater, in dem jeder zum Schein seine Rolle als Mensch und Mitmensch spielt, bis seine Heu-

chelei und Verstellung offenbar werden und ihn die Satire erledigt. Im satirischen Welttheater gibt es nur Gerichtete, inszeniert wird das Ende des Lachens. Dürrenmatts radikale Satirisierung der Komödie ist die konsequente Endstufe einer Entwicklung, die im 18. Jahrhundert einsetzte und sich in dem Maße beschleunigte, wie das Misstrauen gegen die Gesellschaft zunahm. Satirisches Theater erscheint in diesem Licht weniger als fiktive Inszenierung als das illusionslose Porträt des sich täglich ereignenden realen Chaos.

Winfried FREUND

Vengeance

L'esprit de vengeance : Mes amis, telle était jusqu'à présent la meilleure pensée (*Nachdenken*) de l'homme ; et là où il y avait souffrance, là il devait y avoir toujours punition ¹.

La vengeance ou l'activité vindicative s'entend d'abord comme la revendication ou la réclamation de ce qui doit nous *revenir* de droit, ou au titre de propriété. Le vengeur punit ou répare un affront, subi par lui ou par tout autre. Il réclame *vengeance*. Il se sent offensé, outragé ou lésé, et il inflige *en retour*, par ressentiment, un mal à l'offenseur. Le mal infligé à l'offenseur n'a pas le même sens ni la même valeur que le mal infligé à l'offensé, même si, dans les deux cas, il s'agit d'une *perte*, d'un *amoindrissement*, d'une *privation*, d'une *blessure*, d'un *mal*, etc., qui affectent contrairement à la joie et aux sentiments de bien-être et de plénitude en général (peur, colère...) La vengeance donnerait un sens et une valeur à la douleur et à la peine. Il s'agit de retourner le mal à l'offenseur, comme la monnaie de sa pièce bien méritée. Une économie échangerait la douleur contre l'apaisement du ressentiment. La peine et la douleur pourraient ainsi prendre des valeurs tantôt positives tantôt négatives, auraient différents sens selon le contexte, suivant le sens de l'offense et le sens de la vengeance ². L'offensé obtiendrait ainsi répara-

1. Friedrich NIETZSCHE, « De la délivrance (*Von der Erlösung*) » (trad. Gérard GRANDEL), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Deuxième partie : « *Der Geist der Rache* : meine Freunde, das war bisher der Menschen bestes Nachdenken ; und wo Leid war, da sollte immer Strafe sein. »

2. Cf. ARISTOTE, *Rhétorique*, Livre II, chapitre II, 2, 1378 b : « Nécessairement aussi, toute colère est accompagnée d'un certain plaisir, celui que donne l'espoir de la ven-

tion par et dans le mal économique qu'est la punition ou le châtement : la justice serait rétablie et l'offensé trouverait la paix grâce à la satisfaction que lui donnerait l'idée de la peine de l'offenseur. La vengeance est ainsi dans l'esprit un mal légitime infligé au nom de l'idée (plutôt que du sentiment) de la justice.

On se demande comment, et au nom de quelle idée, la poésie a chez Schiller un tel esprit de vengeance : « De toutes parts, les poètes sont les gardiens¹ de la nature », et « là où ils ne peuvent plus l'être tout à fait, ils se produiront en tant que *témoins* et en tant que *vengeurs* de la nature². » D'une part, la nature donne au poète la faveur (*Gunst*) d'*agir* comme une unité (*Einheit*) indivise, d'*être* à tout moment un tout autonome (*selbständiges*) et achevé (*vollendetes*), et de présenter l'humanité — d'après son plein contenu — dans la réalité (*Wirklichkeit*) : il s'agit du poète naïf. La nature donne d'autre part au poète la puissance (*Macht*) de *restaurer* de lui-même cette unité que l'abstraction a supprimée en lui, et de *rendre* l'humanité complète en lui-même : il s'agit du poète sentimental³. Mais de part et d'autre, de toutes parts donc,

geance. En effet, on se plaît à la pensée d'obtenir ce qu'on désire ; or personne ne désire les choses dont l'obtention lui apparaît comme impossible ; mais la personne en colère désire des choses qu'elle croit possibles. Aussi rien de plus juste que ces vers sur la colère : *Qui, plus douce encore que le miel, qui coule avec limpidité, se gonfle dans la poitrine des hommes*. Elle est accompagnée de plaisir, et, pour cette raison, et encore parce que l'on vit dans la vengeance par la pensée, il en résulte que l'idée qui nous remplit l'esprit nous procure une sorte de plaisir analogue à celui qui nous vient des songes. »

1. *Bewahrer* « gardiens » indique le sens de la « garde » : « Notre ancien mot *wâr* signifie la garde. Nous le trouvons encore dans *wahrnehmen* (percevoir, c'est-à-dire : prendre garde à...), dans *gewahren* (s'aviser à...) et dans *verwahren* (garantir, sauvegarder). Cette garde est à penser comme hébergement (*Bergen*) éclaircissant et rassemblant. », Martin HEIDEGGER, « La parole d'Anaximandre », trad. W. Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1995, p. 419.

2. Friedrich SCHILLER, *Werke und Briefe*, Bd 8, « Theoretische Schriften », herausgegeben von Rolf-Peter JANZ, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Vlg., 1992 (dorénavant abrégé DKV), p. 728 ; F. SCHILLER, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, trad. Robert LEROUX, Aubier, Paris, 1947 (dorénavant abrégé Aubier), p. 104. « Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die *Bewahrer* der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr sein können [...], da werden sie als die *Zeugen* und als die *Rächer* der Natur auftreten ». À noter le sens juridique de *als Kläger auftreten* « se porter partie contre ». Il est en effet question de justice. Nous traduisons ici par « se produire », qui prend aussi bien en français un sens juridique qu'un sens théâtral (*aufreten* « se produire, entrer en scène »).

3. Voir les premières lignes du troisième essai de *Poésie naïve et sentimentale* : « Dem naiven Dichter hat die Natur die *Gunst* erzeugt, immer als eine ungetheilte *Einheit* zu wirken, in jedem Moment ein *selbständiges* und *vollendetes* Ganzes zu sein und

excepté un « *wo* » où ils ne peuvent plus l'être tout à fait, tous les poètes sont sans distinction les gardiens de la nature ; ils ne diffèrent entre eux que par la manière (*Weise*) de la garder : « Soit ils *seront* la nature, soit ils *chercheront* la nature perdue. De là proviennent deux genres (*Weisen*) de poésie tout à fait différents. Tous les poètes appartiennent soit aux poètes naïfs, soit aux poètes sentimentaux ¹. » « Garder », chez Schiller, c'est donc « garantir », « sauvegarder », « protéger », mais aussi, peut-être et plus problématiquement, « avérer ». L'ancienne garde (*wâr*) dont parle Heidegger et la vérité (*Wahrheit*) sont chez Schiller aussi liées étroitement à la poésie (*Dichtung*). Et là où l'ancienne garde de la nature ne peut plus être montée *tout à fait* par les poètes, ceux-ci se divisent en deux genres qui ne sont pas sans rapport en effet avec le jugement : le témoignage et la vengeance. Mais cette *ancienne garde* ne saurait être l'*être-la-nature* du poète naïf, se produisant comme témoin de la nature comme telle et attestant la nature pour ainsi dire en sa personne ; elle relève d'une naïveté plus que problématique (la naïveté est l'impossible par excellence). La naïveté de l'ancienne garde ne saurait être l'*être-la-nature-naïf* car le poète naïf est corrélatif au poète sentimental : le poète naïf et le poète sentimental sont contemporains, ils coexistent là où ils ne peuvent plus être tout à fait les gardiens de la nature. Ce serait donc une ancienne garde absolument naïve, précédant toute division en garde naïve et en garde sentimentale, une garde d'avant la disparition de la nature, pour Schiller : une garde d'avant la langue (autrement dit une garde superflue et impossible). Le poète naïf et le poète sentimental se produisent au contraire lorsque la garde de la nature n'est plus tout à fait superflue et impossible, lorsque la nature *ne peut plus* être hébergée, lorsque la raison d'être du gardien est disparue ² avec la nature : les poètes *ne* peuvent plus alors se produire autrement que comme *témoins*

die Menschheit, ihrem vollen Gehalte nach, in der Wirklichkeit darzustellen. Dem sentimentalischen hat sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingepflanzt, jene Einheit, die durch Abstraktion in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wieder herzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen. »

1. DKV, p. 728 ; Aubier, p. 104 : « Sie werden also entweder die Natur *sein*, oder sie werden die verlorene *suchen*. Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen [...] Alle Dichter, [...] entweder zu den *naiven* oder zu den *sentimentalischen* gehören. »

2. Remarque du dictionnaire *Littré* sur le verbe « disparaître » : « Disparaître se conjugue avec l'auxiliaire avoir, quand on veut exprimer l'action ; avec l'auxiliaire être, quand on veut exprimer l'état. »

et comme *vengeurs* de la nature. À l'ancienne garde hypothétique de la nature succéderait une recherche moderne de celle-ci. « Notre » garde moderne sentimentale.

« *Soit ils seront nature, soit ils chercheront la nature perdue* ». À chaque fois la nature « donne » une faveur ou une puissance. Le poète génial, comme gardien, reçoit *ce qu'il donne*. S'il reçoit de la nature la faveur d'être la nature, il agit *comme nature*, il reçoit *ce qui est donné* ; il est naïf. La poésie naïve est « *eine Gunst der Natur* », la réflexion n'y prend aucune part. La *Gunst* est strictement associée à la poésie naïve et au génie naïf comme faveur du *Sein*. Le poète naïf *atteste* ce qui est donné. Mais, si la nature donne au poète la puissance de faire par nature, le poète reçoit le *donner*, le pouvoir de produire et de donner à voir ou à entendre ce qu'il a la puissance d'imaginer ; il est sentimental. Ce n'est plus un état propre à l'être, mais une activité ou un faire propres au *chercher*. Le poète sentimental *venge*.

Le poète, disais-je, *est* soit nature, soit il la *cherchera*, celui-là fait le poète naïf ; celui-ci fait le poète sentimental ¹.

Entweder... oder : ou bien le poète *est (sein)* nature et il l'atteste (présentement) ; ou bien il *cherchera (wird suchen)* la nature et il la *venge* (après coup). L'alternative oppose exclusivement l'être naïf à la recherche sentimentale et détermine ainsi deux différents rapports à la nature ². Schiller corrobore cette exclusion en comparant le poète naïf au poète ancien et le poète sentimental au poète moderne, comparaison qui assoit historiquement l'exclusion en construisant un « avant » et un « après », une succession dans le temps. Une note ³ de Schiller dissuade cependant toute simplification dans la lecture de cette opposition. La

1. DKV, p. 732 ; Aubier, p. 127 : « Der Dichter, sagte ich, ist entweder Natur, oder er wird sie suchen, Jenes macht den naiven, diesen den sentimentalischen Dichter. »

2. Cf. l'alternative disjonctive de CICÉRON dans *De finibus* (3,53) : *aut secundum naturam aut contra*, « Soit selon la nature, soit contre ».

3. Note 1 de « *Die sentimentalischen Dichter* », DKV, p. 734 : « Es ist vielleicht nicht überflüssig, zu erinnern, daß, wenn hier die neuen Dichter den alten entgegengesetzt werden, nicht sowohl der Unterschied der Zeit, als der Unterschied der Manier zu verstehen ist. Wir haben auch in neuern, ja sogar in neuesten Zeiten naive Dichtungen in allen Klassen, wenn gleich nicht mehr ganz reiner Art, und unter den alten lateinischen, ja selbst griechischen Dichtern fehlt es nicht an sentimentalischen. Nicht nur in demselben Dichter, auch in demselben Werke trifft man häufig beide Gattungen vereinigt an ».

note n'indique pas seulement que le naïf n'est pas strictement équivalent à l'ancien (puisque dans « les temps modernes et même à des époques très récentes, nous avons de la poésie naïve »), et que le sentimental n'est pas strictement équivalent au moderne (car « parmi les poètes latins et même les poètes grecs, il ne manque pas de poètes sentimentaux »), elle indique aussi qu'on peut trouver « les deux genres réunis » chez le même poète, voire dans la même œuvre, et ajoute qui plus est qu'on ne peut pas rencontrer de « naïveté tout à fait pure » (la naïveté absolue de l'ancienne garde impossible d'avant la langue). L'alternative chavire. Et lorsqu'elle chavire, la tension du « *entweder... oder* » ne s'annule pas en se dépassant dans une unité supérieure¹. On ne peut pas rencontrer de la naïveté tout à fait pure, tout comme on ne peut pas rencontrer de poète véritablement (*wahrhaft*) naïf, puisque ce qui constitue son *être* ou son caractère, « ce bel accord entre le sentiment et la pensée », n'est « cependant qu'une *idée* », qui ne sera jamais « complètement atteinte » dans la réalité². Le poète qui *est* nature, qui *est* naïf, ne le sera jamais complètement, jamais purement, jamais véritablement. La naïveté ne se présente jamais en tant que telle. Le naïf et le sentimental sont donc contemporains et le pur naïf (s'il est) n'existe pas.

La première proposition de l'alternative s'annonce comme impossible et la deuxième proposition n'est possible que par rapport à la première. S'il n'y a pas de naïveté tout à fait pure, sinon en tant qu'*idée*, comment le poète peut-il *être* nature, ou bien *être* naïf, comment peut-il être *témoin*? Comment penser l'*être* naïf autrement que comme un secret, un mystère ou un retrait. S'il y a effectivement du sens à un *avant* absolument naïf (première proposition de l'alternative : *entweder*), l'*avant* n'a pas de sens ou de raison d'être indépendamment de la deuxième

1. Cf. Jérôme de GRAMONT, *Kant et la question de l'affectivité*, Vrin, 1996, p. 166, qui envisage autrement Schiller : « Dans les écrits schillériens, les antagonismes sont tels que le pouvoir de synthèse se révèle pourtant toujours plus grand [...] la différence ne s'aggrave jamais jusqu'au divorce... » Il renvoie à V. HELL, *Friedrich von Schiller, Théories dramatiques et structures esthétiques*, Paris, 1974, p. 224 : « Ce n'est pas l'exigence de "Entweder-oder" qui caractérise l'esprit de SCHILLER, porté à englober dans une même idée de l'homme les multiples possibilités de l'être humain dans son existence concrète ».

2. DKV, p. 781 ; Aubier, p. 239 : « Aber selbst dem wahrhaft naiven Dichter, sagte ich, kann die gemeine Natur gefährlich werden ; denn endlich ist jene schöne Zusammenstimmung zwischen Empfinden und Denken, welche den Charakter desselben ausmacht, doch nur eine *Idee*, die in der Wirklichkeit nie ganz erreicht wird. »

proposition de l'alternative (*oder*), indépendamment de l'*après*. Tout est *maintenant*, dans le *suchen*, dans le *chercher*. *Suchen*, que l'alternative met en regard de *sein*, peut être entendu comme *chercher l'être la nature*. Le sentimental ne peut être que « dans » ou « par » la tension de la recherche, dans l'existence, et le naïf ne peut pas être sans l'espoir qui tend la recherche sentimentale dont il *est* ou *fait* l'objet. La tension du poète sentimental est la tension et le sérieux qu'exige la production poétique. S'il n'existe pas de témoin idéal (comment attester une *idée*? Ou encore comment penser l'être témoin en personne sans interprétation, autrement que comme une idée?), il reste les vengeurs. Comment comprendre alors cette vengeance, sinon comme la tension sentimentale du *chercher*? Heidegger livre une précieuse indication¹ : « que veut dire vengeance? [...] *Rache* ("vengeance"), *rächen* ("venger"), *wreken*² (même sens), *urgere*³ veulent dire : heurter, pousser, faire avancer devant soi, poursuivre, être sur la piste de. » La vengeance sentimentale poursuit quelque chose d'urgent, vers quoi est tendue l'activité du *suchen*. Sur quelle piste conduit-elle? Quel est le mobile ou la cible du vengeur?

Suivant un tel point de vue, la nature n'est rien d'autre pour nous que l'être-là (*Dasein*) volontaire, la persistance des choses par elles-mêmes, l'existence (*Existenz*) suivant des lois propres et inaliénables⁴.

La nature recherchée n'est pas la nature rustre (*rohe*) ou sauvage, c'est la nature pure (*reine*) ; ce n'est pas la nature effective (*wirkliche*), mais la nature vraie (*wahre*⁵). Le *Da* du *Sein* se donne, il se donne « pour nous ». Tout se joue dans ce « pour nous ». La nature qui relève de ce *Da* est celle qui se présente à nous en tant qu'idée. « La nature réelle existe partout, mais la nature vraie est d'autant plus rare, car il y appartient une

1. M. HEIDEGGER, « Qui est le Zarathoustra de Nietzsche? », *Essais et conférences*, Paris, Tel Gallimard, 1980, trad. A. Préau, p. 130.

2. Note du traducteur : « Forme néerlandaise et moyenne-anglaise (angl. Mod. *To wreak* [donner libre cours à et assouvir-vengeance, voir *Recke et recken*]) et où apparaît le w initial tombé en haut-allemand. »

3. *Urgere* peut vouloir dire selon le Gaffiot, aussi bien le fait de presser, serrer de près qu'accabler, pousser quelqu'un dans une discussion, pousser l'épée dans les reins, charger, insister, « pourchasser ».

4. DKV, p. 706 sq. ; Aubier, p. 60 : « Natur in dieser Betrachtungsart ist uns nichts anders, als das freiwillige Dasein, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eignen und unabänderlichen Gesetzen ».

5. DKV, p. 780 ; Aubier, p. 238.

nécessité intérieure de l'être-là¹ ». La nature vraie est la *Realität* qui a sa propre nécessité intérieure de *Dasein*. C'est cette nature qui à la fois donne et doit être donnée, qui à la fois favorise et donne la puissance. C'est celle-là même qui est le sujet du poète et que le poète doit donner en retour. C'est celle-là même qui est disparue, qui est perdue, et que le poète doit « garder ». Et c'est celle-là même qu'il doit *venger*. La vengeance sentimentale se mobilise pour la nature « vraie » qui *n'existe pas* dans la réalité, pour une *idée*, ou *au nom de l'idée de la nature vraie*. Ce qui tourmente le poète, le blesse et nourrit son désir de vengeance, c'est que cette *idée* n'est justement pas disponible, que la nature ou la « vraie réalité » n'est jamais là : *il y a là* de l'injustice et de la dissimulation. Ce à quoi il est confronté quotidiennement, ce qu'il voit, le témoignage de l'expérience et de la sensibilité, *n'est que* la réalité commune, effective et toujours décevante en regard de l'idéal, toujours inférieure à la *promesse* de l'être naïf qui ne ment pas. La vengeance s'oppose d'avance, au nom de l'idée qui la motive, à la *nature commune*, à la réalité de ce monde². La voix vengeresse sentimentale prend d'abord un tour menaçant et critique. Le litige sera sa première manifestation : la satire chez Schiller.

1 Mise en garde

La satire, en tant que *genre* poétique, est communément entendue comme une critique des vices et des travers humains. Le mot *satire* désigne un ouvrage en vers, parfois mêlés de prose, qui a pour objet de censurer, de critiquer, de tourner en dérision les vices, les passions dérégées, les sottises des hommes, les institutions politiques ou religieuses, ou encore les travers d'un écrivain ou d'une école littéraire. Les iambes d'Hipponax, d'Archiloque, les comédies d'Aristophane sont des

1. DKV, p. 780 ; Aubier, p. 238 : « Wirkliche Natur existiert überall, aber wahre Natur ist desto seltener, denn dazu gehört eine innere Notwendigkeit des Daseins. »

2. HEIDEGGER, « Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ? », *op. cit.*, p. 130 : « En quel sens la vengeance est-elle sur la piste ? Elle ne cherche pourtant pas seulement à attraper, à capter, à prendre possession. [...] Cette chasse qu'est la vengeance s'oppose d'avance à ce sur quoi elle se venge. Elle s'y oppose de telle manière qu'elle le rabaisse, pour se placer elle-même, en face de ce qu'elle rabaisse, dans une position supérieure et ainsi restaurer sa propre importance, tenue pour la seule qui compte. Car la soif de vengeance est excitée par le sentiment d'être vaincu et lésé. »

ouvrages satiriques, mais la satire « proprement dite » serait d'origine latine selon Quintilien : « *Satura tota nostra est*¹. » Elle devint à Rome un genre littéraire spécifique, distinct des genres lyrique, épique, dramatique ou romanesque.

Lorsque Schiller cherche à définir la satire, il ne cherche pas à la déterminer selon une classification ou une filiation des genres poétiques, mais l'envisage comme l'une des « différentes manières de sentir (*Empfindungsweisen*) sentimentales » dont peut être animé le poète. « Si je prends les dénominations de satire, d'élegie et d'idylle dans *un sens plus large* [je souligne] qu'on ne le fait habituellement [...], c'est que je n'ai en vue que la manière de sentir qui s'affirme dans ces genres de poésie (*Dichtungsarten*), et il est certes assez remarquable que cette manière de sentir ne se laisse nullement enfermer dans d'étroites limites (*Grenzen*). » Tout comme « l'émotion élégiaque n'est pas causée par la seule élégie proprement dite : les poètes dramatiques ou épiques peuvent aussi nous émouvoir d'une manière élégiaque (*elegische Weise*) », l'émotion satirique n'est pas provoquée par la seule satire « proprement dite ». Le poète peut être satirique, quelle que soit la forme particulière — drame, épopée, ode ou satire — qu'il choisit. Le mode poétique sur lequel se joue la manière de sentir sentimentale est un mode élargi qui ne se laisse pas « enfermer » dans les étroites limites des classifications poétiques et littéraires. Ce n'est pas un genre poétique clôt, délimité, que Schiller pense avec la satire, mais une *manière* de faire entendre le climat de l'âme et la voix du poète sentimental. C'est la tâche de la poésie que d'accéder à l'expression des sentiments propres à former aussi bien la réflexion que l'expérience du monde.

2 Vengeance satirique

Le poète est satirique, lorsqu'il fait (*macht*) de l'éloignement (*Entfernung*) de la nature et la contradiction (*Widerspruch*) de la réalité effective.

1. QUINTILIEN, *De l'institution oratoire*, X, 1, 9 : « La satire nous appartient tout entière ».

tive (*Wirklichkeit*) avec l'idéal (l'un et l'autre reviennent au même quant à l'action sur l'âme) son objet¹.

Le poète satirique ressent l'éloignement de la nature. Sa garde ne peut pas être semblable à celle du berger de l'idylle pastorale², mais le poète satirique doit chez Schiller prendre soin de « la vraie nature », du *Sein* naïf toujours pensé comme le mobile de son *suchen* et de sa vengeance. La nature vraie n'est pas simplement familière, c'est-à-dire immédiatement à portée de main. Elle n'est nulle part, ou en quelque temps lointain, loin du poète sensible à cet éloignement. Ainsi Schiller peut-il écrire dans le deuxième essai de *Poésie naïve et sentimentale*, à propos de l'élégiaque : « *Le poète cherche la nature, mais en tant qu'idée et dans une perfection où elle n'a jamais existé (existiert), bien qu'il la pleure comme (als) quelque chose qui a été là, présent (Dagewesenes), et qui est maintenant perdu (Verlorenes)*³. » « *Dagewesenes* », ce là qui fut présent est maintenant perdu⁴. Un là si lointain, un là qui n'est plus présent et qui est toujours cherché. Cet écart irréductible témoigne d'un rapport impossible. On peut alors comprendre l'éloignement comme une inaccessibilité. Mais on peut aussi interpréter autrement l'éloignement ou l'inaccessibilité. S'il y a une distance, il y a un chemin à parcourir du « maintenant » au « là ». Cet éloignement que tout poète sentimental ressent est encore une fois ce qui et peut-être aussi ce que constitue son *suchen*. Comment pourrait-on rechercher, désirer, espérer ou réclamer

1. DKV, p. 740 ; Aubier, p. 240 : « Satyrisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüth kommt Beides auf Eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht. »

2. Cf. HEIDEGGER, « La parole d'Anaximandre », *op. cit.*, p. 420 : « À la sauvegarde, qui est garde de l'être, correspond le berger, lequel a si peu à voir avec la pastorale idyllique ou une mystique de la nature, qu'il ne peut devenir berger de l'être que dans la mesure où il reste le lieutenant du néant. »

3. DKV, p. 750 ; Aubier, p. 158 : « Der elegische Dichter sucht die Natur, aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er sich gleich als etwas Dagewesenes und nun Verlorenes beweint. »

4. La tournure contradictoire ou retorse de ce « *Dagewesenes* » mériterait une analyse. HEIDEGGER, « Qui est le Zarathoustra de Nietzsche », *op. cit.*, p. 124 : « Et il reste à considérer auparavant si cet "en arrière" représente un passé "historiquement" constatable et que l'on voudrait restaurer (p. ex. le monde de Gœthe) ou si cet "en arrière" renvoie à un être en mode rassemblé dont le commencement attend encore une pensée-souvenir (Andenken), pour devenir un début que l'heure la plus matinale fera apparaître. »

ce qui serait déjà là ? Et comment rechercher et œuvrer si ce qui est le plus éloigné de nous ne faisait pas en même temps déjà partie du mouvement de notre activité, comme ce qui motiverait au plus près notre activité et notre vengeance ? L'*Entfernung* comprend à la fois ce double mouvement qui est une approche du lointain dans le *suchen* de la nature « vraie » et l'éloignement du proche qui nourrit la *vengeance* entendue comme la revendication d'une propriété à jamais *perdue*. « Cela, oui, cela seul est la *vengeance* même : le ressentiment de la volonté contre le temps et son "il était 1". » Ce qui « était », et qui est maintenant disparu et perdu, fait souffrir le poète satirique. Cette souffrance, Heidegger la pense comme « souffrance du passer 2 ». Le passer et ce qui passe : *ce qui est* est passager, toujours en perdition 3. Ainsi l'éloignement de la nature — la nature vraie comme ce qui « a été » et est aujourd'hui (toujours aujourd'hui) disparu — est peut-être le mouvement (de la perte) dont se nourrit la vengeance satirique. Un ressentiment envers le temps, envers le passager, envers la réalité effective d'un « maintenant » toujours passant (qui ne reste ou ne persiste pas dans son être) que la satire rabaisse ou méprise. L'éloignement est en quelque sorte le mouvement contraire au *passement*, ou au flux ; c'est-à-dire une immobilisation.

L'activité satirique se mobilise *pour*, plus qu'est mobilisée *par*, l'éloignement, mais au lieu de « pleurer » ce qui est loin comme l'élégiaque, ou au lieu de le « célébrer » en en faisant ce qu'il y aurait de plus proche et de plus familier comme l'idyllique, le satirique « éprouve » la contradiction dans et par l'éloignement. La vengeance satirique contrariée s'oppose ou oppose. Elle s'insurge. La contradiction est le désaccord, la mésentente, le conflit. Le propre de la voix vengeresse est de ressentir qu'il y a litige, qu'il y a une cacophonie où l'accord des voix ne se donne pas ou ne se fait pas entendre (« la relativité des valeurs, l'absence des normes contraignantes »). Ce désaccord est une contradiction entre la « *Wirklichkeit* » et « l'idéal ». Si la *Wirklichkeit* est la réalité effective ou encore la « nature commune », et si l'idéal est la réalité suprême ou la

1. NIETZSCHE, « De la délivrance », *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Diess, ja diess allein ist *Rache* selber : des Willens Widerwille gegen die Zeit und ihr "Es war". »

2. HEIDEGGER, « Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ? », *op. cit.*, p. 135.

3. HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser ?*, éd. PUF, 1959, trad. Al. BECKER et Gérard GRANEL, p. 78 : « Le ressentiment ne va pas contre le pur et simple passer, mais contre le passer en tant qu'il ne laisse plus être le passé que comme passé, qu'il le laisse ainsi se pétrifier dans la rigidité du définitif. »

« nature vraie », il y aurait deux « réalités » installées dans deux lieux étrangers, deux mondes séparés. « Dans la satire, la réalité effective en tant que manque est confrontée à (mise en regard de) l'idéal considéré comme la réalité suprême¹ ». La réalité effective est considérée comme (*als*) manque, et l'idéal est considéré comme (*als*) réalité suprême. Réalité suprême dont le poète est le gardien ; qui « n'a jamais existé », ou pour reprendre les mots de Rousseau : « *qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, et qui probablement n'existera jamais*² » ; qui ne peut être qu'en tant qu'idée, fiction de l'esprit, qui est « pour nous » comme l'être-là volontaire, l'unité indivise, la vérité pure ; que nous envisageons comme « *Dagewesenes* », et qui ne se présente pas dans l'expérience, ou dans la réalité effective. Réalité effective que le poète ne ressent comme insuffisante, ou décevante, que si on la met devant, au regard de, en confrontation avec la réalité comme idée. L'objet de la satire est certes une contradiction, mais cette contradiction ne pointe pas tant sur ce qui est contredit que sur la contradiction elle-même, la construction d'une mise en regard. Cette construction contradictoire est certes affaire d'analogie, mais elle n'en est pas moins vengeance. Car cette confrontation entre la réalité et l'idéal indique toujours que la réalité est déficiente au nom et au regard de l'idéal. Lorsque le poète satirique sent cette contradiction, il rabaisse en même temps ce qui l'entoure, le monde tel qu'il est par rapport à un monde tel qu'il devrait être, même si la réalité vraie du monde idéal a le statut d'idée. Et peut-être « surtout » s'il est une idée. « La vengeance la plus profonde consiste pour Nietzsche dans cette réflexion (*Nachdenken*) qui pose comme absolus des idéals supratemporels tels que, mesuré à eux, le temporel ne peut que se rabaisser soi-même à n'être proprement qu'un non-étant³ ». La réalité confrontée à, ou mesurée à l'idéal, sera toujours abaissée.

Le satirique « est satisfait (*befriedigt* "apaisé") par la force du conflit intérieur, par le mouvement énergétique ». Le conflit et la contradiction satisfaisants que le satirique a en soi, qu'il doit présenter, Hegel en reparle : « La satire [...] ne baigne pas dans cette atmosphère de libre

1. DKV, p. 741 ; Aubier, p. 142 : « In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt. »

2. Jean-Jacques ROUSSEAU, Préface du *Discours sur l'inégalité parmi les hommes*, éd. 10/18, 1983, p. 291.

3. HEIDEGGER, « Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ? », *op. cit.*, p. 136.

beauté qui constitue une source de jouissances esthétiques, mais maintient le désaccord entre la subjectivité, avec ses affirmations abstraites, et la réalité extérieure, et n'est pour autant ni œuvre poétique ni œuvre d'art¹. » S'il y avait une harmonie, une réconciliation ou une proximité, le satirique ne serait plus satirique. Mais toute la difficulté est là : dans l'apaisement par le conflit. Qu'est-ce d'autre que l'esprit de vengeance, après tout, sinon la recherche de l'*apaisement par le conflit* ? Le dénigrement de la réalité ne ferait-il pas partie de cette recherche de la nature ? Ne faut-il pas voir tout en noir (dénigrer) pour défendre et préserver l'idéal de la réalité ? La satire ne doit pas se satisfaire de ce qui est. L'*éloignement*, la *contradiction* et la *confrontation* ne sont pas par eux-mêmes des faits, mais ils sont le mouvement même de la satire : la satire *éloigne* la réalité de l'idéal, ou : *elle garde l'idéal de la réalité*. Quant à savoir si elle peut être juste... Non seulement il ne s'agit pas de *relever* la réalité, mais il s'agit de la *rabaisser* (par rapport ou en regard de l'idéal) ; « ni œuvre poétique », « ni œuvre d'art », la satire « maintient le désaccord », voire la satire *fait* le conflit et le conflit *satisfait* la satire. Aucune vengeance sans conflit (mais il peut y avoir conflit sans vengeance). La vengeance exclut *a priori* toute « relève » de l'éloignement ou de la contradiction ; l'apaisement par le conflit ne peut pas être considéré dans la perspective d'une conciliation ; la vengeance est un mauvais infini, une mise en abîme et peut facilement tourner au jeu de massacre².

3 Imitation satirique : transposition

Ils n'imiteront pas [...] les hommes méchants et lâches qui agissent tout au rebours de ce que nous demandions tout à l'heure, qui s'injurient et se bafouent les uns les autres et tiennent des propos obscènes soit dans l'ivresse soit de sang-froid, ni toutes les paroles ou actions par lesquelles ces sortes de gens se dégradent eux-mêmes et dégradent les autres. Je pense qu'il ne faut pas non plus les habituer à simuler le langage ni la

1. G. W. F. HEGEL, « L'Art classique », *Esthétique*, III, 3, a.

2. HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser?*, *op. cit.*, p. 70 : « La vengeance s'appelle "châtiment". Elle donne ainsi à sa nature, faite d'hostilité, l'apparence du droit. Elle couvre sa nature haineuse en affectant de sanctionner. »

conduite des fous ; car il faut connaître les fous et les méchants, hommes ou femmes ; mais il ne faut rien faire ni rien imiter de ce qu'ils font ¹.

Le problème de l'imitation satirique est pris d'emblée dans l'interdiction platonicienne de l'imitation de la folie du monde réel. L'emprise platonicienne se fait sentir chez Schiller sous la forme d'un « rassurement » : « Le poète peut bien sûr imiter aussi la nature mauvaise, et chez le satirique, déjà par lui-même, le concept y conduit ². » Étant donné qu'il est impossible de présenter directement l'idéal, la tâche du poète est de présenter la possibilité du rapport à l'idéal, le satirique peut donc non seulement imiter la nature mauvaise, mais il ne pourrait guère faire autrement sans donner dans l'outrance, c'est-à-dire sans excéder les limites de l'expérience possible. Il y a là le nœud problématique de l'imitation et de la présentation chez Schiller : *Comment imiter ?* Comment présenter l'imitation du réel de telle manière que celle-ci rende possible un rapport à l'idéal ? De quelle manière l'imitation satirique présente-t-elle le rapport à l'idéal ? Ici l'imitation platonicienne est compliquée par Kant, sans cesser pour autant de commander la pensée schillérienne du satirique. C'est depuis cette complication qu'il faut comprendre la différence qui se complique chez Kant, chez Schiller, et ainsi de suite, entre la simple imitation reproductrice et l'imitation productrice (qui n'est pas simple donc). On ne peut pas ne pas imiter ce qui est, et ce qui est manque d'idéal, il faut donc présenter l'imitation de ce qui est de telle manière que celle-ci présente la possibilité du rapport à l'idéal manquant. Le poète satirique doit alors « maintenir son objet à la hauteur esthétique par son sujet (*Subjekt*) », qui n'est autre que la « vraie nature humaine » (*wahre menschliche Natur*), celle-là même qui manque à l'humanité réelle. La vraie nature humaine se caractérise par la puissance de l'activité mimétique, et, dans le cas de la satire, la nature du poète « doit *transposer* (*übertragen*) l'objet, et il ne faut pas que la matière commune entraîne l'imitateur avec elle au sol ³ ». Le poète satirique doit être capable de se détacher, de prendre de la hauteur, de la distance, de s'éloigner du sol, et pour ne pas mordre la poussière, ou au passager, le poète

1. PLATON, *République*, III, 395 d-396 b, trad. Chambry, Belles-Lettres, 1932.

2. DKV, p. 781 ; Aubier, p. 240 : « Freilich darf der Dichter auch die schlechte Natur nachahmen, und bei dem Satirischen bringt dieses ja der Begriff schon mit sich »

3. *Ibidem* : « aber in diesem Fall muß seine schöne Natur den Gegenstand *übertragen* und der gemeine Stoff den Nachahmer nicht mit sich zu Boden ziehen ».

satirique ne doit pas imiter sans *Übertragung*. Dans le cours de rhétorique de 1874 de Nietzsche¹, *Übertragung* traduit le grec μεταφορά². Chez Aristote, « La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par un glissement du genre à l'espèce, de l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce, ou bien selon un rapport d'analogie. » (*Poétique*, 21). La métaphore ou la transposition est le déplacement du sens propre vers un sens figuré, un « glissement³ ». Pour réchapper de la nature mauvaise, de l'attraction terrestre, l'imitation satirique doit être métaphorique, elle doit en passer par ce qui est en le faisant porter vers une autre nature possible qui pourrait être mais qui n'est pas. La transposition chez Schiller est le mouvement de la « juste » dévalorisation de ce qui est.

Malheur à nous lecteurs, si une grimace se reflète dans une grimace, si le fouet de la satire tombe entre les mains de celui que la nature destinait à tenir une verge beaucoup plus sérieuse ! Malheur à nous, si des hommes qui sont dénués de tout ce qu'on appelle esprit poétique et ne possèdent que le talent simiesque de l'imitation commune, l'exercent aux dépens de notre goût d'une manière affreuse et terrible⁴ !

Le poète satirique est destiné par la vraie nature humaine — qu'il *est* ou bien qu'il *cherche* — à déplacer la grimace dans un autre *forum* (pratique ou théorique), autrement dit à la transposer. Il n'est donc pas

1. Cf. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « Le détour », *Le sujet de la philosophie*, *Typographies I*, Paris, Aubier, 1979, p. 48 sq.

2. NIETZSCHE, *Cours sur la rhétorique*, 7 : « pour désigner la transposition les Grecs avaient d'abord (par exemple Isocrate) metaphora ; Aristote aussi ».

3. Il est intéressant de voir comment Hegel, dans *Esthétique* II, ch. III, § 3, interprète l'opération métaphorique de transport : « Le métaphorique trouve son application principale dans l'expression parlée que nous pouvons à cet égard considérer sous les aspects suivants : a) Tout d'abord, chaque langue a déjà en elle-même une multitude de métaphores. Celles-ci naissent de ce qu'un mot qui ne signifie d'abord que quelque chose de totalement sensible (*nur etwas ganz Sinnliches bedeutet*) est transporté (*übertragen wird*) dans l'ordre du spirituel (*auf Geistiges*) [...] b) Mais peu à peu s'efface à l'usage (*im Gebrauche*) le métaphorique d'un tel mot qui, à l'usage (*durch die Gewohnheit*), se transforme pour devenir, d'expression impropre (*uneigentliche*) expression propre (*eigentlichen Ausdruck*)... »

4. DkV, p. 781 ; Aubier, p. 240 : « Wehe uns Lesern, wenn die Fratze sich in der Fratze spiegelt, wenn die Geißel der Satire in die Hände Desjenigen fällt, den die Natur eine viel ernstlichere Peitsche zu führen bestimmte, wenn Menschen, die, entblößt von allem, was man poetischen Geist nennt, nur das Affentalent gemeiner Nachahmung besitzen, es auf Kosten unsres Geschmacks gräulich und schrecklich üben ! ».

simple imitateur qui reproduit ce qui est donné, il doit produire autrement ce qui est et non simplement le reproduire. Mais on pourra aussi s'interroger sur l'évidence de ce qui est, à savoir de la réalité « inférieure », laquelle n'est pas moins prise dans une signification péjorative que la réalité « supérieure » l'est dans une signification méliorative : l'une et l'autre étant indissociablement liées par leur étagement ou leur superposition (*se voilant et se dévoilant* réciproquement), la réalité inférieure n'est pas moins une vue de la raison que la réalité supérieure. Toutefois, l'*Übertragung*, le transport métaphorique¹ de ce qui est vers la possibilité de l'idéal, ou l'ouverture du monde, fait chez Schiller toute la différence entre le vrai poète et celui, s'il est poète, qui ne fait que *die bloße Nachahmung wirklicher Natur* « la simple imitation de la nature réelle » (troisième essai), « une grimace qui se reflète dans une grimace ». La terminologie schillérienne se radicalise encore en 1803, dans les *Réflexions sur l'emploi du chœur dans la tragédie* : l'art doit « être réel (*reel*) au sens le plus profond », et il doit alors délaissier le réel (*das Wirkliche*) et néanmoins concorder (*übereinstimmen*) avec la nature². Le réel le plus profond est donc ici l'idéal, l'idéal (*das Ideal*) est pareillement la réalité (*Realität*) suprême dans *Poésie naïve et sentimentale* (1795). En un sens, la poésie (*Dichtung*) en général doit être, en tant qu'art réel au sens le plus profond, hyper- ou superréel, c'est-à-dire idéale, ou encore intelligible ou suprasensible (*übersinnlich*). Le platonisme commande toujours. « Ce qui doit faire (*machen*) le poète est l'élévation de la réalité (*die Erhebung der Wirklichkeit*) à l'idéal ou, ce qui revient au même, la présentation de l'idéal (*die Darstellung des Ideal*)³ ». — La

1. Dans *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, NIETZSCHE apparente l'*Übertragung* à la *Metapherbildung*. L'impulsion de la formation métaphorique est pensée comme l'« impulsion fondamentale » qui donne le signe ou la monstration de « son désir de donner à ce monde présent si confusément irrégulier, si incohérent de l'homme éveillé, une forme pleine de charme et éternellement nouvelle comme il en est du monde en rêve » Traduction française Angèle Kremer-Marietti dans le *Livre du philosophe*, III, 2.

2. Friedrich SCHILLER, *Werke und Briefe*, Bd. 5, « Maria Stuart/Die Jungfrau von Orleans/Die Braut von Messina/Wilhelm Tell », Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Vlg., 1996, (herausgegeben von Matthias Luserke), p.283 : « Wie aber nun die Kunst zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reel sein — wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann ».

3. DKV, p. 734 ; Aubier, p. 131 : « ... die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was auf Eins hinausläuft, die *Darstellung des Ideals den Dichter machen muß*. »

« vraie » *Nachahmung* est la *Darstellung* —. L'imitation vraie extrait la nature vraie ou idéale comme présence retirée de la nature réelle (*wirkliche*), la *Darstellung* poétique présente l'idéal comme éloignement, ou éloigne ou garde l'idéal de la nature. La « vérité » satirique relève de la *Darstellung* de l'idéal, bien que l'idéal soit strictement imprésentable : elle ne peut présenter que sentimentalement, vindicativement l'éloignement et la contradiction de la réalité avec l'idéal. Dans « Les poètes sentimentaux », la satire n'a pas nécessairement à énoncer l'idéal, mais il faut que le poète sache éveiller dans l'esprit ou l'âme (*Gemüt*) le rapport à l'idéal¹. Et pour ce faire, le poète satirique doit imiter l'incohérence, la contradiction et la folie. L'imitation satirique est une affaire de présentation : la mise en regard de la réalité et de l'idéal. Cette mise en scène doit exciter l'esprit de vengeance. L'esprit de vengeance ne s'exciterait pas contre la folie des hommes, si celle-ci n'était pas présentée comme une perte ou une chute, c'est-à-dire *morale*ment. « C'est elle (*die Schaubühne* "la scène") qui tend le miroir à la grande classe des fous, et humilie avec une raillerie salutaire de mille formes les mêmes fous² ». Présenter les fous *dans* leur folie, et aussi présenter les fous *à* leur folie, c'est-à-dire nous présenter *à* notre folie, et aussi nous humilier. Mais il faut bien pour cela que le poète soit capable en quelque façon de s'excepter du monde et de le contempler de haut, tel un dieu. L'existence d'un tel poète est assurément problématique, Schiller n'en fait d'ailleurs aucun mystère.

Chez Schiller, comprendre la vérité comme adéquation devient de plus en plus impraticable, bien que l'adéquation vaille toujours à titre d'idéal inaccessible (mais comment vaudrait-elle autrement ?) ; s'y dessine néanmoins, ici et là, la vérité comme voilement dévoilant. La poésie ne présente pas *adéquatement* la vraie nature *en sa vérité*, toute nue, sans fard et sans voile, mais présente la nature réelle (*wirkliche*) en tant que retrait, éloignement, disparition de la nature vraie, on peut dire presque par euphémisme qu'elle présente *inadéquatement, analogiquement, métaphoriquement, indirectement* la vraie nature *en son voilement dévoilant* sinon *en tant que voilement dévoilant*, mais on pourrait dire autrement qu'elle dégrade ce qui est. La poésie dit en somme qu'il n'y a pas *présentement* de nature vraie, il n'y a que le retirement du voile,

1. DKV, p. 741 ; Aubier, p. 142.

2. SCHILLER, *Du théâtre comme institution morale* (1784), DKV, p. 193.

derrière lequel il n'y a aucune présence de la nature perdue, ni même aucune trace de celle-ci, finit par écrire Schiller dans *Sur le sublime* en 1801 (après avoir longuement obéi au devoir de la raison d'y croire) : il n'y a que la perte ou la disparition, il n'y a que l'absence, et c'est l'absence qu'il s'agit de dévoiler, de révéler dans sa nudité ; c'est sur cette absence qu'il s'agit d'ouvrir la réalité.

4 Scène satirique

La satire, comme activité vindicative, peut réclamer réparation et désirer la restauration (*Wiederherstellung*) de la cohérence absente, ou elle peut réclamer justice et jugement en exigeant sérieusement la punition ou le châtiment au nom d'un idéal imprésentable. Il y aurait deux scènes, deux tribunes, deux *forum*. Le poète satirique peut présenter la contradiction et l'éloignement « sérieusement et avec affect » : il se trouve alors « dans le domaine de la volonté », il s'agit de « la satire *punitiva*, ou pathétique », de la scène tragique ; il peut aussi les présenter « plaisamment et avec sérénité » : il se trouve « dans le domaine de l'entendement », il s'agit de la « satire plaisante », de la scène comique¹. L'alternative n'est pas exclusive : il s'agit plutôt d'une modulation du *ton*, et on sait combien celui-ci peut changer du tout au tout à l'intérieur déjà d'une même phrase, *a fortiori* est-il changeant à l'intérieur d'une même œuvre. Mais Schiller a tout de même cette phrase : « la fin du poète n'admet *stricto sensu* ni le ton de la punition ni celui de l'amusement ». Il ne s'agit finalement pas de punir ni d'amuser. De quoi s'agit-il alors ?

C'est [la scène] qui tend le miroir à la grande classe des fous, et humilie avec une raillerie salutaire de mille formes les mêmes fous. Ce qu'elle effectuait plus haut par l'émotion et l'effroi, elle l'accomplit ici, (plus prompt peut-être et plus infaillible) par la plaisanterie et la satire. Si nous voulions entreprendre d'évaluer la comédie et la tragédie d'après la mesure de l'effet atteint, peut-être l'expérience donnerait-elle la prééminence à la première. La raillerie et le mépris blessent plus sensiblement la fierté de l'homme, que l'abomination ne torture sa conscience. Devant ce qui est effroyable, notre lâcheté se terre, mais précisément cette lâcheté nous livre à l'aiguillon de la satire. La loi et la conscience nous préservent *souvent* des crimes et des vices — pour se garantir des

1. DKV, p. 781 ; Aubier, p. 240.

ridicules, il faut un sens particulier plus subtil, que nous n'exerçons nulle part plus qu'au théâtre. [...] Nos fautes supportent un surveillant et un juge ; nos manies à peine un témoin. — La scène théâtrale peut seule railler nos faiblesses, parce qu'elle ménage notre susceptibilité, et ne nomme ni ne veut connaître le fou qu'elle blâme —. Dans son miroir nous voyons, sans rougir, tomber nos masques, et nous la remercions tout bas de sa douce leçon¹.

Dans *La scène comme institution morale, Poésie naïve et sentimentale et Tragédie et comédie*, la question est de savoir quelle est — de la comique ou de la tragique — la *Darstellung* la plus élevée : quelle est la scène la plus digne pour la poésie ? (Et la manière la plus digne pour le « vrai » poète satirique). « La comédie nous met dans un *haut état* ; la tragédie dans une *haute activité*² » ; « si la tragédie vient d'un point plus important, on doit reconnaître d'autre part que la comédie va au-devant d'un but plus important, et elle rendrait, si elle l'atteignait, toute tragédie superflue et impossible³ ». Mais comment l'homme peut-il se libérer des incohérences du monde, de la folie du monde, du ridicule, de la faiblesse, de la cacophonie, de la « mauvaise nature », sinon en s'élevant au-dessus, en planant ou en flottant au-dessus de tout ? L'indifférence morale⁴, la hauteur, « C'est l'état des dieux [...] qu'aucun destin ne touche, qu'aucune loi ne contraint⁵ ». La satire plaisante et la scène comique présentent les incohérences du monde de manière absolument désaffectée ; libres de toute contrainte, nous ne nous « sentons ni actifs ni souffrants, nous contemplons », « le cœur indifférent », non pas écœurés mais *apathiques*, calmes, clairs, sereins. Mais comment l'élévation pathétique à la liberté morale est-elle possible ? Cette question pourrait vouloir dire : *comment ? autrement qu'en affectant de paraître insensible souverainement, de tout prendre de haut, de n'être atteint par rien,*

1. SCHILLER, *Du théâtre comme institution morale*, DKV, p. 193.

2. SCHILLER, *Tragédie et comédie*, DKV, p. 1048.

3. DKV, p. 743 ; Aubier, p. 149.

4. SCHILLER, *Tragédie et comédie*, DKV, p. 1048. Cf. KANT, *La Religion dans les limites de la Raison*, I P, Rem., note 2^e édition : « Une action moralement indifférente (*adiaphoron morale*) serait une action consécutive simplement à des lois naturelles, sans aucune relation, donc, avec la loi morale en tant que loi de la liberté, puisqu'elle ne serait pas un fait et que par rapport à elle, ni *commandement* ni *interdiction*, pas même une *permission (autorisation légale)* ne saurait se rencontrer ou être nécessaire ».

5. SCHILLER, *Tragédie et comédie*, DKV, p. 1049.

de n'être touché par rien, d'être absolument impassible (affectation autrement plus ridicule que l'affectation elle-même). Il est ici question de la possibilité de la distance, du détachement stoïques¹. L'activité mimétique de la tragédie ou de la satire pathétique est une *activité* pratique, elle relève du domaine de la *volonté*. La tragédie produit une imitation morale de la réalité. Cette activité, dans *Sur l'usage du chœur dans la tragédie*, doit « rendre [l'homme] libre réellement et dans les faits [...] en éveillant en lui une faculté de transformer en une œuvre libre le monde sensible » ; celle-ci rend la liberté poétique accessible par le sentiment du sublime. Dans le sublime, le concept se place hors de portée de toute *présentation* ; l'imagination s'abîme ; toutes ses formes s'achoppent à l'absolu : « la nature s'évanouissant devant les Idées de la raison² ». Évanouissement qui suscite l'angoisse, grave et sérieuse. Le sérieux, comme chez Kant, est chez Schiller le mot de la mélancolie, de la douleur, du manque irréparable, eu égard à la limitation des formes offertes par la réalité effective. La mélancolie est une telle douleur qui *affecte* l'âme, la touche et la tourmente, que la satire pathétique réclame vengeance. « *L'essence sensible* doit *souffrir* profondément et fortement ; le *pathos* doit être là, pour que l'essence raisonnable puisse manifester son indépendance et se présenter comme *agissante*³ ». Le genre poétique qui correspond au « pathétiquement sublime » de la satire punitive et « qui nous procure au plus haut point le plaisir moral » est « avant tout la *tragédie*⁴ ». La tragédie exige que nous souffrions, c'est la souffrance qui doit conduire à la liberté morale, à l'autonomie. Elle « prouve sa force poétique dans l'établissement⁵ de la liberté de l'âme⁶ ». L'enjeu de l'art satirique pathétique (et l'enjeu du sublime) n'est pas la représentation de la vérité mais *la présentation de la liberté* : la liberté se présente. L'imagination, comme faculté de présentation ne présente rien à imaginer, il ne s'agit pas pour la poésie de la satire *pathétiquement sublime*

1. SÉNÈQUE, *Lettres*, Livre X, 82, 10 : « un syllogisme fondé sur le dogme stoïcien, qui place la mort parmi les choses indifférentes ou *adiaphora*, comme disent les Grecs. »

2. KANT, *Critique de la faculté de juger*, fin du § 26.

3. SCHILLER, *Sur le pathétique*, DKV, p. 423 : « Das *Sinnenwesen* muß tief und heftig *leiden* ; *Pathos* muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund tun und sich handelnd darstellen könne. »

4. SCHILLER, *Sur le fondement du plaisir pris aux objets tragiques*.

5. *Herstellung* : installation et production au sens large.

6. DKV, p. 781 ; Aubier, p. 241.

de *représenter* l'idée de liberté, même négativement. Elle fait accéder ou elle accède à quelque chose qui serait justement l'ouverture au commencement ou la déterminabilité de la volonté comme *activité libre*¹. La satire pathétiquement sublime n'a pas à décider de ce que doit être la liberté, elle doit au contraire ne décider de rien afin de rendre possible toute décision. C'est le problème de la simple dévalorisation du réel, il faut dévaloriser en même temps la dévalorisation du réel, une certaine forme d'autocritique et d'auto-dérision de la satire qui n'est pas commune.

Schiller considérerait en tout cas la satire pathétique comme la seule vengeance possible, car elle produit la tension nécessaire pour accéder à la liberté *humaine*. Dans la mesure où la vengeance exige la possibilité de l'être moral suprasensible de l'homme, en dépassant donc la nature physique, finie, elle relève non pas de l'entendement (auquel cas la satire serait une forme de psychologie), mais de la volonté, c'est-à-dire de la liberté, du pathétique. La vengeance dépasse les bornes de l'existence et risque l'outrance : l'*Überspannung*, la *Schwärmerei*, l'ὕβρις. « *L'esprit de vengeance* : Mes amis, telle était jusqu'à présent la meilleure pensée (*Nachdenken*) de l'homme ; et là où il y avait souffrance, là il devait y avoir toujours punition² ». Toute la pensée « était jusqu'à présent », c'est-à-dire jusqu'à Nietzsche, animée par l'esprit de vengeance. La vengeance est essentiellement métaphysique : « *L'esprit philosophique*, lui aussi [à l'instar de l'esprit de la satire pathétique comme de la poésie sentimentale en général], étant donné qu'il sépare l'apparence de l'essence

1. KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 29, « Remarque générale » : « Cet effort et le sentiment que l'Idée est inaccessible par l'imagination constituent eux-mêmes une présentation de la finalité subjective de notre esprit dans l'usage de l'imagination en ce qui touche sa destination supra-sensible ».

2. HEIDEGGER, « Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ? », *op. cit.*, p. 165-136 : « Cette phrase relie d'emblée la vengeance à tout le travail de pensée accompli jusqu'ici par les hommes. La pensée dont parle Nietzsche ne désigne pas n'importe quelle réflexion (*Überlegen*), mais cette pensée où repose et agite (*schwingt*) la relation de l'homme à ce qui est, à l'étant. [...] Il se représente l'étant sous le rapport de son être (*Sein*). Cette re-présentation (*Vor-stellen*) est la pensée. D'après la phrase de Nietzsche, cette représentation a été jusqu'ici déterminée par l'esprit de vengeance. [...] De quelque façon que l'homme se représente l'étant comme tel, il se le représente dans la perspective de l'être de l'étant. Rien que par cette perspective, il dépasse toujours l'étant et traverse jusqu'à l'être. "Au-delà" se dit en grec *meta*. C'est pourquoi toute relation à l'homme à l'étant comme tel est en soi métaphysique. [...] alors il pense d'emblée la vengeance métaphysiquement. »

avec une rigueur inflexible, et qu'il pénètre dans les profondeurs des choses, incline l'âme vers cette dureté et cette austérité, avec lesquelles Rousseau, Haller *et alii* peignent la réalité. » (« Poésie satirique »). Le ton pathétique rappelle douloureusement l'homme éveillé à l'absolu : est-ce là l'élévation pathétique à la liberté ?

Le héros tragique prend à la dernière ligne de *Tragédie et comédie* la figure de Prométhée. Prométhée, à la fois coupable et innocent, symbolise le paradoxe tragique que la satire pathétique ou la tragédie en général présente comme la condition inéluctable et indépassable de l'humanité : il faut infiniment souffrir dans la dignité, c'est-à-dire en « sauvant » la nature vraie dans la nature réelle, en étant digne dans la souffrance. Il n'y a pas de dignité qui ne se garde sans la souffrance. Un des fragments de Nietzsche publié en français dans *Le livre du philosophe* présente aussi la figure de Prométhée : « Redoutable solitude du dernier philosophe ! la nature le méduse, des vautours planent au-dessus de lui. Et il crie à la nature : donne l'oubli ! Oublier ! » L'amnistie, qui est une forme de l'amnésie (le pardon ne serait pas la forme religieuse de l'oubli, ce serait plutôt l'indulgence, avec la complaisance qui peut l'accompagner) est la conjuration politique de la vengeance. Le paradoxe se formulerait ainsi : *d'où oublier ? et d'où se venger (ne pas oublier) ?* De quelle hauteur ? Aussi bien, l'oubli, pour être juste, ne peut pas être intéressé, ni complaisant ni prudent ; aussi bien, la vengeance, pour être juste, ne peut pas être humaine (et l'idée de « vengeance divine », c'est-à-dire d'une *vengeance indifférente* est un oxymoron). Toute tragédie serait « superflue et impossible » si nous étions des dieux, « *Mais nous sommes des hommes* ¹... » À l'être humain, le monde n'apparaît jamais que dans la limitation tragique. Il ne peut pas être léger et indifférent, puisqu'il n'a pas un cœur de pierre ou un cœur de dieu (n'est pas sans cœur ou absolument écoré). La satire pathétique ou punitive serait le ton approprié à la condition finie, le ton qui n'admet pas purement et simplement le ton de la punition ou celui de l'amusement ; il n'est question ni d'encourager ni d'oublier la vengeance, suivant une certaine modalité du défolement et du refoulement, mais plutôt de présenter tragiquement la scène du destin où tout rapport immédiat au divin est purifié. Nous ne pouvons qu'être des « dieux souffrants », des « héros ». L'être humain ne peut pas oublier qu'il souffre, qu'il ne peut pas être indiffé-

1. SCHILLER, *Tragédie et comédie*, DKV, p. 1048.

rent. C'est tout le sérieux et la gravité de l'esprit de vengeance auquel la nature vraie dont l'être humain se doit d'être le gardien ne donne aucune réponse, et cette mutité, cette surdité peut-être, voire cette absurdité, ce silence en tout cas qui ne s'oublie pas, rend l'être humain libre (« Redoutable solitude du dernier philosophe ») ; la liberté est l'écho du silence.

Appendices

1801, Friedrich SCHILLER

Heureux donc celui qui a appris à supporter ce qu'il ne peut changer et à céder avec dignité ce qu'il ne peut sauver! [...] Faisons donc fi de la clémence mal comprise et du goût veule et alangui qui jette un voile sur le visage grave de la nécessité, et en vue de gagner les faveurs des sens, affirme *mensongèrement* une harmonie dont nulle trace ne se fait jour dans le monde réel. Que le funeste destin se montre à nous front contre front. Ce n'est pas dans l'ignorance des périls qui nous cernent — puisqu'il faut bien que celle-ci cesse un jour —, c'est dans leur *connaissance* que réside pour nous le salut. C'est à cette connaissance que nous aide le spectacle effroyablement splendide du changement destructeur de toute chose, recréant puis détruisant à nouveau toute chose, de la corruption tantôt minant peu à peu, tantôt foudroyant d'un coup, que nous aident les tableaux pathétiques de l'humanité en lutte avec le destin, de la fuite inéluctable du bonheur, de la sécurité trompée, de l'injustice triomphante et de l'innocence assujettie, que l'histoire présente à profusion et que l'art tragique place devant nos yeux en les imitant.

Sur le sublime, DKV, p. 836 sq.

(trad. Nicolas BRIAND légèrement modifiée).

1843, Karl MARX

L'*Ancien Régime* moderne n'est plus que le comédien d'un ordre du monde dont les *héros réels* sont morts. L'histoire va au fond des choses et elle traverse beaucoup de phases lorsqu'elle porte en terre une ancienne forme. La dernière phase d'une forme historique du monde est sa *comédie*. Les dieux de la Grèce, déjà tragiquement blessés à mort dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, durent subir une seconde mort, comique, dans les *Dialogues* de Lucien. Pourquoi cette marche de l'histoire? Pour que l'humanité se sépare *avec gaieté* de son passé. Et c'est cette destination historique de la *gaieté* que nous revendiquons pour les puissances politiques de l'Allemagne.

*Contribution à la critique de la philosophie
du droit de Hegel, Introduction,*

Paris, Éditions Sociales, 1975, trad. A. Baraquin, p. 201.

1951, Theodor W. ADORNO

L'impossibilité de la satire de nos jours ne tient pas à la relativité des valeurs, à l'absence des normes contraignantes, comme le voudraient les sentimentaux. Mais c'est l'acquiescement même, l'*a priori* formel de l'ironie, qui est devenu acquiescement universel de son contenu. En tant que tel, il constituerait le seul objet digne de l'ironie et lui retire en même temps le sol sous les pieds. Son *medium*, la différence entre idéologie et réalité, a disparu. La première se résigne à confirmer la réalité en réalisant une pure et simple duplication. L'ironie disait : voilà ce que cela prétendait être, en réalité c'est ainsi ; mais de nos jours, même quand il ment radicalement, le monde affirme que les choses sont ce qu'elles sont, et cette simple constatation coïncide pour lui avec le bien. Pas la moindre faille dans le roc de l'ordre établi où l'ironiste pourrait avoir prise. Celui qui tombe entend résonner le rire sarcastique de l'objet perfide auquel il doit son impuissance. Le geste aconceptuel signifiant « c'est ainsi » est exactement celui qu'a le monde pour n'importe laquelle de ses victimes, et l'acquiescement transcendantal immanent à l'ironie devient ridicule devant le sens des réalités de ceux qu'elle devrait attaquer. Face au sérieux impitoyable de la société totale qui a absorbé toute instance contraire à elle comme la protestation vaine qu'anéantissait jadis l'ironie, il ne reste plus que le sérieux impitoyable, la vérité parfaitement comprise.

« L'erreur de JUVÉNAL »,
Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée,
 Paris, Payot, 1983, p. 224.

1953, Martin HEIDEGGER

Pour Nietzsche se libérer de la vengeance est sans doute se libérer de ce qu'il y a dans la volonté d'adverse, de contraire, de rabaisant, mais nullement se détacher de tout vouloir. La libération détache le ressentiment de son « non » et le rend libre pour un « oui ». Qu'affirme ce oui ? Exactement ce que nie le ressentiment de l'esprit de vengeance : le temps, le passer.

« Qui est le Zarathoustra de NIETZSCHE ? », *op. cit.*, p. 135 sq.

Tragédie et Comédie¹

L'une et l'autre parviennent à mettre l'âme en liberté : la comédie le fait par l'*indifférence morale* ; la tragédie, par l'*autonomie*.

Dans la comédie, tout ce qui relève du forum moral doit se jouer sur le forum physique, car le forum moral ne permet aucune indifférence. Si la comédie traite de quelque chose qui intéresse notre sentiment moral, il lui incombe de le *neutraliser*, c'est-à-dire de le déplacer dans la classe des choses naturelles, lesquelles se suivent nécessairement suivant la causalité.

L'*ingratitude*, par exemple, est en soi quelque chose qui affecte notre sentiment moral. L'ingratitude peut être traitée tragiquement, comme dans *Lear* l'ingratitude des filles envers le père, et c'est là une émotion morale. Nous sommes par là atteints moralement, cela ne peut et ne doit pas nous être épargné, car la tragédie exige que nous *souffrions*, par la douleur, elle nous conduit vers la liberté.

L'ingratitude peut aussi être traitée dans la *comédie*, mais elle doit alors apparaître comme une chose naturelle ; et si dans la tragédie nous avons de la compassion pour celui qui souffre de l'ingratitude, la comédie doit néanmoins nous rendre ridicule celui qui attend de la gratitude.

On a blâmé Molière, qui dans *Tartuffe* a fait de l'hypocrite l'objet d'une comédie : un caractère qui excite toujours l'aversion et qui n'est par conséquent pas approprié à la sérénité de la comédie. Si Molière excite effectivement notre indignation, notre aversion, par la représentation de son hypocrite, alors il a vraiment tort, et dans ce cas le génie de la comédie l'aurait abandonné. La comédie peut aussi traiter de l'hypocrite, mais elle doit le faire alors tel que *lui* ne devienne pas odieux, et, au contraire, que *ceux* qu'il dupe deviennent ridicules.

Il a souvent été question de savoir laquelle des deux, de la comédie ou de la tragédie, se tient le plus haut. On devrait examiner laquelle des deux présuppose la force la plus haute et atteint le plus haut mais on trouvera alors que les deux partent de points si différents et agissent suivant des points si différents, qu'elles ne se laissent pas comparer. Dans l'ensemble, on peut dire : la comédie nous met dans un *haut état*, la

1. Nous proposons ici notre traduction de Tragödie und Komödie. Un grand merci à Philippe Lacoue-Labarthe qui nous a généreusement communiqué la traduction inédite d'Anne-Marie Lang — la seule qui existait à notre connaissance.

tragédie dans une *haute activité*. Notre état dans la comédie est calme, clair, libre, serein nous ne nous sentons ni actifs ni souffrants, nous contemplons et tout reste hors de nous ; c'est l'état des dieux, qui ne s'inquiètent de rien d'humain, qui planent librement au-dessus de tout, qu'aucun destin ne touche, qu'aucune loi ne contraint.

Mais nous sommes des hommes, nous dépendons du destin, nous sommes sous la contrainte des lois. Il faut donc éveiller et exercer en nous une force plus haute et plus rustique, afin que nous puissions nous rétablir, lorsque cet heureux équilibre où nous a trouvé la comédie est supprimé. Là nous n'avions pas usage de cette force, parce que nous n'avions à combattre avec rien ; mais ici nous devons vaincre et nous en avons donc besoin. La tragédie ne fait pas de nous des dieux, car les dieux ne peuvent pas souffrir ; elle fait de nous des *héros*, c'est-à-dire des hommes divins, ou si l'on veut des dieux souffrants, des titans. Prométhée, le héros de l'une des plus belles tragédies, est dans une certaine mesure un symbole de la tragédie elle-même.

Tragödie und Komödie¹

Das Gemüt in Freiheit zu setzen erzielen beide, die Komödie leistet es aber durch die *moralische Indifferenz*, die Tragödie durch die *Autonomie*.

In der Komödie muß alles von dem moralischen Forum auf das physische gespielt werden, denn das moralische erlaubt keine Indifferenz. Behandelt die Komödie etwas, was unser moralisches Gefühl interessiert, so liegt ihr ob, es zu *neutralisieren*, d. i. es in die Klasse natürlicher Dinge zu versetzen, welche nach der Kausalität notwendig erfolgen.

Undank z. b. ist an sich etwas, was unser moralisches Gefühl affiziert. Undank kann tragisch behandelt werden, so im Lear der Undank der Töchter gegen den Vater, und da ist es eine moralische Rührung. Wir werden dadurch moralisch verletzt, das kann und soll uns nicht erspart werden, denn die Tragödie fordert daß wir *leiden*, durch den Schmerz führt sie uns zur Freiheit.

Undank kann aber auch in der *Komödie* behandelt werden, aber dann muß er als eine natürliche Sache erscheinen ; und wenn wir in der Tragö-

1. Friedrich SCHILLER, *Werke und Briefe*, Bd 8, « Theoretische Schriften », herausgegeben von Rolf-Peter JANZ, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Vlg., 1992, p. 1047 sq.

die mit demjenigen Mitleiden haben, der Undank erleidet, so muß uns die Komödie den lächerlich machen, welcher Dank erwartet.

Man hat den Molière getadelt, daß er in dem Tartuffe den Heuchler zum Gegenstand einer Komödie gemacht ; ein Charakter der immer Abscheu erzeuge und folglich für die Heiterkeit des Lustspiels nicht geeignet sei. Wenn Molière wirklich durch Darstellung seines Heuchlers unsre Indignation, unsern Abscheu erregt, so hat er freilich unrecht und in diesem Fall hätte ihn der Genius der Komödie verlassen. Auch den Heuchler kann die Komödie behandeln, aber dann muß es so geschehen, daß nicht *er* abscheulich, sondern *die* welche er betrügt lächerlich werden.

Welche von beiden, die Komödie oder die Tragödie, höher stehe ist öfters gefragt worden. Man müßte untersuchen, welche von beiden die höhere Kraft voraussetzt und das Höhere erzielt, aber dann wird man finden, daß beide aus so verschiedenen Punkten ausgehen und nach so verschiedenen Punkten wirken, daß sie sich nicht vergleichen lassen. Im ganzen kann man sagen : die Komödie setzt uns in einen *höheren Zustand*, die Tragödie in eine *höhere Tätigkeit*. Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an und alles bleibt außer uns ; dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt.

Aber wir sind Menschen, wir stehen unter dem Schicksal, wir sind unter dem Zwang von Gesetzen. Es muß also eine höhere rüstigere Kraft in uns aufgeweckt und geübt werden, damit wir uns wieder herstellen können, wenn jenes glückliche Gleichgewicht, worin die Komödie uns fand, aufgehoben ist. Dort brauchten wir diese Kraft nicht, weil wir mit nichts zu kämpfen hatten ; aber hier müssen wir siegen und bedürfen also der Kraft. Die Tragödie macht uns nicht zu Göttern, weil Götter nicht leiden können ; sie macht uns zu *Heroen* d.i. zu göttlichen Menschen oder wenn man will zu leidenden Göttern zu Titanen. Prometheus, der Held einer der schönsten Tragödien, ist gewissermaßen ein Sinnbild der Tragödie selbst.

« Sans rime ni raison »

À Philippe Beck

Qu'est-ce que la vie de l'homme, lorsque vous lui enlevez ce que l'art lui a donné ? Une vue à jamais dévoilée de la destruction.

Friedrich SCHILLER ¹.

« Sans rime ni raison » traduit couramment l'adjectif allemand *ungereimt*. Schiller l'emploie substantivé (*Ungereimtheit*) dans le texte « Poésie satyrique » du deuxième essai de *Poésie naïve et sentimentale* (1795). Le nom apparaît une première fois dans la discussion sur la tragédie et la comédie :

[...] la comédie poursuit un but plus important, et si elle l'atteignait, elle rendrait toute tragédie superflue et impossible. Son but coïncide avec le but suprême pour lequel l'homme a à lutter : être libre de la souffrance, regarder toujours clairement, toujours calmement autour de soi et en soi, trouver partout le hasard plutôt que le destin, et rire de l'absurdité plutôt que se colérer ou pleurer de la méchanceté ².

Une deuxième fois au cours de la distinction entre la satire plaisante et la satire pathétique :

1. Friedrich SCHILLER, *Werke und Briefe*, Bd. 11, « Briefe I, 1772-1795 », Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 373 (an Christian Gottfried KÖRNER, Weimar den 22. Jenner. 1789, Nr. 159).

2. *Ibidem* (DKV.), Bd. 8, « Theoretische Schriften », 1992, S. 745 — F. SCHILLER, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, trad. Robert LEROUX, Aubier, Paris, 1947, p. 150 sq.

Aussi longtemps que Lucien châtie simplement l'absurdité [...], il reste un moqueur et nous régale de sa bonne humeur ; mais il devient un tout autre homme là où sa satire touche également la corruption morale¹.

« Absurdité » traduira ici *Ungereimtheit* ; ce sont les deux seules occurrences de ce nom dans *Poésie naïve et sentimentale* : une première fois, donc, comme *objet du rire de la comédie*, et une deuxième, comme *objet du châtement de la satire comique*. Il n'est pas anodin que pour la satire comique en particulier, la comédie en général, et l'être humain, *rire de bon cœur* de l'absurdité, la châtier *gaîment*, constitue le but suprême *qui rendrait toute tragédie superflue et impossible*. Le rire, à condition d'atteindre son but, ferait évanouir toute tragédie ; le tragique s'évanouirait dans le comique, dans les éclats du rire, sa secousse, sa trépidation. Mais le pleur aussi a sa trépidation. Il ne s'agit pas de faire trépider le corps indifféremment : il s'agit de faire rire et faire évanouir toute tragédie, et non de faire pleurer et faire évanouir toute comédie. Mais la comédie n'atteint pas le but qu'elle poursuit : *l'évanouissement de toute tragédie*. Le conditionnel ici modalise l'échec de la comédie : « si elle l'atteignait, elle rendrait... » ; autrement dit, elle ne l'atteint pas, et toute tragédie est rendue nécessaire et possible par l'inaccessibilité de la comédie même. Qui, en effet, rirait gaîment sans cesse, n'aurait jamais souffert, n'aurait jamais manqué de circonspection et d'introspection, n'aurait jamais cru que le destin s'acharnait, ne se serait jamais coléré ou n'aurait jamais pleuré de la méchanceté ? « Tragédie et comédie » le dit explicitement : qui atteint le but de la comédie, qui coïncide avec le but suprême de l'humanité, n'est pas humain, mais divin, *flottant seul au-dessus de tout*. Seul un dieu flotte dans le ciel serein, libre comme l'air. L'être humain lui ne flotte pas, il existe et n'est pas seul, il est d'emblée jeté dans la mêlée, dans le commun, il est abandonné là aux vicissitudes et à l'affairement de l'existence sur cette terre. Si la comédie n'atteint pas son but, c'est parce que l'être humain est fini. Entre *Poésie naïve et sentimentale* et les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, il se trame quelque chose comme : le dieu *est* la nature, l'homme *cherche* la nature ; c'est pourquoi le dieu est calme et serein, l'homme inquiet et angoissé. Le dieu, chaque dieu — il s'agit du dieu grec — est seul, absolument : un

1. DKV., Bd. 8, S. 746 — Aubier, 1947, p. 152 *sq.*

dieu est un être *privé* de finitude¹. La raison grecque a aussi fait du dieu une idée singulière de la nature humaine. Chaque dieu est à lui seul une idée singulière de toute l'humanité, tandis que chez un homme singulier, on ne trouve jamais toute l'humanité². L'humanité est toujours mutilée dans la singularité humaine réelle : « la nature, chez nous, est disparue de l'humanité³. » *Bei uns* « chez nous », Schiller précise diversement : *nous autres matures*⁴, *nous autres modernes*, *nous autres barbares*. L'hu-

1. Le dieu *est* mort — inexistant *absolument* et *éternellement* sans monde : il n'y est jamais venu, il n'y vient jamais et il ne viendra jamais au monde ; *a fortiori* le dieu ne saurait jamais le quitter : le dieu ne saurait *mourir*.

2. DKV., Bd. 8, S. 571 — F. SCHILLER, « Sixième lettre », *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert LEROUX, Aubier, Paris, 1943, p. 118 *ssq.*

3. DKV., Bd. 8, S. 725 — Aubier, 1947, p. 98 *sq.*

4. Philippe BECK, « Mort et naïveté (régime transcendantal et régime sentimental I) », ALTER, *Revue de phénoménologie, Naître et mourir*, n° 1, ens de Fontenay-Saint-Cloud, Fontenay-aux-Roses, Éditions ALTER, 1993, p. 23-79, et *idem*, « Mort et naïveté II », ALTER, *Temporalité et affection*, n° 2, *ibid.*, 1994, p. 41-62. Dans la première livraison, sept pages et demi (p. 31-38) disent l'essentiel sur « Les antinomies de l'enfance naïve » dans *Poésie naïve et sentimentale*. P. BECK lit chez SCHILLER « une forme de solidarité entre l'enfance vraie et la mort » (p. 33). On relèvera dans cette formidable lecture cette courte définition d'un « nous » schillérien : « Le “nous” est le “nous” des hommes normalement parvenus à maturité. » (p. 32). Ce « nous autres matures » s'ajoute au « nous autres modernes » (DKV., Bd. 8, S. 571 — Aubier, 1943, p. 120 *sq.* ; DKV., Bd. 8, S. 724, S. 725 — Aubier, 1947, p. 96 *sq.*, p. 96 *sq.*^{bis}) et au « nous autres barbares » (DKV., Bd. 8, S. 581 — Aubier, 1947, p. 144 *sq.*) dont il sera fait une lecture thématique. Je n'essayerai ici que d'en prendre la mesure. L'enfance *vraie*, et non *réelle*, que cherche la maturité, a une forme de solidarité avec la mort ; il y a aussi une forme de solidarité entre la mort et l'antiquité *vraie*, et non *historique*, que cherche la modernité ; la mort et la Grèce *vraie* que cherche la barbarie ; la mort et la *naïveté* que cherche la sentimentalité. Cette forme de solidarité n'est pas sans rappeler les *Bucoliques* de VIRGILE et avec elles l'arcadisme romain du 1^e siècle av. J.-C. en général, ainsi que l'inscription Et in *Arcadia ego* « Moi aussi j'ai été en Arcadie » du chef-d'œuvre de POUSSIN : *Les Bergers d'Arcadie* (1639). Il s'agira de mesurer l'infamiliarité de cet arcadisme avec les dernières lignes du chapitre II de *Das Unheimliche* (1919) : « Es kommt oft vor, daß neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkinds, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst gewohnt hat. “Liebe ist Heimweh”, behauptet ein Scherzwort, und wenn der Traümer von einer Örtlichkeit oder Landschaft noch im Traume denkt : Das ist mir bekannt, da war ich schon einmal, so darf die Deutung dafür das Genitale oder den Leib der Mutter einsetzen. Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe » *un* « an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung. » Sigmund FREUD, *Gesammelte Werke.*, Bd. XII, Imago, London, 1947, S. 259. La solidarité entre la mort, le modèle et l'*Unheimliche* est formidablement mise au jour par Philippe

manité totale nous manque encore, à *nous autres contemporains*, et c'est par ce manque que notre réalité contraste avec l'apparition de l'humanité grecque, qui fut un maximum. Mais l'humanité totale peut nous manquer sans qu'un tel manque nuise à notre existence (*Existenz*) ici et maintenant¹. On peut vivre, autrement dit, sans être l'homme total dont le dieu grec est à lui seul une idée. Le dieu flotte dans le ciel ; l'homme existe sur cette terre. Seul le dieu dans le ciel où il flotte pourrait rire infiniment de l'absurdité. L'homme, qui existe lui sur cette terre, a ce rire comique pour but suprême, mais il souffre tragiquement et a bien de la peine à ne pas se colérer et pleurer de la méchanceté. À lire ensemble « Poésie satirique » et « Tragédie et comédie », il appert que l'absurdité a grand chose à voir avec le dieu, le hasard et la comédie, et que la méchanceté a à voir avec l'homme, le destin et la tragédie. Le hasard serait comique et divin, et ne serait pas tragique ; le destin serait tragique et humain, et ne serait pas comique. Mais quelle est l'absurdité dont il faut, malgré la finitude, s'efforcer de rire de bon cœur, qu'il faut châtier gâiment ?

Les noms français « absurdité » et « absurde » avoisinent le sens d'*Ungereimtheit* et d'*ungereimt*. Comme les noms latins auxquels ils sont empruntés², ils se rapportent à des actes ou à des paroles qui ne s'accordent pas avec la raison, qui sont hors de propos ou sans sujet ; ils ont aussi le sens d'une cacophonie. Au sens propre, *ungereimt* signifie *ohne Reime* « sans rimes » : *ungereimtes Gedicht* « poème sans rimes »,

Lacoue-Labarthe dans « L'écho du sujet », *Le sujet de la philosophie (Typographies 1)*, Aubier-Flammarion, Paris, 1979, p. 219-303.

1. Le contraste entre la nature grecque et la forme actuelle de l'humanité : DKV., Bd. 8, S. 570 — Aubier, 1943, p. 118 *sq.* ; le manque de l'humanité n'est pas nuisible à l'existence de l'homme : DKV., Bd. 8, S. 562 — Aubier, 1943, p. 96 *sq.* ; l'apparition de l'humanité grecque était incontestablement un maximum : DKV., Bd. 8, S. 575 — Aubier, 1943, p. 128 *sq.* Cf. Immanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 26 : « il existe bel et bien un maximum pour l'évaluation esthétique de la grandeur : s'il est considéré comme critère absolu au-delà duquel il est impossible subjectivement (pour le sujet qui en juge) d'en concevoir un plus grand, j'affirme qu'il comporte l'idée du sublime » ; « Il éprouve alors en effet le sentiment que son imagination est impuissante à présenter l'idée d'un tout ; cette inadéquation de l'imagination est l'indice qu'elle atteint alors son maximum ; dans l'effort pour en repousser les limites, elle retombe en elle-même, mais est ainsi transposée en une satisfaction émouvante » (trad. LADMIRAL, LAUNAY, VAYSSE, Pléiade, Gallimard, Paris, 1985, p. 1019 et 1020).

2. *Absurditas* « dissonance, discordance » et *absurdus* « qui a un son faux, qui détone ; saugrenu ».

ungereimter Vers « vers libre » ou « polymorphe », pour reprendre l'expression de Stéphane Mallarmé dans *Crise de vers*. Au figuré, il signifie « sans raison » ou « absurde » : dans l'expression *ungereimtes Zeug reden* « débiter des balivernes », *ungereimt* se rapporte par exemple à la *Rede* « parole¹ » ; dans l'expression *ungereimtes Gerede* « bavardage sans queue ni tête », il se rapporte — autre exemple — au *Gerede* « bavardage », « parlotte ». *Ungereimt* prend ainsi une valeur figurée péjorative et il se rapporte à l'expression orale courante en ceci qu'elle est « prosaïque » ; on appelle aussi d'ailleurs « prose » cette forme de la parole ni rimée ni versifiée. L'expression proverbiale « parler *ab hoc et ab hac*² » avoisinerait à son tour l'expression allemande « *ungereimtes Zeug reden* » « raconter (ou dire) n'importe quoi », et indiquerait, sinon le bavardage en particulier, du moins la manière prosaïque de parler en général, la pratique ou l'usage décousu, pauvre et plat de la parole. Il ne s'agit pas néanmoins de traduire *Ungereimtheit* par « prose » et *ungereimt* par « en prose » ou « prosaïque », mais de penser aussi, en lisant « absurdité », au substantif de « prosaïque » : au « prosaïsme », qui a le sens de « caractère de ce qui est plat, sans noblesse ». Il s'agirait alors pour l'être humain de rire de bon cœur du prosaïsme, plutôt que se colérer ou pleurer de la méchanceté.

Tout est déjà dit en consultant le dictionnaire, aussi doit-on le dire et le répéter : *Der Ausdruck « Gerede » soll hier nicht in einer herabziehenden Bedeutung gebraucht werden.* « L'expression “bavardage” ne doit pas être prise ici dans une signification péjorative. » Il s'agit de la première phrase du § 35 d'*Être et temps* (1927) de Martin Heidegger, dont Jean-Luc Nancy assure le commentaire : « la *Rede* [parole] en général ne flotte pas au-dessus de l'existence et du monde pour y faire surgir des approximations ou des nébulosités de sens. » La parole, l'écriture, la lecture « quotidiennes du texte quotidien de la philosophie : rien de tout cela ne plane au-dessus du monde, de la réalité et de l'existence³ ». La poésie satirique ne réchappe pas non plus de l'affirmation de cette quotidienneté : « L'esprit philosophique, lui aussi [à l'instar de l'esprit de la satire pathétique comme de la poésie sentimentale en géné-

1. Plutôt qu'au *Zeug* « truc ».

2. Διαληρέω, « parler à tort et à travers » ou « rhapsoder ».

3. Jean-Luc NANCY, *Une pensée finie*, « La décision d'existence », Galilée, Paris, 1990, p. 127.

ral], étant donné qu'il sépare l'apparence de l'essence avec une rigueur inflexible, et qu'il pénètre dans les profondeurs des choses, incline l'âme vers cette dureté et cette austérité, avec lesquelles Rousseau, Haller *et alii* peignent la réalité. » C'est là la grande difficulté aujourd'hui de la lecture de Schiller : le rapprochement de la satire pathétique avec l'esprit philosophique — au sujet, qui plus est, de la peinture de la réalité — n'est pas négligeable. Il faut exiger de la satire pathétique qu'elle ait aussi les pieds sur terre, qu'elle ne plane pas, qu'elle ne se prévale d'aucun privilège¹. Comme le surplomb d'une parole au-dessus de tout n'est pas tombé du ciel, l'affirmation de la quotidienneté s'adresse aussi à l'autorité du prosaïsme — celle du dictionnaire et de la signification courante — pour en déprendre le mot « bavardage ». Elle proteste du sens commun de *Gerede*, c'est-à-dire : *elle l'atteste et le récuse* à la fois. Le sens de « bavardage » dans le texte de Heidegger devrait paradoxalement sortir de l'usage ordinaire, y déroger en tout cas, flotter en quelque sorte provisoirement au-dessus de la signification péjorative courante du mot « bavardage » (être suspendu, mis entre parenthèses), pour ne pas devoir être pris dans une signification péjorative. Il ne s'agit pas de renverser l'échelle de valeurs qui corrobore la signification commune de ce mot², il ne s'agit pas de placer le bavardage au-dessus de la parole et de renverser la valeur : il s'agit de dévaluer ou de destituer la parole, de la faire descendre d'un piédestal et de l'entraîner parmi le *ge-* de la *Rede*, parmi le cumul de la parole en général. Il s'agit de signifier que la parole n'est jamais qu'une parole parmi d'autres paroles, qu'une parole à l'horizon du bavardage. Paradoxalement donc, pour faire descendre

1. J.-L. NANCY remarque et note ceci (*ibid.*, note 1, p. 123 *sq.*) : « il est remarquable que le seul parler "poétique" ait été privilégié, quelques pages auparavant, comme celui dont "la communication des possibilités existentielles de l'affection peut devenir le but autonome" (§ 34). On ne s'interrogera pas plus, ici, sur ce privilège, qui reste sans explication ni explication dans *Être et temps*. On notera seulement qu'il ne peut absolument pas être question de conférer sans autre forme de procès un privilège ontologique quelconque à *aucune* forme du parler et de la communication, chacune de ces formes étant inévitablement sous l'emprise et sous l'entente du *on*. [...] On a dit qu'on ne cherche pas ici à répondre à ces questions. On veut seulement indiquer que c'est à partir de Heidegger lui-même qu'elles sont à poser. » Il est question parmi « ces questions » de la *Rektoratsrede* de Heidegger.

2. Échelle au sommet de laquelle flotterait la *parole philosophique*, le *discours de la vérité*, haute parole et discours élevé auxquels justement la signification de *Gerede* est soumise et par rapport auxquels elle est tirée vers le bas, disqualifiée.

la parole parmi le bavardage, l'entraîner dans le courant de la parole, il faut protester de la signification ordinaire, quotidienne, courante du mot « bavardage », car le bavardage n'a de signification que par rapport à la parole, et *vice versa*. C'est pourquoi « *Gerede* » est délicat à traduire. Mais il faut bien le traduire couramment par « bavardage » ou par « parlotte », ou par un synonyme français ordinaire et péjoratif, pour que cette expression doive paradoxalement ne « pas être prise ici dans une signification péjorative. » Comment un mot qui n'y serait pas pris d'emblée pourrait-il requérir un avertissement ?

L'*Ungereimtheit* est ainsi prise dans une triple signification ordinaire : l'absence de rimes et de vers (c'est aussi la question de la poésie en prose) ; le prosaïsme de la parole quotidienne, son absurdité, son manque de hauteur ; le bavardage, le quotidien de la parole. Schiller pose très précisément la question de la prose et de la poésie en prose dans *Poésie naïve et sentimentale*, mais celle-ci déborde largement la question de la poésie satirique. La poésie satirique a donc à faire avec l'*Ungereimtheit* en tant que forme générale de la quotidienneté de l'existence. Celle-ci est représentée dans la citation que fait Schiller de *Nigrinus ou le portrait d'un philosophe* (16-17) de Lucien de Samosate (grec, I^{er} siècle ap. J.-C.) :

« Malheureux », [LUCIEN] commence ainsi la peinture révoltante de la Rome d'alors dans son *Nigrinus*, « pourquoi délassas-tu la lumière du soleil, la Grèce, et la liberté de cette vie heureuse, et vins-tu par ici dans la cohue de la magnificissime servitude, des urbanités et des festins, des sycophantes, des flatteurs, des empoisonneurs, des captateurs d'héritage et des faux amis ? », etc.

Cette œuvre de Lucien est, suivant la distinction schillérienne, une satire pathétique, où Lucien redit à un ami l'éloge que Nigrinus a fait de la philosophie, de la Grèce, d'Athènes et des athéniens (12-14) et la diatribe qui s'ensuit contre Rome (15-17). L'éloge ordonnant la diatribe, *Athènes* et *Rome* y sont parfaitement contrepoinées comme l'*idéal* au regard de la *réalité*. Ainsi Schiller écrit-il dans « Poésie satyrique » : « Dans la satire, la réalité, en tant que manque, est mise en regard de l'idéal, considéré comme la réalité suprême. Il n'est du reste pas du tout nécessaire que ce dernier soit énoncé, pourvu que le poète sache l'éveiller dans l'âme ; mais il le doit absolument, sinon il n'agira pas du

tout poétiquement. La réalité est donc ici un objet nécessaire d'aversion, mais ce dont ici tout dépend : cette aversion doit elle-même provenir à son tour nécessairement de l'idéal qui se tient en regard¹. » Mais dans la satire de Lucien, l'idéal — à savoir la réalité (*Realität*) la plus haute, suprême, flottant au-dessus de la réalité (*Wirklichkeit*) — est énoncé : il s'agit de la Grèce. L'Athènes céleste comme un mirage planant au-dessus de la Rome terrestre projette une ombre fantômatique. Rome à n'en pas douter est hantée par le spectre d'une Athènes disparue. Suivant cet éclairage réciproque en clair-obscur, la réalité n'est pas moins une représentation que l'idéal qui l'assombrit. Le ciel et la terre, le dieu et l'homme, l'idéal et la réalité, la lumière du soleil et la ténèbre, Athènes et Rome, la plénitude et le manque sont pris dans un jeu de miroirs auquel il faut dans la mesure du possible s'efforcer de ne pas se prendre : la ténèbre romaine provient de la hauteur et de la grandeur disparues d'Athènes. Rome, au regard de l'idéal, est un objet (*Objekt*) nécessaire d'aversion. La « réalité » est donc ici prise inévitablement dans une signification péjorative, elle est d'emblée prise en défaut : ce qui manque à la réalité en tant qu'*objet*, c'est le *sujet*². Ce serait alors dans la désillusion du miroitement de la valeur réciproque de l'idéal et de la réalité, d'Athènes et de Rome, de la πόλις et de l'*urbs*³, qu'il faudrait s'efforcer à rire sans amertume de l'*Ungereimtheit*. (À suivre)

1. « In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt. Es ist übrigens gar nicht nötig, daß das letztere ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur im Gemüt zu erwecken weiß ; dies muß er aber schlechterdings, oder er wird gar nicht poetisch wirken. Die Wirklichkeit ist also hier ein notwendiges Objekt der Abneigung, aber worauf hier alles ankömmt, diese Abneigung selbst muß wieder notwendig aus dem entgegenstehenden Ideale entspringen. » (DKV., S. 741 — Aubier, p. 142 sq.).

2. Il ne s'agit pas du tout d'un jeu sur les mots, Schiller construit lisiblement la problématique du sujet dans ce sens.

3. ἡ πόλις, la ville par excellence, c'est-à-dire Troie chez Homère, Athènes chez les Attiques (Bailly) ; *urbs*, Rome, la ville par excellence (Gaffiot).

Friedrich SCHILLER

Poésie satyrique ¹

Le poète est satyrique, lorsqu'il prend pour objet l'éloignement de la nature et la contradiction de la réalité avec l'idéal (l'un et l'autre reviennent au même quant à l'effet sur l'âme²). Mais il peut aussi bien l'exposer sérieusement et avec affect, que plaisamment et avec sérénité³, selon qu'il se trouve dans le domaine de la volonté ou dans le domaine de l'entendement. Celle-là est la satire *punitiv*e, ou pathétique ; celle-ci la satire *plaisante*.

La fin du poète n'admet certes *stricto sensu* ni le ton de la punition ni celui de l'amusement. Celui-là est trop sérieux pour le jeu que doit toujours être la poésie ; celui-ci est trop frivole pour le sérieux qui doit être au fondement de tout jeu poétique. Les contradictions morales intéressent nécessairement notre cœur, et c'est pourquoi elles ravissent sa liberté à l'âme ; et pourtant, tout intérêt propre — c'est-à-dire tout rapport à un besoin — doit être banni des émotions poétiques. Les contradictions de l'entendement laissent en revanche le cœur indifférent, et le poète a pourtant à faire avec les plus hautes aspirations⁴ du cœur, avec la nature et l'idéal. Ce n'est donc pas une mince affaire pour lui de ne pas enfreindre la forme poétique — qui consiste dans la liberté du jeu — dans la satire pathétique, et de ne pas manquer le contenu poétique — qui doit toujours être l'infini — dans la satire plaisante. Ce problème

1. Le texte suivi est celui de la première publication : « Die sentimentalischen Dichter », *Die Horen*, 12. Stück, 1795, S. 1-55 (« Les poètes sentimentaux », *Les Heures*, n° 12, 1795, p. 1-55). Schiller a fait une deuxième publication de ce texte : *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in : *Kleinere prosaische Schriften*, Bd. 2, Leipzig 1800, S. 3-216 (*Poésie naïve et sentimentale*, in *Opuscules en prose*, 2^e tome, Leipzig, 1800, p. 3-216), où il a retouché le texte. Le texte des *Heures* (d'après le *Deutscher Klassiker Verlag*, 8^e tome, p. 740-748) orthographe avec un « y » *Satyre, satyrisch et Satyriker*. *Der Große Duden 7 (Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache)* atteste avec un « i » l'orthographe allemande de *Satire* et *satirisch* dès le XVI^e s., et de *Satiriker* à partir du XVII^e siècle. Le *Robert historique de la langue française* précise de son côté à l'article « SATIRE » : « On trouve la variante satyre (1549), encore en 1740 (Académie), reprise du latin *satyrus* qui désignait aussi un drame satirique (→ satyre). Les deux formes sont aujourd'hui nettement distinctes. »

2. Toujours *Gemüt*, sauf lorsqu'une note signale l'emploi de *Seele*, aussi traduit par « âme ».

3. *Mit Heiterkeit*, qu'on pourrait aussi traduire par « avec gaieté ».

4. *Anliegen* « ce qui importe au plus haut point ».

ne peut être résolu que d'une seule manière : la satire punitive accède à la liberté poétique en passant jusqu'au sublime ; la satire riante reçoit un contenu poétique en traitant son objet avec beauté.

Dans la satire, la réalité, en tant que manque, est mise en regard¹ de l'idéal, considéré comme la réalité suprême. Il n'est du reste pas du tout nécessaire que ce dernier soit énoncé, pourvu que le poète sache l'éveiller dans l'âme ; mais il le doit absolument, sinon il n'agira pas du tout poétiquement. La réalité est donc ici un objet* nécessaire d'aversion, mais ce dont ici tout dépend : cette aversion doit elle-même provenir à son tour nécessairement de l'idéal qui se tient en regard². Elle pourrait en effet avoir aussi une source rien que sensible et être exclusivement fondée dans le besoin contre lequel lutte la réalité ; et nous croyons assez souvent ressentir un dépit moral contre le monde, quand ce n'est que le conflit de celui-ci avec notre inclination qui nous rend amers. Cet intérêt matériel est ce que le satyriste commun met en jeu, et parce qu'il ne manque pas de la sorte de nous mettre en état d'affect, il croit alors tenir ainsi notre cœur en son pouvoir et être maître dans le pathétique. Mais tout *pathos* provenant de cette source est indigne de l'art poétique, à qui il n'est permis de nous émouvoir que par les idées et qui n'a le droit de prendre le chemin de notre cœur qu'à travers la raison. Aussi ce *pathos* impur et matériel se manifestera-t-il toujours par une prépondérance de la souffrance et par un pénible embarras de l'âme, étant donné que le *pathos* véritablement poétique se reconnaît au contraire à une prépondérance de la spontanéité et à une liberté de l'âme persistant encore dans l'affect. En effet, lorsque l'émotion provient de l'idéal qui se tient en regard de la réalité, tout sentiment restrictif se perd alors dans la sublimité de celui-ci, et la grandeur de l'idée qui nous remplit nous élève au-delà de toutes les bornes de l'expérience. Lors de la présentation d'une réalité révoltante, il est crucial que la nécessité soit le fondement sur lequel le poète ou le narrateur campe le réel, et qu'il sache disposer notre âme pour les idées. Pourvu que nous nous tenions haut dans l'appréciation, peu importe si l'objet demeure bas et vil au-dessous de nous. Lorsque l'historiographe TACITE nous décrit la profonde décadence des Romains du premier siècle, c'est un esprit élevé qui de haut regarde vers le bas, et notre disposition est véritablement poétique, parce que seule

1. *Gegenüber gestellt.*

2. *Entgegenstehenden Ideale.*

la hauteur où il se tient lui-même et à laquelle il sut nous élever rend son objet bas.

La satire pathétique doit ainsi toujours découler d'une âme qui est vivement pénétrée de l'idéal. Seule une impérieuse impulsion vers l'harmonie peut et a le droit d'engendrer ce sentiment profond des contradictions morales et ce cuisant dépit contre la perversité morale, laquelle devient enthousiasme chez un Juvénal, Lucien, Dante, Swift, Young, Rousseau, Haller *et alii*. Ces mêmes poètes auraient pu et auraient dû composer aussi avec le même bonheur dans les genres émouvants et tendres, si des causes fortuites n'eussent pas précocement donné à leur âme cette direction déterminée; aussi l'ont-ils bel et bien fait en partie. Tous ceux nommés ici, ou vivaient dans une époque dégénérée et avaient devant les yeux une expérience épouvantable de la corruption morale, ou alors des destins propres avaient répandu l'amertume dans leur âme. L'esprit philosophique, lui aussi, étant donné qu'il sépare l'apparence de l'essence avec une rigueur inflexible, et qu'il pénètre dans les profondeurs des choses, incline l'âme vers cette dureté et cette austérité avec lesquelles Rousseau, Haller *et alii* peignent la réalité. Mais ces influences extérieures et fortuites — qui agissent toujours en bornant — ne peuvent déterminer tout au plus que la direction, jamais elles ne donnent la teneur de l'enthousiasme. Cette teneur doit être la même en tous et, pure de tout besoin extérieur, elle doit découler d'une ardente impulsion pour l'idéal, laquelle est absolument la seule véritable vocation pour le poète satyrique, comme en général pour le poète sentimental.

Si la satire pathétique ne sied qu'aux âmes¹ *sublimes*, la satire moqueuse ne peut réussir qu'à un *beau cœur*. Car la première est déjà préservée de la frivolité par son objet sérieux; mais la deuxième, qui ne peut traiter qu'une matière moralement indifférente, y sombrerait inévitablement et perdrait toute dignité poétique, si le traitement n'enoblissait ici la teneur et si le *sujet* du poète ne suppléait pas son objet*. Mais il n'est donné qu'au beau cœur d'empreindre — indépendamment de l'objet de son activité — dans chacune de ses paroles² une image accomplie de soi-même. Le caractère sublime ne peut se manifester que dans les victoires isolées sur la résistance des sens, que dans certains

1. *Seelen*.

2. *Außerungen*.

moments d'essor et d'effort momentané ; l'idéal agit au contraire en tant que nature dans la belle âme, et donc uniformément, et il peut par conséquent se montrer aussi à l'état de repos ¹.

Il a maintes fois été discuté de savoir laquelle des deux, de la tragédie ou de la comédie, mérite le premier rang. S'il est simplement question de savoir laquelle des deux traite de l'objet* le plus important, il ne fait alors pas de doute que c'est la tragédie qui prime ; si l'on veut cependant savoir laquelle des deux réclame le sujet ² le plus important, la comédie emporterait plutôt la décision. — Dans la tragédie, beaucoup passe déjà par l'objet ; dans la comédie, rien ne passe par l'objet et tout passe par le poète. Or, comme dans les jugements du goût, la matière n'entre jamais en considération, la valeur esthétique de ces deux genres d'art doit naturellement se trouver dans un rapport inversement proportionnel à leur importance matérielle. Son objet* porte le poète tragique, le poète comique doit en revanche maintenir le sien à la hauteur esthétique par son sujet ³. Celui-là peut prendre son essor, ce qui n'en demande pas tant ; l'autre doit rester égal à lui-même, il doit donc déjà y être et y être chez soi, tandis que le premier n'y parvient pas sans élan ⁴. Et c'est précisément ce par quoi se distingue le caractère beau du caractère sublime. Toute grandeur est déjà contenue dans le caractère beau, elle découle sans contrainte et sans peine de sa nature, il est, d'après la capacité, un infini en tout point de son chemin ; l'autre peut tendre et s'élever à toute grandeur, il peut s'arracher à tout état de limitation par la force de sa volonté. Il n'est donc libre que par à-coups et avec effort quand l'autre l'est toujours et avec légèreté.

Produire en nous cette liberté de l'âme et la nourrir est la belle tâche de la comédie, de même que la tragédie est destinée à aider à restaurer ⁵, par la voie esthétique, la liberté de l'âme, lorsque celle-ci a été violemment supprimée par un affect. Dans la tragédie, la liberté de l'âme doit être par conséquent, de manière artificielle et en tant qu'expérience, arti-

1. Schiller ajoute une phrase dans *Les Opuscules en prose* : « La mer profonde n'apparaît jamais plus sublime que dans son remous, le clair ruisseau jamais plus beau que dans son cours tranquille. »

2. *Subjekt*.

3. Voir note 2.

4. [...] er muß also schon dort *sein* und dort zu Hause sein, wohin der andere nicht ohne einen Anlauf gelangt.

5. *Wieder herstellen*.

ficiellement supprimée¹, parce que la tragédie prouve sa force poétique dans l'instauration² de celle-ci ; dans la comédie au contraire, il faut se garder d'en venir jamais à cette suppression de la liberté de l'âme. C'est pourquoi le poète de tragédie traite toujours de son objet pratiquement, tandis que le poète de comédie traite toujours du sien théoriquement, quand bien même celui-là (comme Lessing dans son *Nathan*) aurait la lubie de travailler sur une matière théorique, et celui-ci, sur une matière pratique. Ce n'est pas le domaine où il prend son objet, mais le forum devant lequel le poète le mène, qui rend celui-ci tragique ou comique. Le tragique doit faire attention au raisonnement calme et toujours intéresser le cœur ; le comique doit se méfier du *pathos* et toujours distraire³ l'entendement. Le premier montre ainsi son art en excitant constamment la souffrance ; le deuxième, en la déjouant constamment. Et de part et d'autre, cet art est naturellement d'autant plus grand que l'objet de l'un est une nature abstraite, et que celui de l'autre incline au pathétique⁴. Si donc la tragédie vient d'un point plus important, on doit reconnaître d'autre part que la comédie poursuit un but plus important, et si elle l'atteignait, elle rendrait toute tragédie superflue et impossible. Son but coïncide avec le but suprême pour lequel l'homme a à lutter : être libre de la souffrance, regarder autour de soi et en soi, toujours clairement, toujours calmement, trouver partout le hasard plutôt que le destin, et rire de l'absurdité plutôt que se colérer ou pleurer de la méchanceté.

Comme dans la vie active, il arrive aussi souvent que l'on confonde dans les présentations poétiques la simple légèreté, l'agréable talent, la

1. *In der Tragödie muß daher die Gemütsfreiheit künstlicherweise und als Experiment künstlich aufgehoben werden.*

2. *Herstellung* « fabrication », « installation ».

3. *Unterhalten* « entretenir », « divertir ».

4. Cela n'a pas lieu dans *Nathan le sage*, la nature glaciale de la matière a refroidi toute l'œuvre d'art. Mais LESSING savait lui-même qu'il n'écrivait pas une tragédie, et il n'a fait qu'oublier, ce qui est humain, pour son propre compte, l'enseignement exposé dans la *Dramaturgie* : que le poète n'aurait pas qualité pour appliquer la forme tragique autrement qu'à une fin tragique. Sans des modifications très substantielles, il aurait été quasiment impossible de tourner ce poème dramatique en une bonne tragédie ; mais avec seulement quelques menues modifications, il aurait pu faire une bonne comédie : il eût fallu à cette fin sacrifier le pathétique ; pour en faire une tragédie, il eût fallu sacrifier le raisonnement ; or, il est inutile de dire sur lequel des deux la beauté de ce poème repose la plupart du temps.

bonne humeur, avec la beauté de l'âme¹, et comme en général le goût commun ne s'élève jamais au-delà de l'agréable, il est facile à de tels esprits *mignons* d'usurper la gloire qui est si difficile à mériter. Mais il y a une épreuve qui ne trompe pas, au moyen de laquelle on peut distinguer la légèreté du naturel de la légèreté de l'idéal, ainsi que la vertu du tempérament de la véritable moralité du caractère : que les deux s'essaient à un objet* difficile et grand. Dans un cas pareil le génie mignon donne infailliblement dans la platitude, comme la vertu du tempérament dans le matériel ; l'âme véritablement belle en revanche se transforme tout aussi sûrement en une âme sublime².

Aussi longtemps que Lucien châtie simplement l'absurdité, comme entre autres dans *Les Souhairs*, dans les *Lapithes*, dans *Jupiter tragique*, il reste un moqueur et nous régale de sa bonne humeur ; mais il devient un tout autre homme en maints endroits de son *Nigrinus*, de son *Timon*, de son *Alexandre*, où sa satire touche également la corruption morale. « Malheureux », il commence ainsi la peinture révoltante de la Rome d'alors dans son *Nigrinus*, « pourquoi délassas-tu la lumière du soleil, la Grèce, et la liberté de cette vie heureuse, et vins-tu par ici dans la cohue de la magnificissime servitude, des urbanités et des festins, des sycophantes, des flatteurs, des empoisonneurs, des captateurs d'héritage et des faux amis ? etc. » En de semblables occasions doit se révéler le haut sérieux du sentiment qui doit être au fondement de tout jeu, si celui-ci doit être poétique. Même à travers la méchante plaisanterie avec laquelle Lucien comme Aristophane maltraite Socrate, une raison sérieuse transparaît qui venge du sophiste la vérité et lutte pour un idéal, bien qu'elle ne l'énonce pas toujours. Levant toute incertitude, Lucien a même expliqué la raison de ce caractère dans son *Diogène* et dans son *Démonax* ; parmi les modernes, quel grand et quel beau caractère Cervantès n'a-t-il pas exprimé dans son *Don Quichotte* à chaque occasion qui en fut digne, quel idéal magnifique ne dut-il pas vivre dans l'âme³ du poète qui créa un *Tom Jones* et une *Sophie*, comme *Yorick* le rieur émeut, dès qu'il le veut, si grandement et si puissamment notre âme ! Je reconnais, chez notre Wieland aussi, ce sérieux du sentiment ; la grâce du cœur anime et ennoblit même les jeux capricieux de son

1. *Seele*.

2. *Die wahrhaft schöne Seele hingegen geht eben so gewiß in die erhabene über.*

3. *Seele*.

humeur ; elle empreint sa marque dans le rythme même de son chant, et jamais la force de prendre son essor ne lui fait défaut dès que le moment est venu de nous emporter au plus haut.

Un tel jugement ne saurait porter sur la satire voltairienne. Certes, ce n'est aussi uniquement que la vérité et la simplicité de la nature chez cet écrivain par lesquelles il nous émeut parfois poétiquement ; soit qu'il les atteigne vraiment dans un caractère naïf, comme maintes fois dans son *Ingénu*, soit qu'il les cherche et les venge, comme dans son *Candide*, et d'autres. Mais quand ce n'est aucun des deux cas, il peut certes nous amuser en tant qu'homme brillant et spirituel, mais certainement pas nous émouvoir en tant que poète. Il y a de toutes parts trop peu de sérieux au fondement de sa moquerie, et cela rend à juste titre sa vocation de poète suspecte. Nous ne rencontrons jamais que son entendement, pas son sentiment. Aucun idéal ne se montre jamais sous ce voile vaporeux, et quasiment rien qui tienne absolument dans ce branle-bas perpétuel. Sa diversité miraculeuse dans les formes extérieures, bien loin de prouver quoi que ce soit concernant la richesse intérieure de son esprit, porte au contraire un témoignage qui donne plutôt à penser, car malgré toutes ces formes, il a n'en a pas trouvé une, dans laquelle il aurait pu exprimer un cœur. On en viendrait presque à craindre que chez ce riche génie, ce ne fût la pauvreté du cœur qui détermina sa vocation pour la satire. S'il en était autrement, il aurait dû sortir d'une manière ou d'une autre, au cours de son long chemin, de cette étroite ornière. Mais malgré de si grands changements quant à la matière et quant à la forme extérieure, nous voyons cette forme intérieure se répéter avec monotonie et toujours aussi pauvrement, et malgré son *cursus* volumineux, il n'a pourtant pas accompli en lui-même le cercle de l'humanité, qu'on trouve avec joie parcouru chez les satyristes mentionnés ci-dessus.

Jonathan ROUSSEAU

»O wär' ich doch ein Narr!«
Satire oder Komödie in Büchners
Leonce und Lena?

Es liegt nahe, die Frage: »Satire oder Komödie?« vom Ende her aufzurollen. Was spricht für die Interpretation als Komödie und was für die Interpretation als Satire? Wenn zuträfe, dass die Komödie der Liebe *nur* eine Komödie der Liebe gewesen ist und wir uns am Ende veranlasst sehen, mit Valerio in das Lachen des Humoristen einzustimmen, dann müsste der »ersparte [...] Gefühlsaufwand«,¹ in dem »noch ein Schmerz und eine Größe«² steckt, der emphatisch besetzten Liebe gelten, die nicht nur gegen die bestehenden Verhältnisse *ausgespielt*, sondern auch *in* die bestehenden Verhältnisse *ingespielt* und damit *verspielt*³ wurde. Nicht die Liebe überhaupt, wohl aber die Liebe in dieser Funktion und Bedeutung wäre als Bestandteil der *conditio humana* dem Lachen des nicht »gemeine[n]«⁴ Satirikers preisgegeben, der nicht darüber lacht, »wie Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, daß er

1. Sigmund FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), Frankfurt a.M.: Fischer 1970 (= Studienausgabe Bd. IV), S. 219.

2. JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik. Werke*, hg. v. Norbert Miller, München: Hanser 1963, Bd. 5, S. 129.

3. Horst TURK, *Georg Büchner: Leonce und Lena*, in: *Ein Text und ein Leser. Weltliteratur für Liebhaber*, hg. v. Wilfried Barner, Göttingen: Wallstein 1994, S. 123-140, hier: S. 139.

4. JEAN PAUL, a.a.O., S. 125.

ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann«¹; wobei sich der Satiriker selbst nicht aus-, sondern einschließt, weil er dieses »Schicksal« teilt.² In der Jean Paul- wie in der Büchnerforschung erfreut sich verständlicherweise das affirmierende³ *Be-* und *Mitlachen* großer Beliebtheit, allerdings ohne dass es genauer auf den Geltungswert seiner Voraussetzungen hin untersucht worden wäre.⁴ Beruht die Auszeichnung gegenüber dem *Verlachen* des »gemeine[n] Satiriker[s]« ausschließlich auf der ethischen Konnotation des Selbsteinschlusses und der Affirmation des *Was* gegenüber dem *Daß* oder nicht zumindest auch, wenn nicht sogar entscheidend, auf der Affirmation des *Wie* gegenüber dem *Was* und dem *Daß*? Ersteres wäre die Deutung, die Büchner durch seine mehrfach bekundete Mitleidsethik,⁵ Jean Paul mit seiner Option für das »Etwas« gegenüber dem »Nichts«⁶ als »Nachspiel« des »geistigen Spiels«⁷ in der Körperlichkeit nahelegt; letzteres die Deutung, auf die die Wendung gegen den »Aristocratismus«⁸ — egal, ob von Geburt oder als Bohémien⁹ — bei Büchner führt. Beide Deutungen widersprechen und bedingen einander, haben aber auch ihre je eigene Schwierigkeit. Denn mit welchem Recht — wie für sich einnehmend auch immer — wird das Lachen — sei's geistig, sei's sozial, sei's körperlich, sei's religiös — im Namen der Endlichkeit¹⁰ resp. des »viel zu kurz[en]« Lebens¹¹ sanktioniert? Die Option hat ihren sozialhistorischen Stellenwert, muss jedoch

1. Georg BÜCHNER, *Brief an die Familie, Februar 1834, Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Werner R. Lehmann, Reinbeck: Wegner 1971, Bd. 2, S. 423.

2. *Ebd.*

3. Joachim RITTER, *Über das Lachen*, in: J. R., *Subjektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 62-92, hier: S. 64.

4. Ritter beschränkt sich formal auf die dialektische Struktur desselben. *Ebd.*, S. 74 ff.

5. Vgl. hier und im Folgenden Helmut KRAPP, *Der Dialog bei Georg Büchner*, Darmstadt: Genter 1988, S. 11 f.

6. JEAN PAUL, a.a.O., S. 102 gegen Kant.

7. *Ebd.*, S. 120.

8. BÜCHNER, *Brief an die Familie*, a.a.O., S. 423.

9. Bernhard GREINER, *Die Komödie*, Tübingen: Franke 1992 (= UTB 1665), S. 282 f.

10. JEAN PAUL, a.a.O., S. 124.

11. Georg BÜCHNER, *Leonce und Lena*. Mit Illustrationen von Karl Walser und einem Nachwort von Jürgen Schröder, Frankfurt a.M.: Insel 1982 (= IT 594), S. 61. Zitatnachweise im Folgenden nach dieser Ausgabe in Klammern.

keineswegs über die Zeiten hinweg geteilt werden. Vielmehr empfiehlt es sich, die Bedingungen dieser Option im historiographischen wie im systematischen und exegetischen Interesse zu prüfen, wobei sich ergeben kann, dass das »körperliche [...] Nachspiel« ebenso wie das »geistige Spiel« in der Performanz durch die Unabänderlichkeit des *Wie* satirisch depotenziert wird.

Die komödien- oder lustspieltheoretische Ausgangslage ist klar. Bühnen hat alle Register der Komisierung gezogen: 1) das Lachen »aus erspartem *Vorstellung*s (Besetzung)s*aufwand*« als Energieabfuhr nach dem Paradigma der *Bewegungs*komik durch *Vergleichung* auf der Ebene des *Vorbewußten*,¹ 2) das Lachen als Energieabfuhr »aus erspartem *Hemmungsaufwand*« nach dem Paradigma des *Witzes* durch »*Entlarvung*« auf der Ebene des *Unbewußten*² und 3) das Lachen aus »*erspartem Gefühl*s*aufwand*« als Energieabfuhr nach dem Paradigma des *Humors* durch erwiesene »Überlegenheit« auf der Ebene des *Bewussten*.³ Doch er hat die Lösung weder dem Vorstellungsspiel der Fabel, noch den Verhältnissen des Szenariums, noch auch den Gedanken und Reden auf der Ebene der Dialoge anvertraut, sondern er lässt es — wenn man so will: als »unendliche Ungereimtheit«⁴ der Selbstverfehlung in der Selbstfindung — beim Dissens sein Bewenden haben. Zwar glaubt sich König Peter auf den ersten Blick betrogen:

Der Prinz! Mein Sohn! Ich bin verloren, ich bin betrogen! (*Er geht auf die Prinzessin los.*)

Tatsächlich sind aber die Liebenden die Betrogenen: gutgläubig betrogene Betrüger, die die Welt zum Schein, sich selbst aber mit diesem Schein getäuscht haben:

LEONCE. — Lena?

LENA. — Leonce?

1. FREUD, a.a.O., S. 219, 176 ff. und 193.
 2. *Ebd.*, S. 219 und 188 ff.
 3. *Ebd.*, S. 219 und 211 ff. Zum Stellenwert des psychodynamischen Erklärungsansatzes bei Freud und im Spektrum der Komiktheorien vgl. Horst TURK, *Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens*, in: *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, hg.v. Thorsten Unger, Brigitte Schultze u. Horst Turk, Tübingen: Narr 1995 (= Forum modernes Theater, Bd. 18), S. 299-318.
 4. JEAN PAUL, a.a.O., S. 110.

LEONCE. — Ei Lena, ich glaube das war die Flucht in das Paradies. Ich bin betrogen.

LENA. — Ich bin betrogen. (S. 76)

Die Liebenden haben sich gefunden — allerdings unter den alten Bedingungen. Sollte die Lösung gegenbildlich in der richtigen Motivation des Falschen gelegen haben und mithin von der Art des »Vogel[s] Merops« sein, der »dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt«,¹ allerdings in der desillusionierten Gewissheit, dass der »Himmel« resp. die Motivation eine List der Erde und das »Paradies« deren Selbstbetrug ist?

Tatsächlich wurde nicht die Trauung »in effigie« (S. 75) — unter Abwesenheit der Liebenden —, wohl aber die Liebe »in effigie« — unter Abwesenheit der Verhältnisse — erschlichen; was so viel besagt, als habe man den Delinquenten unter Abwesenheit des Galgens hängen wollen: ohne Zwang, in schöner von Herzen kommender und zu Herzen gehender Poesie. Hatte sich Leonce in der peinlichen Lage eines demotivierenden antiken Ideals befunden —

Aber Valerio, die Ideale! Ich habe das Ideal eines Frauenzimmers in mir [...] dieses [...] griechische Profil [...] (S. 47)

— und sich Lena in der nicht minder peinlichen Lage eines »Opferlamms« nach dem Vorbild der *passio Christi* —

[...] Mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen mit unserem Schmerz? Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland [...] (S. 40 f.)

—, dann sollten doch beide mittels der Flucht voreinander in der christlich-abendländischen Metaphorik zueinander finden. Die Basis dessen war die gegenseitige Wahrnehmung bei der Begegnung vor dem Wirtshaus:

LENA. — (*zur Gouvernante*) Meine Liebe, ist denn der Weg so lang?

LEONCE. — (*träumend vor sich hin*) O, jeder Weg ist lang! [...] Für müde Füße ist jeder Weg zu lang...

LENA. — (*die ihm ängstlich sinnend zuhört*) Und für müde Augen jedes Licht zu scharf und müde Lippen jeder Hauch zu schwer (*lächelnd*)

1. *Ebd.*, S. 129.

und müden Ohren jedes Wort zu viel. (*Sie tritt mit der Gouvernante ins Haus.*) (S. 53)

Akustisch und optisch exponiert, pflanzen sich die Ausgangslagen zweckmäßig in ihrer Unzweckmäßigkeit füreinander wie die Flucht voneinander fort. Hatte Lena bei ihrem Aufbruch sich und die Welt mit dem Gekreuzigten gleichgesetzt —

[...] die Sonne seine Dornenkrone und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden? (S. 41)

—, dann zieht Leonce die Spur anschließend über die *imitatio Christi* hinweg rückwärts bis zur Genesis aus. »Ich hab' es«, resümiert er seinen Eindruck,

glaub' ich, ganz melancholisch gesagt. Gott sei Dank, daß ich anfangs, mit der Melancholie niederkommen. [...] O diese Stimme: Ist denn der Weg so lang? Es reden viele Stimmen über die Erde und man meint sie sprächen von anderen Dingen, aber ich hab' sie verstanden. Sie ruht auf mir wie der Geist, da er über den Wassern schwebte, eh' das Licht ward. Welch Gähren in der Tiefe, Welch Werden in mir, wie sich die Stimme durch den Raum gießt. — Ist denn der Weg so lang? (*Geht ab.*) (S. 53 f.)

Lenas Resümee der Gouvernante gegenüber ist das genaue Pendant dazu. Sie äußert über Leonce:

Er war so alt unter seinen blonden Locken. Den Frühling auf den Wangen, und den Winter im Herzen. Das ist traurig. [...] Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke, ich glaube es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind. (*Sie erhebt sich.*) (S. 54)

Beide Äußerungen passen wie die Hälften einer zu Tage getretenen Wahrheit zusammen. Während Lena auf Leonce allein durch die Stimme wirkt, wirkt Leonce auf Lena allein durch die Gestalt. Zusammen genommen haben wir die ganze ungeteilte Schöpfung vor uns: wahrgenommen nach den Kategorien ihrer Entstehung, aber als Wiederkehr des Schöpfungs Augenblicks, »eh' das Licht ward«, in einer »alt« und »müde« gewordenen Welt. Selbst die bereits begrabene Liebe Leonces kehrt in diesem Augenblick wieder, allerdings nicht mehr als Liebe zur Mätresse:

Mein Gott, wieviel Weiber hat man nöthig, um die Scala der Liebe auf und ab zu singen? Kaum daß Eine einen Ton ausfüllt. (S. 29)

Ein Augenblick wie dieser lässt in *Einer* das ganze Spektrum vorstellig werden durch einen Ton, dessen Intensität die ganze Skala enthält. Es ist ein Augenblick am Ende aller Tage, in dem die Schöpfung neu erwacht, die Kreatur mit der Melancholie des Erschaffenen, dem »Wahnsinn« des Verfehlten¹ oder — wie auch immer gebrochen — dem Enthusiasmus der Menschenliebe² niederkommt. Büchner lässt »die Gestalten aus sich heraustreten [...], ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren«.³ Wohin geraten sie aber, wenn man sie »aus sich heraustreten« und zu sich resp. zueinander finden lässt? Der Befund ist ebenso poetisch wie fatal; denn sie treten in vorfabrizierte Metaphern »aus sich heraus«, die — performativ aufgeladen — Bedeuten und Sein gegeneinander vertauschen.⁴

Es kommt, wie nicht anders zu erwarten, zu einer erneuten Begegnung, jedoch ohne dass die Komik der Verwechslung rechtzeitig aufgelöst würde, die sich vielmehr im kategorialen Rahmen der *personificatio* unvermindert fortschreibt. Die Nacht ist nicht nur balsamisch, sondern »balsamisch wie die erste, die auf das Paradies herabsank« (Leonce). Sie »schläft tiefer«, nachdem die »Grasmücke [...] im Traum gezwitschert« hat (Lena). Gleichgesetzt mit dem Schlaf, wird »ihre Wange [...] bleicher und ihr Athem stiller«, rückt der »Mond [...] wie ein schlafendes Kind« in das Szenarium ein. Sind die »goldnen Locken [...] ihm im Schlaf über das liebe Gesicht heruntergefallen«, dann kann »sein Schlaf« ebenso gut der »Tod« wie der »Tod« sein »Schlaf« sein. Es ist die Umkehrung der traditionellen euphemistischen Substitution, durch die Büchner, wie beim »Wahnsinn« Luciles oder auch der *Lenz*-Novelle, dem Bildmaterial lyrisch-subjektiv eine poetische Qualität abgewinnt und die in *Leonce und Lena* zu einer Entladung erst im *emplotment*, dann im *enactment*,⁵ drängt:

1. BÜCHNER, *Dantons Tod, Sämtliche Werke und Briefe*, a.a.O., S. 69 f.

2. BÜCHNER, *Lenz*, *ebd.*, S. 86 ff.

3. *Ebd.* Zum Stellenwert in Büchners ästhetischem Programm vgl. KRAPP, a.a.O., S. 11 f. gegen Hans Mayer.

4. GREINER, a.a.O., S. 287: im Befolgen des »Ausdrucksgebots«.

5. Unterschieden wird hier und im Folgenden zwischen der Ebene der verbalen Äußerung (*commitment* in der kulturwissenschaftlichen Notation nach Charles Taylor und Talcott Parsons bzw. *enunciative present*, wenn man Homi K. Bhabha, bezogen

O sein Schlaf ist der Tod. Wie der todte Engel auf seinem dunklen Kissen ruht und die Sterne gleich Kerzen um ihn brennen. Armes Kind, kommen die schwarzen Männer bald dich holen? Wo ist deine Mutter? Will sie dich nicht noch einmal küssen? Ach es ist traurig, todt und so allein. (S. 56)

Die Symptome sind gleich, jedoch in der Auswirkung nach den Gattungskonventionen spezifiziert. Lucile greift im Entsetzen der Trennung zum befreienden »Gegenwort«:¹

LUCILE. — Es lebe der König!²

Lenz war es »manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte«:³ beiden war die Mitwelt in den Verhältnissen abhanden gekommen. Lena steht wie Leonce unter dem Anspruch des »Lustspiels« (S. 7), in der Mitwelt eine *restitutio ad integrum* zuwege bringen zu müssen. Lenas Diskurs bietet Leonce die Gelegenheit, sich in ihre Welt des Traums bis einschließlich zum besiegelnden Kuss einzuschleichen. Er kann in der Pose des Erweckers in das Lazarusparadigma einrücken, selbst das Kind und — wenn nicht ihr »Traum«, dann doch in abermaliger Substitution — ihr »Todesengel« sein:

LEONCE. — Steh auf in deinem weißen Kleide und wandle hinter der Leiche durch die Nacht und singe ihr das Todtenlied.

LENA. — Wer spricht da?

LEONCE. — Ein Traum.

LENA. — Träume sind selig.

LEONCE. — So träume dich selig und laß mich dein seliger Traum sein.

LENA. — Der Tod ist der seligste Traum.

auf das dramatische Genre, zugrunde legt), der Ebene der narrativen Muster (*emplotment* in der narratologischen Notation nach Hayden White: die Kategorien der *Metahistory* bezogen auf die *performance*) und der Ebene der Inszenierung (*enactment* in der teatrologischen Notation nach Uri Rapp: als deren integraler Bestandteil die verbale Äußerung und die Bestückung mit Handlungsmustern anzusehen sind). Belegstellen und nähere Ausführung — sowohl in Weiterführung der aristotelischen Poetik als auch in Präzisierung der *poetic of culture* (Montrose) — Horst TURK, *Philologische Grenzgänge. Zum Cultural Turn in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 140-57.

1. Paul CELAN, *Büchner-Preis-Rede*, in: *Büchner-Preis-Reden 1951-1971*, hg.v. Ernst Johann, Stuttgart: Reclam 1981 (= Rub 9332), S. 90.

2. BÜCHNER, *Dantons Tod*, a.a.O., S. 75.

3. BÜCHNER, *Lenz* a.a.O., S. 79.

Die »Natur« könnte so das »Leben« hassen und sich »in den Tod« verlieben:

LEONCE. — So laß mich dein Todesengel sein. Laß meine Lippen sich gleich seinen Schwingen auf deine Augen senken. (*Er küßt sie.*) Schöne Leiche, du ruhst so lieblich auf dem schwarzen Bahrtuch der Nacht, daß die Natur das Leben haßt und sich in den Tod verliebt.

LENA. — Nein, laß mich. (*Sie springt auf und entfernt sich rasch.*)
(S. 56 f.)

Inniger und zugleich konventioneller hätte die Wiedereinsetzung in den vorigen Stand der Motiviertheit kaum vollzogen werden können. Und so ist es auch nur konsequent, dass Büchner die metaphorische Vereinigung in ihrer Rückwirkung auf Leonce als Parodie — genauer: als Parodie der Parodie — zu erkennen gibt.

Bekanntlich lässt sich das Prinzip der Parodie und damit auch der Theatersatire auf Aristophanes zurückführen. Büchner steht in dieser Tradition, die vor allem von Tieck und der romantischen Komödie favorisiert und im Rückgang auf den Mimen begründet wurde, wobei jedoch das »Spiel« der Erfindungen, Gedanken und Vorstellungen¹ im Vordergrund stand und die Illusionsdurchbrechung anders als in der Aufklärung oder auch im Barock nicht der Desillusionierung, sondern einer Potenzierung der Illusion diente. Dies hatte eine Reduktion der kritischen Zeitbezüge zur Folge, stärkte aber den Zug zur Literatur- und Theatersatire. Was die erstere anlangt, dominierte die Polemik gegen die Wahrscheinlichkeit, was die letztere anlangt, die Polemik gegen die Regeln *im Geist* der Wahrscheinlichkeit. Vielmehr galt es, unter der Bedingung der »Freiheit« nach »Willkür und Laune«² im Verein mit dem Zuschauer³ »eine unendliche Fülle der drolligsten, abenteuerlichsten Erfindungen, der possenhaftesten Zusammenstellungen und Parodien ehrwürdiger Dinge«⁴ vor Augen zu stellen, als Ausdruck der

1. Friedrich SCHLEGEL, *Geschichte der europäischen Literatur*, in: F. S., Kritische Ausgabe, Bd. 11, hg. v. Ernst Behler, Paderborn, München, Wien: Schöningh 1958, S. 89-93.

2. Friedrich SCHLEGEL, *Studien des klassischen Altertums*, a.a.O., Bd. 1, S. 23.

3. Als »erschlich[ene] Autonomie« unter »dem Deckmantel der Religion und der Politik« in der Antike (*ebd.*, S. 24), auf der Basis des »wirkliche[n] gesellige[n] Leben[s]« als dessen ideelle Poetisierung in der Moderne (*ebd.*, S. 25).

4. Friedrich SCHLEGEL, *Geschichte der europäischen Literatur*, a.a.O., S. 93.

»überschäumende[n] Lebensfülle« nach der »Natur der komischen Begeisterung« im »besonnene[n] Mutwille[n]«¹ mit den Regeln zu spielen, statt sie zu befolgen. Dazu gehörte es, die Textkonvention ebenso in Frage zu stellen wie die Aufführungskonvention und vor allem die Ausschließungen — schwerpunktmäßig der hohen Tragödie, aber auch des ernstesten Schauspiels und Dramas — sowie deren Exaltationen und Emphasen zu attackieren. Das Verfahren war die Nachstellung im veränderten Rahmen: die Parodie. Und hier leistet sich Büchner nun den schwermütigen Spaß, die Spirale der Nachstellungen noch um einige Windungen weiter zu drehen. Wenn sich Aristophanes in der besagten Weise insbesondere an Euripides schadlos hielt und Tieck sowohl Gottsched als auch Lessing poetologisch und teatrologisch neben der klassizistischen Tragödie aufs Korn nahm, dann weitet Büchner das Spektrum der parodistischen Allusionen entschieden auf Shakespeare, die *Commedia dell'arte*, die romantische Komödie selbst einschließlich ihrer Lyriken aus. Ins Repertoire der Parodien gehörte auch die Nachstellung von erzeugten Gefühlslagen und Stimmungen. Von diesem Schlag ist der durchaus ernsthaft ausbrechende Liebes- und Lebensenthusiasmus Leonces nach der zweiten Begegnung, auch wenn er kaum im Sinn Schlegels oder Brentanos als »Mutwill«² im Kontext »überschäumender Lebensfülle« genommen werden kann, vielmehr als Illusion und Anachronismus entlarvt wird:

LEONCE. — Zu viel! zu viel! Mein ganzes Sein ist in dem einen Augenblick. Jetzt stirb. Mehr ist unmöglich. Wie frischathmend, schönheitglänzend ringt die Schöpfung sich aus dem Chaos mir entgegen. [...] Hinab heiliger Becher! (*Er will sich in den Fluß stürzen.*)

VALERIO. — (*springt auf und umfaßt ihn*) Halt Serinissime!

LEONCE. — Laß mich!

VALERIO. — Ich werde Sie lassen, sobald Sie gelassen sind und das Wasser zu lassen versprechen.

LEONCE. — Dummkopf!

VALERIO. — Ist denn Eure Hoheit noch nicht über die Lieutenantsromantik hinaus, das Glas zum Fenster hinaus zu werfen, womit man die Gesundheit seiner Geliebten getrunken? (S. 57)

1. Friedrich SCHLEGEL, *Studien des klassischen Altertums*, S. 30.

2. Clemens BRENTANO, *Ponce de Leon*, in: Ders., *Werke*, Bd. 4, hg.v. Friedhelm Kemp, München: Hanser 1966, S. 131.

Die Emphase verdampft in einem Kalauer, von denen Valerio viele auf Lager hat und mit denen Büchner — wenn man so will: aristophanisch oder auch karnevalesk¹ — selbst noch die romantische Nachstellung sowohl im *emplotment*² der doppelten Flucht als auch im *commitment* der Rede- und Gedankenführung parodiert. Er verstößt damit zugleich auch gegen das Gebot der — sei's überschäumenden, sei's mutwilligen — Bejahung der »Lebenswelt«³ im *enactment* des keineswegs bloß selbstreflexiven Vorstellungsspiels.

Die schärfste Kollision sowohl mit der Genre- als auch mit der Auführungskonvention leistete sich Büchner indessen auf der Ebene des Szenariums bei der Einfädelung des Spiels und Gegenspiels in Gestalt der Hof- und Prinzensatire.⁴ Man muss diese Seite der Sache in der antiromantischen Tendenz einer Verabschiedung der »Spiel im Spiel« — Konvention nehmen. Der Vergleichspunkt für die »Spiel im Spiel«-Konvention des Theaters wie für die Theatermetapher in Anwendung auf das politische, soziale, moralische und psychische Leben liegt in dem Umstand, dass die Repräsentationsformen des Theaters ebenso gut dem Leben wie die Repräsentationsformen des Lebens dem Theater entnommen sein können. Das Theater ist als »Enklave« ein Wirklichkeitsbereich, in welchem die Gesellschaft die »Conditio Humana« als »Situatio Humana« expliziert: »Die menschliche Gesellschaft«, heißt es bei Uri Rapp, »hat sich das Theater als *Vorbild* geschaffen, als dessen *Nachbild* sie ihren eigenen Sinn symbolisieren kann«.⁵ Dies impliziert auf der Ebene der Szenarien, dass das *Wie* der Verhältnisse nach seiner eigenen Façon, gewissermaßen »authentisch«, auf die Bühne gebracht werden kann. Nicht mehr das *commitment*, wie in den Valerio-Szenen, auch nicht das *emplotment*, wie bei der Flucht der Liebenden, sondern das *enactment* wird in der parodistischen Rahmung zum Träger der *vis*

1. Michail BACHTIN, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Hanser 1969.

2. Siehe Anm. 25.

3. RITTER, a.a.O., S. 76 f.

4. Jörg Jochen BERNS, *Zeremoniealkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels »Leonce und Lena«*, in: *Georg Büchner, Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe. Beiträge zu Text und Quellen*, hg.v. Burghard Dedner, Frankfurt a.M.: Athenäum 1987, S. 219-274.

5. Uri RAPP, *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1973, S. 168.

comica. So finden wir den gesamten *plot* von signifikanten Episoden des Hoflebens durchzogen. Das Mätressenunwesen kommt rückblickend in der Rosetta-Szene zu Wort, die Konvenienzehe unter Weglassung der Werbung in der offiziellen Bekanntgabe der Verehelichung durch König Peter, die Kavaliertour mit der inkognito vollzogenen Inaugenscheinnahme der Braut parodistisch nachgeholt in der gegenseitigen Flucht, die Einholung, Begrüßung und Übergabe der Braut geglückt und missglückt als vermeintlich »in effigie« vorgenommene Trauung. Die Zustimmung des Prinzen sowie — als deren Voraussetzung, damit das Ganze überhaupt seinen vorgeschriebenen Verlauf nehmen kann: seine Entlassung aus der väterlichen resp. edukativen Gewalt — pervertiert parodistisch zur Entlassung des Hofmeisters in der ersten Szene. Zur Debatte stand die Motivation der Handlung und der Verhältnisse durch den Charakter sowie — als gravierender Hinderungsgrund dessen Demotiviertheit durch die Verhältnisse. Letzteres galt mit Bezug auf die politischen wie die erotischen Verhältnisse, und es hätte in Bezug auf die politischen wie die erotischen Verhältnisse abgestellt werden müssen.

Berüchtigt ist die Bekanntgabe der bevorstehenden Vermählung durch König Peter, exponiert auf der Ebene des Szenariums im Rahmen des *grand lever*: der halböffentlichen morgendlichen Ankleidung des Monarchen nach französischem Vorbild. Die Satire gilt hier weniger im romantischen Geist der literarischen und theatralen Konvention als den politischen und sozialen Zeitumständen des partikularen aufgeklärten Absolutismus, dessen Orientierung an der Philosophie spinozistischer, cartesianischer und hegelianischer Observanz den Rahmen der parodistischen Nachstellung auf der Ebene des *commitment* abgibt. Das Manko besteht darin, dass König Peter als absoluter Monarch keineswegs *für* seine Untertanen denkt, wenn er *statt* ihrer denkt, weil er nicht *an* seine Untertanen denkt, vielmehr *überhaupt nichts* denkt, wenn er *absolut* denkt, sich also mit seinem Denken eine erbärmliche Blöße gibt — ironischerweise im Rahmen des *enactment* gerade die, die durch sein Denken, wenn nicht *bedeckt*, dann doch *gedeckt* sein sollte:

PETER. — (*während er angekleidet wird*) Der Mensch muß denken und ich muß für meine Unterthanen denken, denn sie denken nicht, sie denken nicht. — Die Substanz ist das »an sich«, das bin ich. (*Er läuft fast nackt im Zimmer herum.*) Begriffen? An sich ist an sich, versteht

ihr? Jetzt kommen meine Attribute, Modificationen, Affectionen und Accidencien, wo ist mein Hemd, meine Hose? — Halt, pfui! der freie Wille steht da vorn ganz offen. Wo ist die Moral, wo sind die Manschetten? Die Kategorien sind in der schändlichsten Verwirrung, es sind zwei Knöpfe zuviel zugeknöpft, die Dose steckt in der rechten Tasche. Mein ganzes System ist ruiniert. — Ha, was bedeutet der Knopf im Schnupftuch? Kerl, was bedeutet der Knopf, an was wollte ich mich erinnern?

ERSTER KAMMERDIENER. — Als Eure Majestät diesen Knopf in Ihr Schnupftuch zu knüpfen geruhen, so wollten sie...

PETER. — Nun?

ERSTER KAMMERDIENER. — Sich an Etwas erinnern.

[...]

(*Ein Diener tritt auf.*)

DIENER. — Eure Majestät, der Staatsrath ist versammelt.

PETER. — (*freudig*) Ja, das ist's, das ist's. — Ich wollte mich an mein Volk erinnern! Kommen Sie meine Herren! Gehn Sie symmetrisch. (S. 18 ff.)

Es leuchtet ein, dass Systeme dieser Art nur durch den Ruin dazu gebracht werden können, ihren Gegenstand zu erinnern, ihre Überwindung jedoch gerade dadurch entscheidend verhindert wird, dass die Erinnerung der privilegierte Ort ihrer Fortdauer ist. So erklärt sich, dass Büchner den zweiten Akt mit der Flucht der demotivierten Liebenden unter das Motto einer Verschlingung der Erinnerung durch die Stimme als lyrischen Ausweg aus der Geschichte stellt.

Zu klären ist dann aber vor allem überhaupt der Status der Motti sowie dass Büchner für den dritten Akt kein eigenes Motto bereithält. Genrekonform war es sicher nicht, dass er die Komödie insgesamt anstelle der »Vorrede« (S. 7) auf Alfieri und Gozzi verweisen ließ. Das Motto aus Chamisso —

Wie ist mir eine Stimme doch erklingen
Im tiefsten Innern
Und hat mit Einemmale mir verschlungen
All mein Erinnern

— fand seine performative Umsetzung in der Gartenszene des zweiten Aktes. Alfieris »E la fama« und Gozzis »E la fame« stehen für die Polarität von Theater- und Gesellschaftssatire in der Tradition der *Commedia dell'arte* ein. Zu ihnen gesellt sich im Motto des ersten Aktes

aus *As You Like It* der Pol der Literatursatire. Ein Motto für den dritten Akt erübrigte sich, weil in ihm der Text nach erfolgter Umsetzung der Vermittlung für sich selbst einsteht. Büchners Lustspiel gibt sich über die Motti als *compositum mixtum* aus Literatur, Theater und gesellschaftlicher Wirklichkeit zu erkennen, mit dem Akzent auf dem *enactment* und hier — eminent literarisch — auf einer geradezu körperlichen Entrückung in die Sprache, die alle Energien der physischen und materiellen Existenz in sich aufnimmt, metaphorisch substituiert und damit auch resorbiert. Man darf das literarische Vorspiel des poetischen Körpertheaters im Medium des Textes nicht mit dem metaphysischen Nachspiel des Körpertheaters im Medium der Requisiten und Leiber¹ verwechseln. Leonce und Lena werden nicht zu einer unmittelbaren,² wohl aber zu einer mittelbaren Körperlichkeit befreit, was nicht bei ihnen, wohl aber bei Valerio seine Entsprechung in einer Befreiung der Körperlichkeit hat. Leonce, wie Jacques in *As You Like It* Melancholiker, verlangt nicht für sich selbst nach der Narrheit, wohl aber — in diesem Punkt der Prinzessin in Mussets *Fantasio* gleichgestellt — nach der Komplettierung durch die Narrheit, die von den deutschen Bühnen seit der Gottschedschen Theaterreform, von den deutschen Höfen seit den Dekreten des aufgeklärten Absolutismus verbannt wurde, nun aber in der klassischen Funktion realitäts- und lebensgerechter Prinzenziehung nach dem Vorbild *Heinrichs des Dritten* im Umgang mit Falstaff nach der Entlassung des Hofmeisters —

LEONCE. — Mein Herr, was wollen Sie von mir? (S. 11)

— ohne eigens exponierte Vorgeschichte aus dem *Off* der Literatur wie des Theaters wie der materiellen Bedürfnisse in den Kulissen auftaucht, sobald ihr Stichwort fällt:

LEONCE. — [...] Der Mann, der eben von mir ging, ich beneidete ihn, ich hätte ihn aus Neid prügeln mögen. O wer einmal jemand Anders sein könnte! Nur 'ne Minute lang. —
(*Valerio halb trunken, kommt gelaufen.*)

LEONCE. — Wie der Mensch läuft! Wenn ich nur etwas unter der Sonne wüßte, was mich noch könnte laufen machen. (S. 15)

1. GREINER, a.a.O., S. 292 ff.

2. *Ebd.*, S. 289.

Leonce befindet sich in der fatalen Lage, aus durchschautem Müßig-
gang hoffnungslos melancholisch und das heißt ohne jede Innervation
zu sein:

Was die Leute nicht Alles aus Langeweile treiben! Sie studiren aus Lan-
geweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheirathen und ver-
mehren sich aus Langeweile und sterben endlich an der Langeweile [...]
Warum muß ich es gerade wissen? (S. 12 ff.)

Valerio hat die Funktion, den Prinzen durch einige »himmlische Un-
verschämtheit[en]« (S. 33) aus der Position eines entbehrten leiblichen
Wohlbefindens, das sein Auskommen und Unterkommen sucht, zu in-
nervieren, zumindest laufen zu machen. »Das schmatzt«, heißt es an
früherer Stelle:

Der Kerl verursacht mir ganz idyllische Empfindungen [...]. Mach fort,
grunze nicht so mit deinem Rüssel, und klappre mit deinen Hauern
nicht so.

VALERIO. — Werthester Adonis, sind Sie in Angst um ihre Schenkel?
Seien Sie unbesorgt, ich bin weder ein Besenbinder, noch ein Schulmeis-
ter. Ich brauche keine Gerten zu Ruthen. (S. 30)

Die Entscheidung, Valerio einerseits aus dem Nichts der Literatur
sowie andererseits aus dem Etwas der körperlichen Bedürfnisse auftau-
chen zu lassen, hat darüber hinaus aber auch noch den weitergehenden
Aspekt, dass er als Humorist und Selbstlauter unter den Buchstaben
die Schwelle zwischen Körper und Geist keineswegs illiterat, vielmehr
konträr und auf gleichem Niveau wie der Melancholiker, nur vom an-
deren Ende her im »körperlichen Nachspiel« des »geistigen Spiels« zu
nehmen weiß. Seine Therapie entspricht seiner Herkunft:

LEONCE. — Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel. Du hast
weder Vater noch Mutter, sondern die fünf Vokale haben dich miteinan-
der gezeugt.

VALERIO. — Und Sie Prinz, sind ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts
als Gedankenstrichen. (S. 36)

Der Narr ist Rede- und Lebenskünstler im Gegensatz zum Reflexi-
ons —, aber auch zum Darstellungskünstler und laboriert, nur eben
in anderer Einstellung und unter anderen Bedingungen, auch an den

Implikationen des Müßiggangs. Er misst, indem er eine »ungemeine Fertigkeit im Nichtsthun«, eine »ungeheure Ausdauer in der Faulheit« (S. 17) ausgebildet hat, das »Unendliche« mit dem »Endlichen« aus¹ und reüssiert darin, den Prinzen körperlich zu motivieren. Wenn man gemeinschaftlich mit Witz und Laune von der »Erziehung« auf die »Erzeugung«, von der »Empfängniß« auf die »Empfänglichkeit«, im Ausdruck vom »Eindruck« auf den »Nachdruck«, schließlich vom »Vorgebirg der guten Hoffnung« über den Schiffbruch am »Cap Horn« auf den gehörnten Hahnrei im Kontrast zum »Nachtwächter« als Vater zu sprechen kommt (S. 30 ff.), kann es passieren, dass sich entweder der eine oder der andere motiviert fühlt, die Schwelle des poetischen Sprachausdrucks, überhaupt des Diskurses und des *commitment*, zu überschreiten. Leonce repliziert: »Ich habe eine große Passion dich zu prügeln.« Die Fähigkeit dazu will jedoch erst noch erworben sein:

VALERIO. — Das ist eine schlagende Antwort und ein triftiger Beweis.

LEONCE. — (geht auf ihn los.) Oder du bist eine geschlagene Antwort. Denn du bekommst Prügel für deine Antwort.

VALERIO. — (läuft weg, LEONCE stolpert und fällt.) Und Sie sind ein Beweis, der noch geführt werden muß, denn er fällt über seine eigenen Beine, die im Grunde genommen selbst noch zu beweisen sind. Es sind höchst unwahrscheinliche Waden und sehr problematische Schenkel. (S. 33 ff.)

Valerios Funktion beschränkt sich jedoch im Folgenden nicht darauf, die körperlichen Bedürfnisse, von denen er herkommt, gegen Leonce auszuspielen und damit in seine Demotiviertheit einzuspielen, sondern er nimmt nach der Begegnung im Wirtshausgarten auch die traditionelle Funktion des listigen Sklaven der *Neuen Komödie* im Interesse des sich liebenden Paares wahr, allerdings — wie sich zeigt — basiert auf einer im *emplotment* wie im *commitment* angelegten Konvergenz mit der *ratio* des Vertreters der politischen und sozialen Ordnung. Er selbst hat damit, anders als Falstaff in den shakespeareschen Historien, sein Auskommen und Unterkommen, poetisch genug, gesichert —

Und ich werde Staatsminister [...] (S. 78)

1. JEAN PAUL, a.a.O., S. 125.

—, disponiert als Stimme des »körperlichen Nachspiels«, die Situation im moderaten Sinn humoristisch zu nehmen:

Ich muß lachen, ich muß lachen. Eure Hoheiten sind wahrhaftig durch den Zufall einander zugefallen; ich hoffe Sie werden, dem Zufall zu Gefallen, Gefallen aneinander finden. (S. 76)

Doch auf der Seite der Liebenden behält die satirische Depotenzierung des Erreichten das letzte Wort — nach der Automatenmetapher ebenso wie nach der Blumen- und der Theatermetapher —: »philobestialisch« (S. 61), nach dem die Chance, das *Wie* aus der Position des *Was* im *Dass* zu verändern nach den Regeln des Genres wie nach den denotierten Gegebenheiten im *commitment*, *emplotment* und *enactment* verspielt worden ist. Was bleibt, ist der Trost des *Wie* auf der Ebene des substituierten »materiellen Substrats«:¹ die Entrückung in den »ewigen Kalender« (S. 61) zeit- und realitätsenthobener hypertrophierter Bedeutung, weit entfernt von der Einsicht, »daß selbst der Geringste unter den Menschen so groß ist, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können?« (S. 61) Denn wie gering waren am Ende die Prinzessin, Leonce, selbst Valerio, verglichen mit dem Untertanenaufgebot der Bauern? Das Büchnersche »Lustspiel« endet mit einem »ersparten Gefühlsaufwand« und einer Energieabfuhr im Lachen, in denen — vergleichbar dem »Galgenhumor«² nach der Art des nicht »gemeinen« Satirikers »ein Schmerz und eine Größe« steckt, den dank der Metaphorik jedoch keine der »aus sich heraus« getretenen, motivierten »Gestalten« zu teilen oder hervorzubringen nötig hat.

Horst TURK

1. GREINER, a.a.O., S. 289.

2. FREUD, a.a.O., S. 213.

Esthétiques « théâtrales » et scénographiques de la satire dans la « féerie » viennoise populaire au XVIII^e et XIX^e siècle

Dans *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*¹, édité entre 1934-1939, Otto Rommel a réuni un certain nombre de pièces appartenant à la tradition du théâtre populaire autrichien, série qui fut ponctuellement complétée par Jürgen Hein (*Parodien des Wiener Volkstheaters*, 1986²) et Johann Sonnleitner (*Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödien*, 1996 ; *Komödien* von Philipp Hafner, 2001³). Rommel fut le premier à tenir compte des aspects génériques de ces pièces et de leurs adéquations scéniques. Ainsi a-t-on l'impression de pouvoir facilement faire la différence d'une part entre « la comédie à machines », les « féeries romantiques et comiques originales » et d'autre part les « pièces à amendement⁴ ». En fait, cette anthologie et les dénominations génériques retenues peuvent aussi aisément occulter deux choses — ce que Rommel rectifie d'ailleurs dans sa somme qu'est

1. Otto ROMMEL (Hg.), *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*. 8 Bde., Leipzig, Reclam 1939.

2. Jürgen HEIN, *Parodien des Wiener Volkstheaters*. Stuttgart, Reclam, 1986.

3. Johann SONNLEITNER (Hg.), *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödien* von Joseph Anton Stranitzky, Salzburg, Residenz, 1996. — J. S. (Hg.), *Komödien*. Von Philipp Hafner, Wien, Lehner, 2001.

4. Otto ROMMEL, *Die Maschinenkomödie*. In O.R., *Barocktradition...*, s.o., Bd. 1. O.R., *Besserungsstücke*. In O.R., *Barocktradition...*, s.o., Bd. 4. — O.R., *Die romantisch-komischen Original-Zauberspiele*. In O.R., *Barocktradition...*, s.o., Bd. 6.

la *Alt-Wiener Volkskomödie*¹ : il s'agit de comédies et de spectacles complets qu'on ne saurait imaginer sans la représentation, le plus souvent avec une scénographie complexe qui, depuis le XVI^e siècle, est, d'après Marie-Claude Hubert, « l'art de mettre en forme [et d'occuper, J. B.] l'espace de la représentation² ». On pourrait reprendre deux qualificatifs de Karl von Holtei, un représentant « berlinois » de ce subthéâtre (« Liederspiel »), quand il dit qu'il s'agit de vérifier la nature de la « théâtralité³ » — et non de la trame « dramatique » qui définit les universaux de textes plus sélectifs et plus qualitatifs, tels ceux des « classiques » (Raimund, Nestroy). Ce texte écrit ne serait que l'iceberg dont parle Patrice Pavis dans *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (1992)⁴ et Eugène Scribe lui-même, en son temps, a rangé ces corpus parmi les pièces « bien faites », ce qui nous permet de laisser de côté les catégories historiques schillériennes de « naïveté » et de « sentimentalité » et de rappeler les importations françaises dans un milieu vorace en pièces (figure 1 page suivante). On pourrait aussi se référer à la prise en compte de « l'existence de la pratique esthétique », évoquée par Hinrich Seeba dans *The other Vienna* (2002), un ouvrage « revisitant » le Biedermeier⁵. La féerie et sa théâtralité de l'irrationnel s'opposent en Autriche au pouvoir absolutiste de la « restauration », contrairement à la victoire de la *mimèsis* aristotélicienne lors de l'avènement de la monarchie absolue en France, conclusion à laquelle est parvenue Catherine Naugrette à propos du théâtre du XVIII^e siècle en France⁶.

La « féerie » viennoise a vu le jour dans les faubourgs de la capitale autrichienne, à partir des années 1780, lorsque Joseph II accorda des concessions aux entrepreneurs théâtraux afin de construire des théâtres

1. Otto ROMMEL, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien, Verlag Anton Schroll & Co. 1952.

2. Marie-Claude HUBERT, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*. Paris ; A. Colin, 1992. Elle ne met pas encore l'accent sur l'occupation de la scène par le comédien.

3. Jeanne BENAY, *Genie und Könnner in Karl von Holteis dramaturgischen Reflexionen*. In *Recherches germaniques*, n° 31, Strasbourg, PUS, 2001, p. 36.

4. Patrice PAVIS, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2000 (1992), p. 403.

5. Hinrich C. SEEBÄ, *Abgründe eines Raunzers. Zu Heinz Politzers Menschenbild des Biedermeier*. In : Robert PICHL, Clifford A. BERND, Margarete WAGNER (Hg.), *The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria*. Wien, Lehner, 2002, S. 299.

6. Catherine NAUGRETTE, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p. 114.



Figure 1. — Mise en scène de la pièce *Das deutsche Lustspiel*. In : *Costüme-Bilder der Theaterzeitung*, Nr. 64. Cote : 281062. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.)

privés qui n'avaient pas les mêmes privilèges que le Theater nächst der Burg, érigé au rang de théâtre national en 1776 et géré dès lors comme la Comédie Française (1680), notamment avec un statut de fonctionnaire pour les comédiens. Très tôt, on a pu observer cette présence de l'imaginaire dans la tradition populaire qui servait de contrepoint à la réalité. Mais dès lors que l'ancienne représentation religieuse, celle de la « vanitas » baroque, opta pour un langage plus laïc, plus « moral », on peut se demander si la mutation n'entraîna pas un changement de fonction et lequel. Ce qui semble primordial dans ce domaine, c'est le « lieu », l'espace du spectaculaire, comme le souligne Luc Boucris : « Toute l'histoire de la polyvalence montre que le lieu neutre n'existe pas ¹. » D'au-

1. LUC BOUCRIS, *La retraite d'Euclide. La scénographie contemporaine et l'invention*

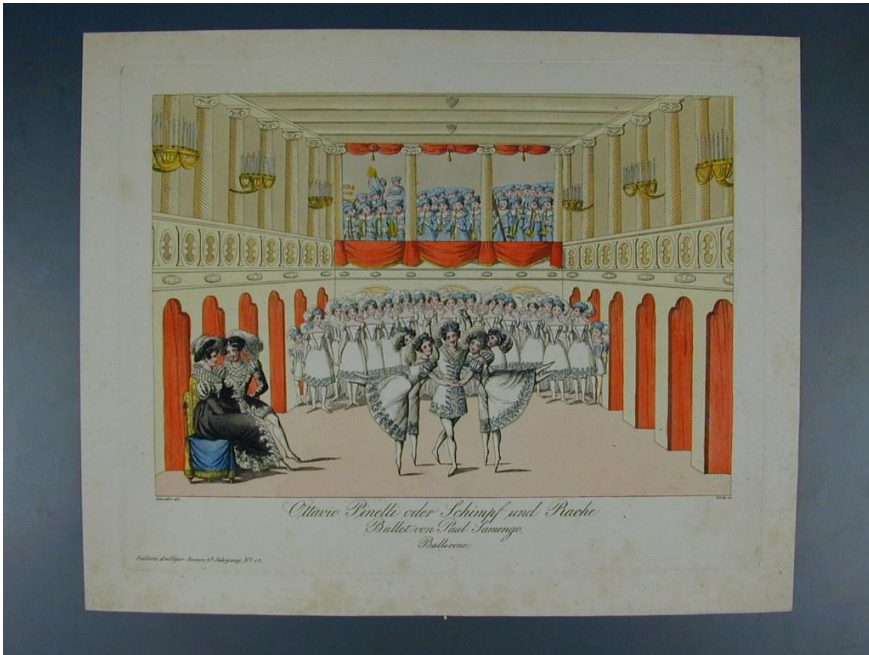


Figure 2. — Mise en scène du ballet de Paul Samengo, *Ottacio Pinelli oder Schimpf und Rache*. In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281175. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.)

tant que les théâtres des faubourgs accueillaiient des orchestres, des troupes de danseurs (Paul Samengo et sa troupe, figure 2), de gymnastes, de cosaques, de yodlers, de cavaliers ou de magiciens¹. Mais la « féerie » permit aussi une utilisation plus subtile des cintres et de deux niveaux de jeu éventuels. Ainsi, dans *Der lustige Fritz* (1819) de Karl Meisl, les

de la distance nouvelle. In Marc FREYDEDONT (Ed.), *Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XX^e siècle en Europe*, Bruxelles, Van Ruys (Études théâtrales), 1998, p. 78. Cf. également, Luc BOUCRIS, *L'espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.

1. Franz HAMADOWSKY, Joseph Gregor (Hg.), *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860*. Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien. III. Bd., Wien, Höfel's Witwe, 1934, pp. 208-300.

parents du protagoniste Herr und Frau von Steigerl assistent à partir de l'acte II à la cure de sommeil quasi hypnotique de leur fils du haut d'une nacelle¹. Le « théâtre à machines » permettait cette mise en scène en quelques tours de manivelles et transformait le même lieu en « scène de théâtre au théâtre ». Accrochés à une certaine hauteur, affublés de lunettes ou de lorgnette, ces personnages singeaient le public, tout en lui imposant un « œil² » supplémentaire, provoquant à la fois mise en abyme, satire et réflexion.

Dans *Staberl in Floribus* (1825³) d'Adolf Bäuerle (figure 3 page suivante adaptation de Carl Carl), un coche sort à moitié d'une trappe, s'échappant des « dessous ». On voit bien que la position sociale de Staberl est en équilibre instable ou provisoire, car les chevaux n'arriveront jamais à transformer la « fiction » — la folie des grandeurs de Staberl — en réalité. Le tout n'est qu'un leurre ou un mirage. L'utilisation du plateau sert ici à démentir les paroles de Staberl adressées à sa fiancée : « Es kost mich nur, einen Wink, und ich zaub're dir eine prächtige Equipag' aus der Erde heraus ! » L'apparition reste du domaine de la « magie » et dévoile les rouages mécaniques du théâtre comme des instruments de l'irréel, de l'esthétique. Le dit est ici contrecarré par le visuel et par un idiotisme langagier qui tient du non-sens. L'acte créateur de Staberl est ainsi voué à l'échec et, par là, les envies d'émancipation bourgeoise de Staberl sont ridiculisées.

Comme on le voit, la manifestation de la théâtralité satirique se fait certes par le jeu des comédiens, mais en réalité tous les arts scénographiques, dont Denis Bablet⁴ avait entamé la notation et la théorisation, y participent. Ces thèses n'eussent cependant pas facilement émergées si Adolf Appia (1862-1928) ou Edward Gordon Craig (1872-1966), par exemple, n'avaient mis auparavant l'accent, l'un, sur l'importance du

1. Otto ROMMEL (Hg.), *Besserungsstücke*. In O.R., *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*. 4. Bd., Leipzig, Reclam 1938, p. 55.

2. Anne SURGERS, *Scénographies du théâtre occidental*. Paris, Nathan, 2000, p. 124.

3. Il s'agit d'une adaptation de la pièce d'Adolf Bäuerle *Doktor Faustus' Mantel oder Staberl in Floribus* (1817), donnée à partir de 1825 au Theater an der Wien. Sur Carl Carl interprétant ce personnage, cf. Hansjörg SCHENKER, *Theaterdirektor Carl und die Staberl-Figur : eine Studie zum Wiener Volkstheater vor und neben Nestroy*. aku-Fobodruck, 1986.

4. Denis BABLET, *Les révolutions scéniques du xx^e siècle*. Paris, Société Internationale d'Art, 1975.



Figure 3. — Mise en scène de la pièce de Carl Carl, *Staberl in Floribus* (1825). Adaptation de la pièce d'Adolf Bäuerle *Doktor Faustus' Mantel oder Staberl in Floribus* (1817). In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281165. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien.
(Kunsthistorisches Museum, Wien.)

corps de l'acteur dans l'espace, de la lumière¹ et, l'autre, sur les gestes, les lignes et les couleurs². Comme l'affirme présentement Luc Boucris : « Une des fonctions centrales du scénographe consiste à couler la représentation dans un espace donné avec les caractéristiques qui lui sont propres³. »

Or comment la satire, dans son sens le plus large comme critique, subversion, écriture du décalage et de la distanciation par rapport à la

1. Catherine NAUGRETTE, *L'esthétique théâtrale*. Paris, Nathan/HER, 2000, p. 239.

2. *Ibidem*.

3. Luc BOUCRIS, *La retraite d'Euclide*. (note 1 p. 147), p. 78 (pp. 74-85).

fiction, profite-t-elle de la scénographie ? Comment se manifestait-elle dans le lieu spectaculaire au XVIII^e et au XIX^e siècle dans les théâtres populaires viennois, ses paramètres s'inscrivant dans l'héritage baroque. Le sous-texte, les didascalies en général d'une bonne longueur, sont ici la référence première.

Mais, en ce qui concerne plus particulièrement l'architecture scénique, les décors et leur représentation iconographique, la *Allgemeine Wiener Theaterzeitung* d'Adolf Bäuerle (à partir de 1806), lui aussi un important dramaturge populaire, contenait des gravures, des lithographies ou/et des aquarelles sous forme d'encarts, assez rigides, faciles à utiliser comme iconographie décorative à usage personnel, qui, très souvent, pérennisaient des représentations de pièces dans les rubriques *Gallerie interessanter und drolliger Scenen* (à partir de 1826) ou *Theatralische Bildergallerie* (à partir de 1830). De même, les peintres et les lithographes tels Matthias Ranftl, Johann Christian Schoeller, Andreas Geiger, Melchior Fritsch ou Josef Kriehuber se sont intéressés à Ferdinand Raimund et à Johann Nestroy. Nombre de ces documents sont conservés au *Österreichisches Theatermuseum (ÖTM)*, au *Kunsthistorisches Museum* et au *Historisches Museum* de Vienne.

La « féerie » est un genre évolutif, qui fut pratiqué de manière plus extensive de Philipp Hafner à Johann Nestroy, même si dans la « farce locale » de ce dernier le réalisme l'emporte de plus en plus. On peut considérer que les « féeries » sont une sorte « d'œuvre d'art intégrale » (« Gesamtkunstwerk »), dans une acception qui ne recouvre pas celle de Wagner, plus tardive, bien qu'une musique de scène fût toujours présente dans ce théâtre. On se souvient que Mozart avait pour protecteur Jean Georges Noverre à Paris, un maître de ballet qui fut aussi en poste à Vienne et qui fut l'un des premiers à écrire une poétique sur la dramatisation du ballet¹ (à Vienne précisément ; rééd. par Maurice Béjart !).

Dans cette tradition, la mise en abyme de l'illusion n'est pas dérangeante — elle est une partie intégrante du spectacle. Dans ce discours « comique » tout est possible et les « plaisirs du texte » (Roland Barthes, 1973) sont variés, car il s'agit de répondre au goût du public, de l'affiner et de mettre notamment la satire en valeur, par la scénographie, parfois sous forme d'expression corporelle ou associée au discours « décalé ».

1. Jean Georges NOVERRE, *Briefe über die Tanzkunst und die Ballette*, Hamburg und Bremen, Verlag J. Cramer, 1769.

L'exemple du « tableau de vie et de caractère » de Friedrich Kaiser — des drames — permettrait de vérifier cette thèse et de voir comment on peut alors éventuellement « canaliser » la satire.

1 La « vanitas » de la contre-réforme « laïcisée »

Dans *Dom Juan oder der steinerne Gast* (1783¹), Karl Marinelli adapte *El Combidado de peidra* du moine Tirso de Molina et la lecture qu'en a proposée Molière. La pièce fut donnée le 31 octobre 1783 au Theater in der Leopoldstadt² récemment construit. Cette œuvre resta au programme jusqu'en 1821, la longévité s'expliquant par un vaste répertoire très changeant, mais à reprises régulières. Et on comprend mieux ainsi la présence constante de la « féerie » jusqu'au *Zauberschleier* de Franz Told (1842). Dans ce *Dom Juan* de Marinelli l'accent fut mis sur Kaspar/Catalinón/Sganarelle, personnage comique de la pièce, ce qui incita la censure à intervenir. Le représentant du monde des ténèbres est Pedro, prénom à la fois usuel et iconoclaste dans un arrière-plan religieux, Pierre étant l'apôtre « successeur » du Christ à la tête de la chrétienté. Dans la pièce de Marinelli, Pietro rejoint cependant l'enfer — symbolisé par un *off* spécifique, la salle des machines sous la scène, car il disparaît par une trappe. Quant à Don Juan, qui vient de lui serrer la main — une façon subversive de jongler avec l'Évangile (baiser de Judas) —, il se voit précité dans les bras d'un « fantôme/esprit » qui l'emporte à travers les airs. On assiste ici à un détournement du discours scénographique de l'époque, *habitus* encore « baroque », qui voulait que les airs soient réservés aux forces du bien. Tout cela n'est que subversion et satire d'une pensée religieuse et esthétique trop codifiée. Le langage de Don Juan est tout à fait adapté à cette scène, il est volontairement « incohérent », iconoclaste et « vulgarisé » : Juan : « Was fühl ich. Mich verbrennet ein unsichtbares Feuer. Es ist aus mit mir ! Hu welche Marter ! » Ce « mich verbrennet ein unsichtbares Feuer » se réfère à l'imagologie chrétienne de l'enfer, mais le feu « invisible » d'un

1. Otto RÖMMEL (Hg.), *Die romantisch-komischen Volksmärchen*. In O.R. (Hg.), *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*. 2. Bd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, vol. 2, p. 96.

2. Franz Hamadowsky, Joseph Gregor (Hg.), *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860*. Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien. III. Bd., Wien, Höfel's Witwe, 1934, p. 121.

Don Juan traversant les airs sans qu'aucune flamme ne détruise son corps, cette fiction « satirise » les enseignements religieux. De même, la structure de la réplique inverse les faits. Dom Juan devrait logiquement dire : « Hu, welche Marter ! Es ist aus mit mir. » Mais la postposition de « Hu, welche Marter ! », avec le recours à une interjection unique et « populaire » de l'effroi et le terme « Marter » qui renvoie au martyr suscitent le rire, alors que le topoi religieux était interdit par la censure. Le dialogisme en soi renforce l'impression de moquerie. Kaspar se réclame en effet de la terre, d'ici-bas, et gémit autant, voire davantage que son maître, en usant d'une interjection exprimant la douleur à caractère tautologique qu'il a lui-même galvaudée pour l'avoir utilisée à toutes les occasions (« Auweh ! auweh ! »). L'un des codes de l'acteur Johann Laroche était de rappeler la couardise de son personnage, en annonce *off* de son entrée en scène :

KASPAR. — *Fällt zu Boden.* Auweh ! Auweh ! das ist mein erster und letzter Dienst bey einem liederlichen Herrn. Viel lieber will ich recht-schaffenen Leuten um zwey Kreutzer nach Hauß leichten.

Avec ces « Auweh », Johann Laroche donne à reconnaître son double visage, celui de l'homme, le monsieur tout le monde, et celui du comédien. Cette onomatopée répond en écho au « Hu welche Marter ! » et l'anéantit, si cela s'avérait encore nécessaire. D'autres facteurs culturels montrent en parallèle que Kaspar s'embourgeoise, se « libéralise », car il ne veut plus être un domestique, mais souhaite exercer dorénavant une profession plus « libérale », non sans nouvelle affirmation des biens matériels et non sans allusion déviationniste aux feux de l'enfer en associant nuit et lanterne (« um zwey Kreutzer nach Hauß leichten. »). À une époque où Diderot se penchait sur la question du *Parodoxe sur le comédien* (1773-1778), cela paraît bien précoce et moderne.

Au XIX^e siècle, à partir de 1820, lorsqu'au Theater an der Wien — le plus grand des trois théâtres des faubourgs —, on privilégia le « naturel », inspiré du cirque, et que l'on y donna de « grands » spectacles, notamment des pièces militaires, qui devaient impressionner par leur « vérisme » et leur attrait visuel. La scène fut moins exploitée dans ses trois dimensions et l'ancienne « féerie » exigeant l'évocation de deux mondes concomitants régressa. Ce style de mise en scène introduisit la



Figure 4. — Mise en scène de la pièce de Heinrich Ferdinand Möller, *Der Graf von Waltron oder die Subordination*. Soldatenschauspiel. (1820) In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281200. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.)

« féerie réaliste » qui, dans *Der Graf von Waltron* (1820¹), par exemple, faisait appel à des décors et des accessoires « vivants », en l'occurrence des arbres et des chevaux (figure 4) qui, par leur ampleur ou la maîtrise équestre nécessaire, excluaient tout autre occupation du plateau. Les arbres avaient pour fonction de faire communiquer de façon suggestive la scène et l'espace public : cette conception reposait sur la scène italienne dite « ouverte ».

1. La pièce est de H. F. Möller. Pour Carl, elle fut réadaptée par Charlotte Birch-Pfeiffer en 1846. L'encart qui se trouve au Bildarchiv du Österreichisches Theatermuseum (ÖTM) porte la cote, GSG1 281200.

Par contre, au Carltheater rénové en 1838, puis en 1845 par Carl Carl (il en fut le directeur jusqu'en 1854), la scène italienne devint de plus en plus « fermée », pré-naturaliste, car on avait diminué les machines et ainsi le coût de production des pièces. Il n'est pas à exclure que Carl s'inspira des scènes parisiennes, car il se rendait dans la capitale française pour découvrir de nouveaux spectacles, notamment des vaudevilles. Gageons que le Théâtre français de Vienne, installé dans la petite salle de la « Redoute¹ », beaucoup plus proche et privilégiant le vaudeville, fut lui aussi un modèle conduisant à cette évolution scénique où la décoration et les accessoires devinrent de plus en plus rares (figure 5 page suivante, *La belle-mère* de Scribe et Bayard, datant de 1832).

2 Aquarelles et lithographies comme clés de lecture satirique

Toute la littérature du Biedermeier autrichien fut longtemps banalisée pour des raisons fort diverses bien que Rommel lui-même eût déjà publié un ouvrage sur la poésie de cette époque, mais sous le titre : *Lyrik des österreichischen Vormärz*. Il y a eu cependant des perceptions et des tendances qui ont mené fatalement à la conclusion d'un Biedermeier strictement conservateur : le théâtre populaire à tendance éthique, la présence de la censure, les legs et les gestions des fortunes littéraires par Claudio Magris (mythe des Habsbourgs, escapisme...) ou Friedrich Sengle, le rejet de la recherche faite en R.D.A. ou à l'étranger tout court — Joachim May et Madeleine Rietra en sont des exemples. L'émergence tardive de « l'histoire » culturelle de Johnston en Autriche et encore davantage en France, les thèses d'Ehalt, de Waissenberger, de Csáky ont néanmoins amorcé une imagologie plus juste. Ce n'est qu'en 2002 que Robert Pichl a promu une réception plus réaliste de cette époque dans *The Other Vienna — The culture of Biedermeier Austria* (Daviau : *Biedermeier. The Happy Face of the Vormärz Era*; Johann Lachinger, *Vom Janusgesicht des österreichischen Biedermeier* etc.). On pourrait dire exactement la même chose de la perception de la « Modernité » ou de « Vienne » : celle de « Wittgenstein » ou celle de « Hitler » comme le suggère non sans provocation Alfred Pfabigan dans *Die Ent-*

1. Actuellement, c'est une salle de congrès au premier étage de la Hofburg, de l'aile des « Redoutensäle », longueur 22,50 m., largeur 11,00 m., hauteur 13,00 m.

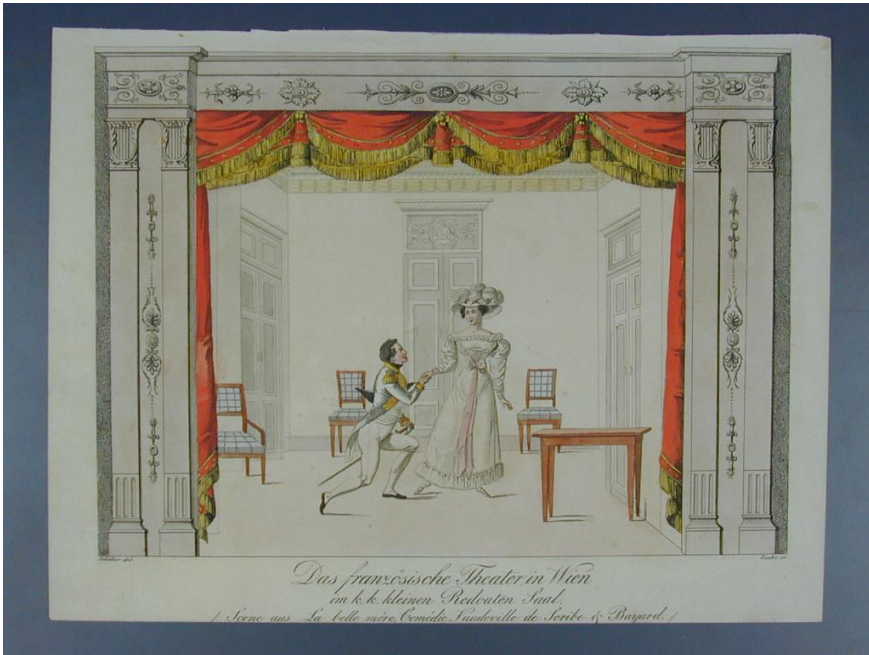


Figure 5. — *Das französische Theater in Wien im k.k. kleinen Redouten Saal*. Mise en scène de la pièce d'Eugène Scribe et J.-F. A. Bayard *La belle-mère* (1832). Comédie-vaudeville. In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.)

täuschung der Moderne (2000). Ce regard différent peu s'appliquer au théâtre populaire du XVIII^e et du XIX^e siècle.

Pourtant dans *Der Bauer als Millionär* (1824) de Raimund, l'une des scènes capitales est celle de la rencontre de Wurzel et de La Jeunesse, interprétée par Therese Kroner. D'ailleurs la musique du « Brüderlein fein » est entrée dans la légende populaire. Or, il existe précisément deux reproductions des deux comédiens dans ces rôles, l'une représente Raimund avec Therese Kroner et l'autre avec Constanze Dahn, d'après une représentation à Munich (figure 6 page suivante). On remarque une similitude parfaite dans l'attitude, la pose qui confirment que Raimund



Figure 6. — Ferdinand Raimund et Constanze Dahn dans *Der Bauer als Millionär* en 1835 à Munich. Lithographie de Franz Seitz (publiée en 1845). In : *Raimund. Bilder aus einem Theaterleben*. Hrsg. von Gottfried Riedl. Wien : Sonderzahl 1990, p. 195. (G. Riedl.)

était très pointilleux, très professionnel, surveillant dans les moindres détails texte et mise en scène. Cela mis à part, les costumes et le maintien des deux personnages sont très révélateurs. Raimund en a fait des représentants de la « jeunesse dorée » de l'époque, comme le prouve le pantalon moulant de Wurzel et le pantalon de La Jeunesse, d'ailleurs tout aussi moulant que celui de Raimund dans le cas de Therese Kroner. Certes *La Jeunesse* n'est qu'une partie de la vie de Wurzel et se doit donc d'être habillé au masculin. Il n'en reste pas moins un couple, dans lequel la jeune femme fait penser aux premières féministes françaises et plus particulièrement à Georges Sand qui défraya la chronique mondaine. Le duo renvoie en même temps aux frasques d'un jeune paysan qui était loin d'avoir la même allure. Comme il est question de souvenir, d'un temps révolu, l'image du vacher se superpose à l'extrême élégance présente et provoque cette satire qui n'apparaît pas dans la version textuelle où elle est pourtant dédoublée, mais dans l'imaginaire du spectateur (Barthes, *Le plaisir du texte*, 1971). Comme personnage, Wurzel est en effet passé d'un extrême à l'autre et cela permet à Raimund de déplorer la perte de son identité première. En même temps, le comédien Raimund met l'accent sur sa vitalité ancienne, sur la sexualité par une attitude érotique de son corps, indirectement renforcée par la présence de La Jeunesse que Wurzel cherche à séduire pour rester jeune. Le buste légèrement basculé en arrière, un bras écarté et l'autre derrière la tête mettent en valeur le bassin et les jambes écartées. La perspective permet de dire que La jeunesse en tant que femme est légèrement placée en arrière, comme si elle était plus effacée, plus pudique (jambes croisées). Posture provocante de Raimund et index levé de la Jeunesse sont à nouveau des langages satiriques, car Wurzel sublime dans son souvenir son enfance paysanne consacrée aux travaux des champs. On pourrait même dire que la présence de La Jeunesse sous l'apparence d'une jeune femme suggère une androgynie masculine première jusqu'à l'adolescence (voix qui mue). Cette suggestion contribue certainement ici à la satirisation, mais, au détour, elle est déjà pré-freudienne : quand dans cette même scène Wurzel/Raimund se métamorphose en vieillard, le sourire aurait tendance à se figer, car l'action punitive relève d'un *ordo* moral. Si la souffrance psychique ramène Raimund à la raison, sa vie de débauché lui a conféré l'équilibre nécessaire au « principe de réalité » et lui permet, certes sous une pression de nature satirique, de faire



Figure 7. — Mise en scène de la pièce de C. Treuhold *Die Höhle Soncha* (1827, Theater in der Leopoldstadt). In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281176. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.)

un choix. La satire de Raimund n'en demeure pas moins idéaliste, mais elle a des « qualités » anthropologiques et humanistes. Plusieurs critères sont donc associables et une satire de type pre-psychanalytique n'est pas à exclure.

3 La satire, paradigme pluriel d'une scénographie au service d'une « œuvre d'art intégrale »

Les encarts de la *Wiener Allgemeine Theaterzeitung* révèlent par exemple que la scène à deux niveaux (figure 7 et figure 8 page suivante) fut toujours présente et qu'il n'y a pas eu de rupture totale entre



Figure 8. — Mise en scène de la pièce de Dreger, *[Theater] Tivoli, oder Szenen-Rutscher über die Bühne* (créée le 22 août 1831 au Theater in der Leopoldstadt). In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281134. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.)

l'époque baroque et le XIX^e siècle dans le théâtre populaire viennois. *Die Höhle Soncha* de C. Treuhold date de 1827 (Theater in der Leopoldstadt). Et dans la farce *[Theater] Tivoli, oder Szenen-Rutscher über die Bühne* (première : 22 août 1831 au Th. L.), que Nestroy connaissait forcément, l'auteur, un certain Dreger, s'inspira du Meidlinger Tivoli, d'un « plan incliné » — une sorte de toboggan (« Rutschbahn ») — construit par des entrepreneurs berlinois, qui exista à Meidlingen entre 1830 et 1836 : sur le mode de la moquerie évidente, on vise dans la pièce le public bourgeois et aristocratique qui fréquentait cet endroit. Le document iconographique, immanquablement légendé par une cita-



Figure 9. — Mise en scène de la pièce de Ferdinand Raimund *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828). In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281194. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.)

tion, canalise la perception satirique. « Querzel [,] indem er sich voll Vergnügen schaukelt. “Nein über das Rutschen geht einmal nichts!” » La foule marginalise ici le clown, le fol, mais en contrepartie ce dernier peut se moquer des modes et des couches sociales concernées, du fait de rouler en « carosse ». Un comique initial de situation — on attend la chute de Querzel, comme son nom, son rôle, son comportement et ses propos le laissent deviner —, devient rapidement plus subversif. Tout cela se passe dans un décor à plusieurs niveaux, avec une piste en diagonale aux deux tiers qui révèle un coup d’œil expert de graphiste et des arbres en guise de décors latéraux, au premier plan, afin de laisser la scène ouverte sur l’espace public.

L'utilisation toute nouvelle des praticables (figure 9 page précédente), par exemple en 1828 pour *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* de Ferdinand Raimund créa une féerie réaliste et ambitieuse à l'image d'un « roi des Alpes » descendant de ses cimes neigeuses pour amener le misanthrope. Le pont au-dessus de la tête de Rappelkopf et du Roi des Alpes au moment où ce dernier cherche à convaincre l'hypochondriaque de changer de caractère exprime symboliquement une possibilité de réussite. Mais la fragilité dramatique de l'entreprise, le doute ou le suspense qu'il faut préserver vis-à-vis du spectateur naissent eux aussi de la menace fictive qui plane au dessus de la tête de Rappelkopf. De cette dialectique se dégage une satire qui vise à relativiser les pouvoirs du Roi des Alpes ou de toute force surnaturelle et à désespérer du potentiel perfectible de l'être humain.

Friedrich Kaiser écrivit à ses débuts un canevas intitulé *Sisyphus auf der Oberwelt* (1.7.1837 L. Th.) pour le numéro gymnique de l'athlète Carlo Rappo et de son fils (figure 10 page suivante). Sur le passage retenu par Andreas Geiger, on voit une partie des décors de Michael Mayr, imaginés en fonction des origines du singe. Le pré-positivisme sous-jacent est ici satirisé par un exotisme haut en couleur d'autant plus kitsch que le jeune gymnaste est travesti en singe et que le héros mythologique Sisyphus prend des allures de Tarzan. Il n'est pas impossible que Kaiser ait ainsi voulu rompre avec les pièces mythologiques antérieures que Margret Dietrich¹ a largement recensées. De même, Kaiser procède au démontage de la féerie habituelle. Mais ce qui s'impose surtout dans le cas précis, c'est que le théâtre reprend ses droits quand le cirque s'aventure sur scène. La dramatisation par les décors remplace en partie le texte du bonimenteur ou de Monsieur Loyal au cirque, précisément pour susciter par des langages différents le suspense lié à la difficulté du numéro et les risques éventuels pris par le père pour son enfant. Mais, ici, la mise en scène ne banalise-t-elle pas le danger ?

Le travail des décorateurs comme la famille Johann de Pian ou les Brioschi, Carlo (1826-1895) et Anton (1855-1920), dont les esquisses scénographiques sont conservées au Österreichisches Theatermuseum (ÖTM), est pérennisé par des documents reproduisant les toiles de fond. Pour les auteurs tel Meisl, la féerie consistait à faire appel à deux

1. Margret DIETRICH, *Jupiter in Wien oder Götter und Helden der Antike im Altwiener Volkstheater*, Graz, Böhlau, 1967.



Figure 10. — Mise en scène de la pièce de Friedrich Kaiser *Sisyphus auf der Oberwelt* (créée le 1^{er} juillet 1837 au Theater in der Leopoldstadt, écrite pour l'athlète Carlo Rappo et son fils). Décors de Michael Mayr. Aquarelle d'Andreas Geiger. In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281967. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.)

mondes, pour Raimund cette même féerie était déjà grandement intégrée à la vie terrestre (*Die Zufriedenheit*), *Lakrimosa* elle-même ayant eu une relation avec un humain, un saltimbanque, un funambule. Sa fille Lotte, élevée ici-bas, ne rejoindra plus les hautes sphères de ses ancêtres maternels. Pour Nestroy, la féerie fut une inspiration première qui lui permit d’user différemment de la scène qui se ferme davantage, ce qui conditionna la naissance de la farce plus réaliste, reformulant précisément la féerie antérieure, parfois dans l’exploitation du volume et de l’architecture scénique (cf. figure 6 p. 157). Néanmoins le « théâtre à machines » n’avait pas complètement disparu, ce qui explique qu’on ait pu continuer les anciennes pratiques à partir des cintres, notamment l’usage de nacelles tel que cela apparaît lors d’une représentation au Theater in der Josefstadt (figure 11 page suivante) où fut donné le *Verschwender* (1834) de Ferdinand Raimund.

Dans *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835), dans *Das Haus der Temperamente* (1837), mais déjà dans *Lumpacivagundus*, Nestroy divise le finale en plusieurs sphères de jeu. Là, ce sont à nouveau les gravures sur cuivre d’après les aquarelles de Johann Christian Schoeller qui ont pérennisé une partie de la mise en scène, notamment des attitudes de comédiens (figure 12 p. 167), les décors ou les arrangements et groupements scéniques. Sur cette vue de *Zu ebener Erde und erster Stock* (figure 13 p. 168) datant de 1835, Schoeller retient précisément la scénographie, c’est-à-dire des séquences de groupe, des scènes de repas, avec des ripailles en haut, de l’eau et du pain sec en bas. Les contrastes sont tels que cela paraît tenir du cliché, mais la comparaison est néanmoins instructive. Au premier étage, le nombre des fêtards est le double des personnages au rez-de-chaussée (18 : 9). Les uns sont assis, entourés de domestiques en livrée, quasiment aussi nombreux que les invités. Les autres sont debout, les mains jointes pour remercier le Seigneur du peu qu’il leur donne. La satire naît de la double lecture imposée et du décodage des attitudes, du décor et des accessoires. En haut règne l’opulence qui incite même les domestiques à boire à l’insu de leurs maîtres : ce comportement immoral et/ou gaspilleur place le tableau du haut sous le signe de la suspicion satirique. En bas le besoin se traduit par le lit unique installé dans la même pièce, la chaise unique, un chauffage rudimentaire, une seule décoration, un mur dégradé, une seule fenêtre, l’absence de rideaux. Gaspillage en haut, précarité en bas.



Figure 11. — Illustration : Madame Fischer, interprète de la Fée Cheristane, et Monsieur Fischer, interprète de Flottwell, dans *Der Verschwender* de Ferdinand Raimund. Eau-forte en couleurs d'Andreas Geiger d'après Schoeller. In : *Raimund. Bilder aus einem Theaterleben*. Hrsg. von Gottfried Riedl. Wien : Sonderzahl 1990, p. 185. (G. Riedl.)

Les riches semblent connaître le « paradis » sur terre et les pauvres « l'enfer », une représentation religieuse pour le moins peu orthodoxe. La satire sociale est bel et bien là avec sa causticité. Quand on sait que le sous-titre de la pièce est : *Die Launen des Glücks*, on comprend que le « benedicite » des pauvres est inefficace et que Nestroy remplace la satire du mot, de l'expression par une gestuelle satirique, contournant ainsi sans problème une censure interdisant de porter atteinte à l'État, à l'Église et à l'armée. Les pauvres gens n'ont rien à attendre de Dieu. L'on se souvient de la perception anthropologique de Jésus parmi les jeunes hégéliens (Friedrich David Strauß, *Das Leben Jesu*, 1835-1836) qui reflète la mentalité des libéraux de l'époque. Or ces auteurs drama-

tiques populaires, éduqués pour la plupart d'entre eux dans les mêmes écoles — les meilleures —, la Sankt Anna-Schule et le Akademisches Gymnasium, sont des « josphistes », des rationalistes de la première moitié du XIX^e siècle, contemporains de Hegel et d'Auguste Comte. La démonstration satirique a quelque chose de « logique » chez Nestroy, elle est d'une rigueur certes comtienne quand on perçoit la causalité, mais aussi bolzanienne dans l'application d'une démarche qu'il veut idéale et non psychologique. Les pauvres gens peuvent inspirer la pitié au spectateur, mais pour Nestroy, il s'agit prioritairement de fustiger les maux sociaux, en refusant d'écrire avec sentimentalisme. Le renversement final des rôles empêche une identification quelconque aux personnages, le revirement n'ayant aucun fondement solide : Nestroy cherche à déstabiliser le spectateur conventionnel et, en ce sens, on ne peut plus parler avec Volker Klotz de « dramaturgie du public ». La satire contribue grandement à cette opération subversive : elle déstructure, elle fait table rase, alors que Raimund voulait amender la plupart du temps. La satire de Nestroy est radicale et sociale ; elle accompagne l'avènement du réalisme et elle consiste à dire : « Décidément, il y a quelque chose de pourri dans l'Empire d'Autriche ».

En conclusion : Le théâtre populaire viennois, surtout les féeries, les farces, les parodies du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle conviennent particulièrement bien pour amorcer l'étude d'une « esthétique de la satire théâtrale et scénographique », en raison du « spectacle ouvert et complet » proposé, mais chaque discours garde néanmoins ses spécificités en fonction des choix d'écriture de chaque auteur, de l'utilisation que ce dernier fait du théâtre. Si les approches herméneutiques demeurent valables pour cerner les paradigmes textuels satiriques, il faudrait davantage tenir compte de l'économie scripturale dans son ensemble — hypotexte compris.

En comparant par ex. les happy-end dans l'œuvre de Nestroy, on se rend compte qu'ils sont toujours « minés » par la satire qui s'avère être une rupture dans l'homogénéité de la construction, qui suggère une utopie condamnée d'avance, qui révèle les défauts incorrigibles de l'être humain, les différences et les carences sociales. Leim, riche et épousant la fille d'un maître-ébéniste établi, sera toujours logé à meilleure enseigne que ses compagnons, même si lui aussi est poussé plus tard par le « démon de midi ». L'architecture du texte est donc un vecteur de la satire, comme tout autre élément.



Figure 12. — Illustration : Johann Nestroy, *Der Zerrissene*. Eau-forte en couleurs d'après Johann Christian Schoeller, 1844. in : Jürgen Hein, Claudia Meyer (Hrsg.), *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*. Coverbild. Wien : Lehner, 2001, p. 225. (J. Lehner.)

Néanmoins, il ne faut pas perdre de vue la représentation, la concrétisation scénique de la pièce. Si, dans la première moitié du XIX^e siècle, il n'y a pas beaucoup de documents iconographiques concernant la représentation et les arts connexes de la première (peinture, eaux-fortes, photos en atelier), les infrastructures administratives et artistiques des théâtres des faubourgs viennois permettent à cette époque de parler en terme de « cumul des charges » et de travail d'équipe où les auteurs tels Raimund et Nestroy se trouvent souvent au début et à la fin de la chaîne et peuvent ainsi intervenir à tout moment.

La représentation et les arts scéniques offrent des approches qui tiennent compte des supports satiriques que sont les musiques de scènes, la scénographie en général, l'utilisation de l'espace scénique comme

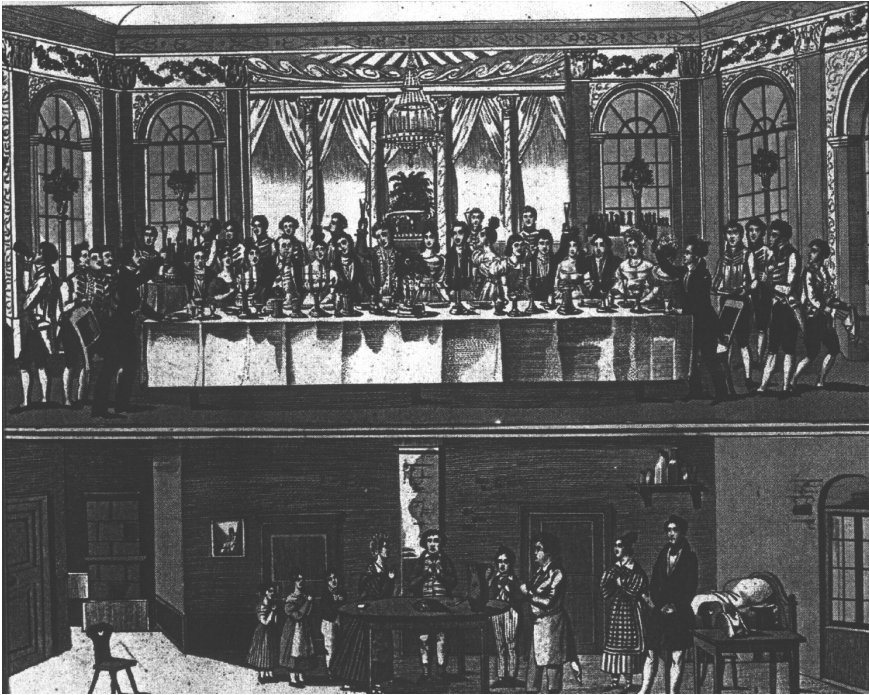


Figure 13. — Illustration : Johann Nestroy, *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835). In : Jürgen Hein, Claudia Meyer (Hrsg.), *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*. Wien : Lehner, 2001. En couverture. (J. Lehner.)

volume, l'art dramatique, les décors, les costumes, un ensemble de langages qui complètent celui du verbe, mais qui, isolément, sont tout aussi expressifs que ce dernier. Les didascalies ne sont pas sans similitude avec les anciens canevas textuels. Elles contiennent des espaces lacunaires que l'on remplit lors de la représentation. Qui eût soupçonné chez le comédien Raimund, un auteur de féerie, autant de potentiel et de suggestivité érotiques ? Mais n'oublions pas la présence à ses côtés de comédiennes réputées pour leur beauté et leur tempérament passionnel (Therese Krones, Constanze Dahn). Leur incarnation allégorique d'une jeunesse androgyne et quasi œdipale, donc pré-freudienne, qui se libère parfois avec excès chez l'adolescent, le jeune homme, est pré-

moderne. Quant à Nestroy, il remplace ces langages avant-gardistes par des paradigmes de charpente déconstructiviste. Cela nous amène à dire qu'il y a une fortune de l'œuvre textuelle et une autre de la transposition scénique où la satire peut se conjuguer à l'infini en faisant appel à la diachronie, à l'histoire culturelle, à celle des mentalités, à la chorégraphie scénique pour ne citer que ces domaines. Le « spectacle intégral » du théâtre populaire viennois de la fin du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e permet l'approche « d'esthétiques scénographiques » élaborées, variant en fonction de choix dramaturgiques, sociologiques, éthiques, économiques.

Au plan générique, le relais fut pris dans la seconde moitié du XIX^e siècle par l'opérette. Evidemment, le langage du théâtre de notre époque, la modernisation technique, dont profitent la scénographie, les différentes écoles d'art dramatique, permettent d'étudier la satire sous des angles beaucoup plus nombreux qu'auparavant, notamment sous celui d'une « esthétique de l'espace », d'une « esthétique du mouvement », d'une « esthétique du corps », en somme d'une « esthétique de la scénographie ». Et ainsi, si on peut dire avec Michel Corvin : « [...] Le théâtre d'aujourd'hui [...] se réconcilie avec la matière solide et la forme régulière d'un lieu, mais désormais insufflé de liberté, de poésie et d'invention¹. [...] », on peut aussi affirmer que la féerie viennoise est un bel exemple précurseur porteur de satire vernaculaire et « noble ».

Jeanne BENAY

1. Michel CORVIN, *L'écriture théâtrale contemporaine a-t-elle conquis sa liberté d'espace?* In Marc FREYDEFONT (Ed.), *Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XX^e siècle en Europe*, Bruxelles, Van Ruys (Études théâtrales), 1998, p. 55-65 (cf. p. 65).

Wolkenkuckucksheim

de Karl Kraus ou Aristophane au service de la Première République d'Autriche

L'adaptation des *Oiseaux* (*Ornithes*) d'Aristophane sous le titre *Wolkenkuckucksheim. Phantastisches Versspiel in drei Akten auf Grund der « Vögel » von Aristophanes*¹ n'a pas vraiment suscité l'intérêt de la « Krausforschung ». Elle n'a pas non plus trouvé le chemin des théâtres malgré la dédicace au poète et metteur en scène Berthold Viertel (D 271) dont la bonne volonté de servir la cause de Kraus ne fait aucun doute. *Wolkenkuckucksheim* a donc trouvé son public exclusivement sous la forme des célèbres lectures du « Theater der Dichtung » de Kraus lui-même. La première lecture eut lieu le 1^{er} novembre 1923 au « Mittlerer Konzerthausaal » à Vienne². Lors d'une lecture à Ber-

1. Nous citons la pièce d'après Karl KRAUS, *Dramen*. Munich-Vienne : Langen-Müller 1967, p. 269-366. Pour faciliter la lecture nous indiquons la référence dans le texte par le sigle D, suivi de la page. Quant aux traductions françaises nous avons eu recours à ARISTOPHANE, *Théâtre complet*. Édition présentée, établie et annotée par Pascal Thiery. Paris : Gallimard 1997 (Bibliothèque de la Pléiade) (Sigle : A1) et à ARISTOPHANE, *Théâtre complet II*. Traduction, introduction et notes par Marc-Jean Alfonsi. Paris : GF Flammarion 1966 (Sigle A2). Pour la traduction allemande nous avons utilisé ARISTOPHANE, *Die Vögel* 1. *Komödie*. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Christian Voigt. Stuttgart : Reclam 1980 (RUB 1379). Karl Kraus qui ne connaissait pas le grec ancien s'était appuyé sur la (Emil) « Schinck'sche Übersetzung (Reclam) » (D 274).

2. Kraus annonce la parution de *Wolkenkuckucksheim* dans la *Fackel* 632-639, mi-octobre 1923, p. 84. Dans la *Fackel* 640-648, janvier 1924, p. 103-105, Kraus rend compte des circonstances de cette première lecture. Dans le même numéro, p. 73, il

lin le 27 novembre 1929 Kraus a exprimé sa déception que le « republikanisches Weihefestspiel » (F 827-833, p. 82) a été négligé par les théâtres. Mais il a surtout saisi cette occasion pour éviter un malentendu politique encore possible en 1929 : les sympathies pour la sociale-démocratie autrichienne (et allemande) que l'on peut constater dans la pièce de 1923 ne concernent pas (ou plus) la réalité des deux républiques de l'année 1929 mais uniquement « l'idée républicaine ». (Il faut savoir que Kraus a dû faire l'expérience assez incroyable de voir interdite à Berlin sa pièce à clés *Die Unüberwindlichen* à cause d'une intervention de l'ambassade d'Autriche sans que la presse sociale-démocrate s'en émeuve¹.) Il pousse la provocation jusqu'à l'affirmation : « außerdem erkenne ich mit konsternierender Klarheit den kulturellen Vorzug eines gesalbten Trottelns vor dem nunmehrigen Beherrscher der mitteleuropäischen Freiheit, dem Schweinkerl, dem Schwarz-Drucker... » (F 827-833, p. 82-84).

Le peu d'intérêt porté à la pièce est même confirmé par le catalogue de Marbach édité à l'occasion du centenaire de la *Fackel*. On y lit : « Kraus wählte die "Vogelperspektive" (F 827-833, 84) auf der Suche nach einer besseren Welt — er folgte seinem Vorbild in Szene und Personal genau². » Cette affirmation manque de précision. D'abord, la satire théâtrale de Kraus compte au moins deux fois plus de personnages que l'original. Puis, à partir du milieu du deuxième acte, l'action prend une tournure fort éloignée des intentions d'Aristophane. Pour varier l'épilogue par lequel Goethe a conclu ses *Oiseaux* (*Die Vögel*) (1780) (« d'après Aristophane », nommé « der ungezogene Liebling der Grazien ») : « daß von Athen nach Ettersburg/Mit einem *salto mortale*/Nur zu gelangen war³. » Le « salto mortale » d'Athènes à Vienne est encore plus grand, mais il est tout aussi évident que Kraus est plus près de l'es-

donne un échantillon de galvaudages du titre, relevés dans les commandes de libraires adressées au « Verlag "Die Fackel" » : Kuckuckswolkenheim, Wolkenkuckucksei, Die Vögel, Wolkenkuckucksnest, Wolkenbruch. Les références à la *Fackel* sont citées dans le texte sous le sigle F suivi du numéro et de la page.

1. Voir *Die Unüberwindlichen*, F 827-833, février 1930, p. 1-41.

2. Karl KRAUS. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Marbach 1999, p. 61. Le chapitre du catalogue consacré à *Wolkenkuckucksheim* traite surtout de l'état des manuscrits et des épreuves.

3. Johann Wolfgang von GOETHE, *Die Vögel. Nach dem Aristophanes*. In : GOETHE, *Poetische Werke. Dramatische Dichtungen I* (Berliner Ausgabe, vol. 5). Berlin : Aufbau 1973, p. 429.

prit du poète athénien que Goethe. Goethe qui se contente de cinq personnages (si on compte le chœur comme un seul personnage) n'a réécrit (en prose) que la première partie de la comédie assaisonnée de bon nombre d'anachronismes (l'aigle impérial romain, les armes à feu des humains, la rivalité entre l'aigle à deux têtes du Saint Empire et l'aigle prussien, diverses allusions à la vie littéraire : Goethe oriente sa pièce plus vers la satire littéraire que vers la satire politique). Treufreund¹ (traduction de Peisthetairos, nom considéré aujourd'hui comme erroné) a réussi à convaincre le chœur des oiseaux d'entreprendre la construction d'une ville (qui n'a pas encore de nom). Pour Goethe, il s'agit d'un pur divertissement (« ein Stündchen Lust ») même s'il demande des excuses d'avoir introduit « des alten deklarierten Bösewichts/Verrufene Späße² ».

Le nom de Wolkenkuckucksheim pour le grec « Nephelokokkygia » a été trouvé par Johann Gustav Droysen (1838) et est devenu proverbial, contrairement au français « Coucou-Ville-sur-Nuages » (A 1, 506) ou « Coucou-Ville-les-Nuées » (A 2, 60). De même les traductions allemandes ont transformé les noms grecs des protagonistes (Peisthetairos/Peisetairos et Euelpides) en Treufreund/Ratefreund et Hoffegut) tandis que les traductions françaises se contentent soit d'une transcription (Pisthétairos et Evelpidès) ou d'une francisation (Pisétaire et Evelpide) dont le sens échappe au lecteur qui ne connaît pas l'original.

1 Personnages et noms

Une brève comparaison des personnages d'Aristophane et de Kraus permet de distinguer trois catégories :

A. Il y a des personnages identiques aux deux pièces :

Pisétaire — Ratefreund

Evelpide — Hoffegut

Le domestique de la Huppe — Zaunschlüpfer, Wiedehopfs Türhüter
(chez Goethe : Papagei, der Leser)

1. Dans sa notice sur les *Oiseaux* in A 1, p. 1161, Pascal Thiery opte pour la lecture Peisetairos, « qui persuade son compagnon », contre Pisthetairos, « compagnon fidèle », choix de Marc-Jean Alfonsi dans A 2. La traduction par Ratefreund convient mieux au caractère du personnage que Treufreund.

2. Johann Wolfgang von GOETHE, Anm. 5, p. 429.

La Huppe (Térée) — Wiedehopf (chez Goethe : Schuhu, Bodmer ?)
 L'oiseau-prêtre — Dompfaff, Priester
 Le poète — Neutöner (Georg Kulka)
 Cinésias, poète dithyrambique — Weltfreund (Werfel)
 Le diseur d'oracles — Hellseher
 Le contrôleur — Kommissär (de la Société des Nations)
 Le fils dénaturé — Ungeratener Sohn
 (accompagné d'un psychanalyste)
 Iris — Iris, die Götterbotin
 L'oiseau-héraut — Taube, ein Bote
 Chœur des oiseaux — Chor der Vögel
 Procné, la Rossignole — Nachtigall
 Corbeau, joueur d'aulos — Krähe, Flötenspielerin

Pour cette première catégorie de personnages on peut en effet affirmer que Kraus respecte son modèle quant aux « personnages » et, partant, quant au « déroulement de l'action ». L'adaptation ou la transformation est ici structurelle : Athènes devient Vienne, les poètes antiques sont transformés en figures facilement identifiables de la vie littéraire viennoise, le texte pullule d'allusions à la situation politique autrichienne de l'époque (mots clés : « auf dem Boden der Republik stehen » (D 281), « Fremdenverkehr » (D 281), « Sanierung » (D 281), « stabilisierter Obolus » (D 281), « Luxussteuer » (D 282), « Achtstundentag » (D 282), « Arbeitslosenunterstützung » (D 282), « Krieganleihe » (D 282), « Selbstbestimmungsrecht » (D 295) etc.) Le contrôleur athénien se transforme en commissaire de la Société des Nations qui perturbe le chancelier Ratefreund-Seipel : « Sie stören mich im Messezelebrieren./Wie soll man da die Staatsgeschäfte führen ? » (D 323¹) Même le motif des « frais des missions » (« Diäten ») (DD 323) est réactualisé. La satire littéraire (en quelque sorte une reprise de l'opérette *Literatur oder man wird doch da seh'n* (D 7-73)) et le remplacement du géomètre athénien par deux architectes viennois (D 319) — un adepte de Loos et

1. Dans F 632-639, octobre 1923, p. 45-58, Kraus cite une série de « Bismarck-Sätze » dont certaines sont anachroniquement transposables sur la situation autrichienne de 1923. On y trouve par exemple « Reichspost » ou « Seipel ». Dans les deux cas il s'agit de l'application de l'opinion de Bismarck sur le « Kreuzzeitung » et sur Stöcker au « Reichspost », le journal du parti chrétien-social, et au prêtre chancelier Ignaz Seipel. Le parallèle avec *Wolkenkuckucksheim* saute aux yeux : « SEIPEL. Ich habe nichts gegen S., er hat für mich nur den einen Fehler als Politiker, daß er Priester ist, und als Priester, daß er Politik treibt. » (F 632-639, p. 57).

un représentant de l'ornementalisme — est secondaire par rapport à la satire politique.

B. Il y a une deuxième catégorie de personnages d'Aristophane qui disparaissent totalement chez Kraus : il s'agit des divinités Poseidon, Prométhée, Héraclès, Triballe et Basiléia. Leur suppression va de pair avec un changement en profondeur de l'action : tandis que chez Aristophane « Ratefreund », le nouveau roi de Wolkenkuckucksheim, fête des fiançailles avec « Basileia », chez Kraus les deux pseudo-oiseaux sont chassés de la cité. Chacun prononce une phrase attribuée à l'empereur François Joseph (« Da kann man halt nichts machen » (Hoffegut, D 363) et, surtout « Mir bleibt doch nichts erspart » (le roi déchu Ratefreund, D 364). L'État de « Wolkenkuckucksheim » n'est plus une utopie joyeuse, mais dénoncé comme une tentative de restauration de la monarchie. Ce cauchemar prend fin, un nouveau matin commence, annoncé par l'alouette :

Wir träumten Macht. Wir leben Republik ! [...]
Der Mensch ist fort. Die Luft ist rein. (D 366)

C. La troisième catégorie de noms concerne les personnages introduits par Kraus. On y trouve deux types qui se chevauchent : d'un côté, Kraus multiplie les oiseaux (il y a sept oiseaux dont trois avec un nom (huppe, procné, corbeau) plus le chœur chez Aristophane ; chez Kraus on trouve 32 variétés d'oiseaux, plus quatre chœurs : oiseaux, moineaux, becs verts, corbeaux). Kraus introduit dans le monde des oiseaux une hiérarchie sociale qui va de l'aigle (« le coryphée ») via le « Flamant » (« Flamingo von Fahnenfeld », général) et le « Dompfaff » (prêtre) jusqu'aux moineaux et leur chœur. Certains authentiques noms d'oiseaux ont un caractère parlant (allégorique) : Dompfaff, Elster, Aasgeier, Goldfasan, Lachtaube, Spottdrossel, d'autres sont des jeux de mots inventés par Kraus : Schmierfink, Schwarzgelbler. Au delà de ce ballet d'oiseaux Kraus a introduit des personnages humains souvent tirés de la *Fackel* et, surtout, des *Derniers jours de l'humanité* : il s'agit du prototype du « journaliste », de l'abonné au journal « Der freie Vogel » en allusion au *Neue Freie Presse*, du « patriote », du couple « Schwarzgelbler » et, enfin, des deux « Helfer » (le monarchiste et le national-socialiste). Ces personnages qui peuplent la deuxième partie de la pièce

participent à la transformation de l'utopie « Wolkenkuckucksheim » en entreprise de restauration de l'ancien régime voire d'installation d'un État totalitaire brutal. Kraus annihile donc l'allégorie joyeuse de la cité des oiseaux d'Aristophane (qui n'y croyait guère non plus).

2 Les discours démasqués

Un aspect de *Wolkenkuckucksheim* me paraît particulièrement intéressant. Il est déjà présent dans la comédie d'Aristophane, il est même son moteur. On pourrait le qualifier de base anthropologique de toute attitude « kynique » (qui est congénitale de la comédie d'Aristophane et du genre comique et satirique en général). Il s'agit de la critique du pouvoir exorbitant de la parole (mythique, religieux, philosophique, politique, voire littéraire) : Rätefreund est un sophiste avec une faconde et une force de persuasion sans pareille par laquelle il réussit à entraîner les « oiseaux » dans une entreprise absurde, un « Luftgeschäft » au sens littéral du terme que Kraus utilise (D 358) pour les affaires louches d'un trafiquant qui veut s'introduire dans la nouvelle cité. Ironie de l'histoire : Rätefreund qui a réussi son « Luftgeschäft » s'emploie à chasser par la force (les coups pleuvent chez Aristophane) d'autres vendeurs de vent (géomètre, vendeurs de loi, poètes). La paire Rätefreund/Hoffegut rappelle par ailleurs la structure dramatique des comédies de Nestroy, largement déterminée par le couple Nestroy/Scholz, c'est à dire un acteur grand virtuose de la parole manipulatrice d'un côté, et un personnage à qui la langue joue sans arrêt des tours, de l'autre¹.

On peut lire les passages de l'ORNITHOGONIE qu'Aristophane place dans la bouche de Rätefreund au-dessus de la THEOGONIE comme une manipulation des mentalités comparable au phénomène du nationalisme exacerbé de la modernité. Le chœur des oiseaux (A1, 497) affirme que les « paroles de Pisétaire » lui « ont rendu sa fierté ».

1. Traiter Nestroy d'Aristophane viennois — un cliché fort répandu — est abusif, car le peu d'intérêt que Nestroy a porté à la fable et à la construction de ses pièces est en contradiction apparente avec l'inventivité de l'ancienne comédie grecque. Kraus a néanmoins cité dans F 613-621, avril 1923, p. 44, un jugement de Ludwig Speidel sur *Judith und Holofernes* où Speidel compare la parodie satirique de Nestroy contre Hebbel à la charge d'Aristophane contre Euripide. Kraus y ajoute : « Diese Parodie läßt nur eines vermissen : daß Nestroy, der in dem Jahr (i.e. 1862, G. S.) gestorben ist, in dem sie erschienen sind, Hebbels 'Nibelungen' nicht gekannt hat. »

L'exemple le plus simple de cette manipulation consiste à inverser la relation entre cause et effet : ainsi c'est le chant du coq qui fait se lever le soleil. Structurellement ce sophisma correspond à une obsession krausienne devenue proverbiale par les vers : « Im Anfang war die Presse und dann erschien die Welt. » (D 56) Il est évident qu'Aristophane comme Kraus se donnent à cœur joie en dénonçant le discours sophiste et pseudo-mythologique.

Je me limite ici au début de l'AGON entre le chœur des oiseaux et les deux Athéniens, en fait entre la méfiance du chœur et la rhétorique de séduction de Pisétaire. Kraus suit d'abord Aristophane assez fidèlement. Pisétaire cherche « une formule forte et ronde, capable d'entamer leur âme. » Après « un moment de réflexion » il commence son éloge « solennel » de l'ornithotide par

À quel point je suis désolé pour vous
qui étiez jadis rois...

Les oiseaux demandent :

Rois, nous?... De qui ?

Pisétaire répond :

Oui vous... de tout ce qui existe : de moi d'abord...

montrant Evelpide :

de lui et de Zeus lui-même, vous qui, plus anciens que Cronos et les Titans, êtes nés avant eux, et avant même la Terre. (A1, 487)

Devant l'étonnement des oiseaux, Pisétaire fait référence à une fable d'Esopé (inconnue des oiseaux qui n'ont pas lu « leur Esopé » et de fait inventée pour les besoins de la cause par Aristophane) qui prétend que l'alouette avait été créée avant même la Terre ! Ainsi, à sa mort elle ne pouvait être enterrée — parce que la terre n'existait pas encore ! Enfin, le fils ensevelit le père dans « sa tête ». (A1, 488) La mécanique sophiste est en marche. Kraus reproduit fidèlement cette fable absurde.

La deuxième preuve de la supériorité est fournie par le coq, « l'oiseau persan » qui porte en souvenir de son pouvoir antérieur sa crête, « la tiare tout comme le Grand-Roi ». (A1, 488)

À cet endroit, Kraus introduit un anachronisme politique important, le « Selbstbestimmungsrecht » (« droit à l'autodétermination » du président Wilson) dont la définition est plus qu'ambiguë : « das ist, wenn eine Kette reißt/und der Gefangene wird zum Kerkermeister ». (D 295) Hoffegut le commente à la façon de Hanswurst :

Von solchem Wechsel wird bald greifbarer Beweis :
von oben schießt der Spatz und unten geht der Zeus (D 295)

Puis Kraus reprend l'argumentation d'Aristophane concernant le pouvoir du coq :

Il avait tant de pouvoir, il était si grand alors et si omnipotent, que maintenant encore, par le fait de sa puissance d'alors, chaque fois qu'il chante sa marche matinale, tout le monde se lève d'un bond pour se mettre au travail : forgerons, potiers, tanneurs, cordonniers, garçons de bains, meuniers, tournécuvendeslyres... il chaussent leurs souliers et se mettent en marche dans la nuit. (A1, 489) Elvepide y ajoute une anecdote de son cru sur le pouvoir du cocorico !

Chez Kraus il y a changement de technique littéraire : à la place de l'énumération des métiers se trouve l'exploitation de « tournures toutes faites¹ » qui se réfèrent aux gallinacés. Cela donne par exemple :

Verblendet irrt die Welt, wenn sie's möcht' anders meinen.
Erst wenn der Hahn kräht, fängt die Sonne an zu scheinen.
Der Hahn kräht, und der Mensch an seine Arbeit geht ;
was soll der Mensch noch tun, nach dem kein Hahn mehr kräht?
(D 295)

Suivent des jeux de mots avec « Hahn im Korb », « kein Federlesen », « der rote Hahn », « Kampfhahn », « da lachen die Hühner », « jemandem schwillt der Kamm ». (D 296) Kraus clôt cette série par un jeu de mots politique anachronique mais fort pertinent dans le contexte de sa pièce :

1. Cette technique de Kraus est superbement mise en évidence par le *Wörterbuch der Redensarten zu der von Karl Kraus 1899 bis 1936 herausgegebenen Zeitschrift « Die Fackel »*. Hrsg. von Werner Welzig. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1999.

Selbst einer, der sich bläht,
ist nichts, wenn jener Hahn dereinst auf gallisch kräht ! (D 297)

C'est d'ailleurs le Hanswurst Hoffegut qui introduit cette perspective révolutionnaire et plébéienne.

Après ces échantillons de la rhétorique sophiste et démagogue qui gagnera les cœurs et les têtes des oiseaux nous traiterons enfin le sujet qui est annoncée dans notre titre :

3 Aristophane au service de la Première République d'Autriche

Dans un premier temps — les scènes où la nouvelle cité accueille les premiers visiteurs — Kraus respecte encore la structure de la comédie grecque tout en y introduisant des thématiques actuelles, en particulier une satire contre l'expressionnisme et la psychanalyse et une attaque contre son ennemi principal, le *Neue Freie Presse* transformé en le journal « Der freie Vogel ».

La dernière partie s'écarte totalement d'Aristophane. Autrement dit, la querelle entre oiseaux et dieux, leurs négociations et, pour finir, le couronnement solennel de Ratefreund, est remplacée par un pastiche des *Derniers jours de l'humanité* et une violente charge contre les ennemis de la paix et de la République. D'un point de vue politique, Kraus se range en 1923 — l'année du triomphe politique du chancelier Seipel et de son assainissement des finances — sans réserve du côté du parti social-démocrate, en particulier de la politique sociale (« lois Hanusch ») et fiscale de la République et de « Vienne la Rouge » (notamment la préservation « Mieterschutz »). Dans une certaine mesure, la deuxième partie de *Wolkenkuckucksheim* reflète la totalité des thèmes satiriques traités dans la *Fackel* de 1914 à 1923. Ce reflet est souvent fort allusif et passe par l'évocation de phrases clés qui sont autant de « leitmotive » de Kraus. Un petit échantillon (qui concerne la totalité de la pièce) le prouve : Athènes et ses habitants possèdent tous les traits de Vienne et des Viennois, en particulier leur « habitus linguistique » figé dans des tournures comme : « der Athener geht nicht unter » (D 281), « uns kann nichts geschehn » (D 291), « wir werden es uns richten » (D 293). Des expressions historiques célèbres traversent la comédie comme la tragédie des

Derniers jours de l'humanité : « große Zeit » (D 337), « Nibelungen-treue » (D 332), « Schulter an Schulter » (D 332), « Immer feste druff! » (D 336) (selon Kraus la version prussienne de l'impératif catégorique de Kant), « Ich habe es nicht gewollt » (D 350), « Mir bleibt doch nichts erspart » (D 364), « Ich kenne keine Parteien mehr, sondern nur Wolkenkuckucksheimer » (D 336), « einrückend gemacht » (D 336), « Stahlbad » (D 338), « Das Vaterland wird immer teurer » (D 338), « Und wenn die Welt voll Götter wär » (D 340), « Gott strafe Zeus » (D 340), « Gold für Eisen » (D 340), « Siegfriedstellung » (D 349), « Ich habe alles reichlich erwogen » (D 349), « es war sehr schön, es hat mich sehr gefreut » (D 348), « Platz an der Sonne » (D 348), « der letzte Hauch von Mann und Roß » (D 349), « ausgebaut und vertieft » (D 349), « ernst, aber zuversichtlich » (D 337), « EXTRRRRAUSGABE! » (D 343), « gar nicht ignorieren! » (D 360), « sich's richten » (D 342) etc. etc. Il s'agit là de rien de moins que d'un psychogramme et d'une psychanalyse politique à travers un langage figé et dénaturé.

Donc, le *Wolkenkuckucksheim* de Kraus n'a rien de l'utopie assez joyeuse d'Aristophane, il représente plutôt la contamination de l'esprit des oiseaux par l'esprit humain et, partant, la transformation d'un État idéal en système totalitaire/monarchique et guerrier. Autrement dit, *Wolkenkuckucksheim* représente soit le retour à l'époque avant 1918 (Allemagne et Autriche confondues) soit les menaces futures représentées par le national-socialisme naissant.

Lorsque, à cause de la guerre contre les dieux, la nouvelle cité menace de s'écrouler, deux « Helfer » apparaissent pour l'appuyer. Dans la réalité politique de 1923, ces deux « Helfer » veulent bien sûr non pas la défense de la République, mais au contraire sa destruction selon deux modes d'action opposés : le premier prêche la restauration du « Gottesgnadentum » des Habsbourg, le deuxième propose de remplacer la croix catholique par le Hakenkreuz et la parole par le gourdin.

Au risque de réduire la portée de la pièce, mais également pour échapper au risque de vous entraîner dans le système autoréférentiel de la *Fackel* et de son public hautement initié je me limite pour conclure à l'analyse du discours de ces deux « aides » menaçantes.

Contre la soi-disante « terreur » rouge pratiquée par les oiseaux « Rotkopf, Rotschwanz et Rotkehlchen » (D353) la deuxième « aide » déclare :

Wir schützen jede nationale Ehre
und heilig ist uns jedes Eigentum. (D 353)

Le corbeau (la presse libérale) répète :

Heilig sei die Habe! (D 353)

Déjà au début de la pièce les deux émigrants athéno-viennois critiquaient sévèrement la politique sociale-démocrate viennoise en déclarant : « Athen ist nicht Athen mehr, alles Schöne/sank längst dahin, es steigen nur die Löhne./Gemeine Arbeit den Gewinn erzielt,/bald hat man auf der Börse ausgespielt. » (D 282) Ratefreund und Hoffegut ont horreur de la municipalité, de la « Luxussteuer », du « Steuerdruck » en général, des grèves etc. On ne peut pas nier que *Wolkenkuckucksheim* a une certaine actualité, par exemple dans les vers suivants :

und unser Unglück ist der Achtstundentag.
Dazu, ich sagt' es in der letzten Sitzung,
kommt noch die Arbeitslosenunterstützung. (D 282)

Ils prient le seigneur (« unser Herrgott ») qu'il les protège de la « peste et du prolétariat. » (D 282) Lorsque « Wolkenkuckucksheim » et son Roi « Ratefreund » sont menacés de l'établissement d'une République les deux aides proposent les solutions suivantes :

1. La solution « légitimiste » : la « restauration » des Habsbourg grâce au soutien du « parti de la cour » : Kaiseradler, Königsgeier, Dompfaff, Kardinal, Weih et Habicht. (D 352) La solution « légitimiste », (« schwarzgelb ») paraît modérée par rapport aux propositions du deuxième aide qui déclare que pour régler la question des grèves il suffit d'avoir des « jaunes » sans adjonction de « noirs ». (D 354)

2. Le programme « national-socialiste ». Il faut bien attirer l'attention sur le fait que *Wolkenkuckucksheim* date de 1923. (Comme il faut souligner que *Troisième Nuit de Walpurgis* de 1933 fournit une analyse complète de la théorie et de la pratique nationale-socialistes et de leur profonde unité. À contrario, la sociale-démocratie autrichienne brille par sa capacité de concilier parole (théorie) radicale et action réformatrice, voire inaction. Selon Kraus elle est ainsi devenue une « staat-

lich konzessionierte Anstalt für den Verbrauch revolutionärer Energien » (F 876-884, 1932, p. 7), finalement responsable de la progression des idées nationales-socialistes que *Wolkenkuckucksheim* présente en 1923 — avant le putsch hitlérien ! — ainsi :

1. Le crédo politique : « Ich lehr' euch alles was nicht bodenständig hassen ! » (D 352)
2. La pratique qui s'ensuit : « Besinnt euch national und zwingt sie auszuwandern./Doch vorher schlagt sie tot. » (D 352)
3. L'éducation du peuple : « Erzieht das Volk zum nationalen Hasse,/ zählt es und fragt den Vogel nach der Rasse. » (D 353)
4. La dialectique : « Der Terror ist es, was wir stets beklagt ;/und um ihm noch beizeiten vorzubaun,/braucht man mit Knütteln nur herumzuhaun./Ihr werdet sehn, es wirkt enorm,/das Kreuz gewinnt die Hakenform. » (D 353-354)

Face à ce catéchisme de la violence, le légitimiste suggère de la modération pour ne pas nuire à la « Hebung des Fremdenverkehrs ».

Dans ce dialogue difficile entre le légitimiste catholico-habsbourgeois et le « Raufebold » national-socialiste, unis par la haine de la République, s'esquisse le destin futur de l'Autriche : en 1938 le système austro-catholique qui rêve d'un retour de Otto Habsbourg est anéanti par l'opération Otto de la machine militaire allemande vantée par le deuxième aide.

4 Coda : Kraus et Hofmannsthal

Reste un dernier mot sur la forme : l'Aristophane en rîmes est à sa façon comparable à la pratique de Hofmannsthal décriée et ridiculisée par Kraus¹. Le modèle de Kraus est indéniablement *Faust II*. Il y a probablement inadéquation entre forme et intention satirique, de toute façon *Wolkenkuckucksheim* met le lecteur d'aujourd'hui dans le même embarras que l'original grec : sans commentaire savant comme filet de sécurité le salto mortale évoqué par Goethe finit par une chute dans le vide du sens. Autrement dit, *Wolkenkuckucksheim* est une pièce de

1. Notamment dans « Vom großen Welttheaterschwindel », F 601-607, novembre 1922, p. 1-7.

théâtre pour lecteurs initiés de la *Fackel*, en quelque sorte une auto-parodie de Kraus privée du contexte de la *Fackel*. Le lecteur d'aujourd'hui suivra plus facilement les intentions satiriques dans les « originaux » que sont *Les derniers jours de l'humanité*, *Literatur oder man wird doch da sein* et la *Fackel* des années 1919-1923. L'exorbitante *vis comica* de Kraus s'exprime mieux dans sa prose qu'enchaînée par des vers néo-classiques. Ce que Musil disait malicieusement de la poésie de Kraus (« daß die Leier, die er im Busen trägt, mit Achillessehnen bespannt ist¹ ») vaut pour la plupart des vers de *Wolkenkuckucksheim*. Mutatis mutandis, la comédie a les mêmes défauts formels que *Le grand théâtre du monde salzbourgeois* de Hofmannsthal, cette rimerie néobaroque de 1922 dont Kraus se gaussait. Parallèle étonnant : Calderon et Aristophane servaient des intentions politiques. Si le citoyen athénien Aristophane était chargé de défendre la République, le catholique espagnol Calderon était censé de lui opposer le modèle d'une révolution conservatrice.

Gerald STIEG

1. Robert MUSIL, *Theater. Kritisches und Theoretisches*. Hambourg : Rowohlt 1965, p. 173.

Satire et parodie dans *La Veuve juive* de Georg Kaiser

La parodie suppose, pour son fonctionnement, qu'elle se réfère à des discours ou des représentations déjà présents à l'esprit du lecteur ou du spectateur, discours et représentations dont elle modifie radicalement le sens. Le terme allemand de « Umfunktionierung » rend bien compte de cette opération par laquelle un sens établi se trouve réinvesti d'un sens souvent radicalement contraire au premier. Mais la parodie n'est pas que le travestissement d'un modèle ancien ; elle s'inscrit elle-même dans un contexte historique particulier qui lui donne son sens. La satire et la parodie ont en commun de jouer simultanément sur deux plans ; dans la satire, pour reprendre la formule de Friedrich Schiller, « la réalité en tant que manque est confrontée à l'idéal en tant que réalité la plus haute ¹ » ; dans la parodie, littéralement « chant annexe », il s'ajoute souvent un décalage temporel plus ou moins important entre l'objet initial et sa subversion parodique. Ainsi, dans *Le Sermon domestique* (*Die Hauspostille*) de Brecht, recueil de poèmes paru en 1927, un discours d'émancipation subvertit de l'intérieur un sens religieux établi depuis des siècles.

Dans le cas de *La veuve juive* de Georg Kaiser, pièce commencée dans les années 1904-1905, parue en 1911 et jouée pour la première fois en 1921, le décalage temporel est extrême entre le texte apocryphe de l'An-

1. Friedrich SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung, Säkular Ausgabe*, vol. XII, p. 194 : « In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt ».

cien Testament, le « Livre de Judith », et les représentations successives qui en ont été données depuis lors dans les arts des pays occidentaux, essentiellement dans la peinture et au théâtre. Le récit apocryphe d'édification religieuse raconte au fil de ses seize chapitres l'histoire de la pieuse et courageuse Judith qui sauve sa ville de Bétulie assiégée par l'armée du roi assyrien NebucadNazar et — au-delà de la ville l'ensemble du peuple juif — en se rendant dans « l'ancre du lion », le chef de guerre Holoferne, qu'elle séduit pour mieux le décapiter. Si tant de peintres et de dramaturges ont mis en image ou en scène cette fable biblique, c'est qu'elle était facilement transposable dans de nouvelles configurations historiques et que l'affrontement de deux personnages aussi différents ne pouvait être que spectaculaire, « *bühnenwirksam* » comme disent les Allemands.

De la Renaissance au *xx^e* siècle, les peintres de l'Europe entière ne se sont pas lassés de représenter la belle Judith tenant d'une main un cimeterre et de l'autre, avec un air plus ou moins dégoûté ou triomphant, le chef du chef de l'armée assyrienne — depuis le dyptique de Botticelli jusqu'à aux tableaux de Gustav Klimt et Franz von Stuck, en passant par celui de Rubens et la lithographie du modeste Horace Vernet. C'est que, sur un plan purement esthétique, le sujet exerçait une fascination trouble, avec le rapprochement insolite de la séduction féminine et de la décapitation. Ces sortes d'instantanés représentant toujours les deux ou trois mêmes scènes, où la séduction féminine au service de la bonne cause triomphait de l'agresseur impie, laissaient peu de place à des variations. Il faut attendre le *xx^e* siècle et Gustav Klimt pour observer dans la peinture une interprétation radicalement a-religieuse du personnage de Judith.

Par contre, le théâtre a fait précocement usage des potentialités du texte originel en fonction des impératifs idéologiques du moment. La préoccupation des auteurs est essentiellement d'ordre didactique. À l'époque de la Réforme, il s'agit de mobiliser contre les ennemis intérieurs et extérieurs, par exemple contre les Turcs à qui l'on identifie Holoferne. Dans leur théâtre scolaire (*Schultheater*), les Jésuites exploitent aussi le thème de Judith en mettant l'accent sur la soumission totale de l'héroïne à la volonté divine — alors qu'à l'époque baroque c'est le motif de l'amour et du veuvage qui sont mis en avant dans des formes de spectacles proches de l'opéra. Le théâtre populaire, quant à

lui, exploite dès le xvi^e siècle tous les effets spectaculaires que l'on peut tirer des scènes de violence — non sans insérer parfois des intermèdes comiques pendant lesquels le public peut se laisser aller. C'est ainsi que, parallèlement à un traitement sérieux, voire grave, de la fable dans un cadre didactique, se développe à partir du xix^e siècle une manière d'abord tragi-comique, puis — chez Nestroy et Georg Kaiser — franchement comique et parodique de la traiter. Les nombreux « blancs » du texte biblique étaient autant d'invitation à le compléter, soit pour le corroborer soit, le plus souvent, pour en souligner l'in vraisemblance et le subvertir¹.



La *Judith* de Friedrich Hebbel (1840) se situe au point de rencontre de la tradition et de la mise en cause de cette tradition². À la recherche d'un sujet historique pour sa première tragédie, Hebbel pense d'abord à « réécrire » *La Pucelle d'Orléans* (*Die Jungfrau von Orléans*) de Friedrich Schiller, que celui-ci avait à son avis « ratée », puis abandonne cette idée au profit du récit apocryphe de Judith qui lui était connu de longue date par la lecture de la Bible, le seul livre admis chez ses parents, et qu'avait ravivé la vue de la peinture de Giulio Romano à la Pinacothèque de Munich et d'une lithographie d'Horace Vernet³. Les deux héroïnes tragiques connaissent, selon Hebbel, le même destin tragique : celui d'un individu dont se sert la divinité pour atteindre ses buts sublimes en intervenant arbitrairement dans la mécanique du monde (*Weltgetriebe*) mais qui « n'est pas en état d'empêcher que son instrument soit broyé par cette même roue⁴. »

1. Cf. sur l'utilisation au théâtre du thème de Judith : Jürgen HEIN, « Aktualisierungen des Judith-Stoffes von Hebbel bis Brecht », *Hebbel-Jahrbuch* 1971-1972, p. 63-92.

2. Cf. Henri PLARD, « Du sublime au ridicule : Hebbel et Nestroy », *Études Germaniques* 18 (1963), p. 397-418.

3. Cf. Hayo MATTHIESEN, *Hebbel*, Reinbek, Rowohlt, 1970, p. 44 sq.

4. Friedrich HEBBEL, *Tagebücher* I, in *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe von Reichard Maria Werner in drei Abteilungen, Berlin 1904-1907, p. 1011 : « Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff ins Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad nicht schützen ».

Hebbel s'aperçoit vite qu'il ne peut reprendre telle quelle l'histoire de Judith que la Bible nous a transmise¹. Il est choqué par la perfidie de la veuve de Manasses, par son absence de scrupule, par sa joie indécente après avoir assassiné Holoferne². La volonté de se substituer aux hommes défaillants pour sauver le peuple juif et la mission divine dont elle se croit investie sont présentés dans la pièce de Hebbel comme les conséquences d'une double frustration, sexuelle et sociale³. Son mari Manasses, mort quatre ans auparavant d'un coup de chaleur en cultivant son champ, l'a laissée au bout de six mois de vie commune à la fois veuve, vierge et, conséquence logique, sans enfants. Il y déjà des éléments proto-parodiques chez Hebbel qui seront exploités par Nestroy et Kaiser, notamment cette scène au début du deuxième acte où Judith raconte à sa servante Mirza la façon dont son vieil époux s'est durant la nuit de noces littéralement pétrifié au moment décisif : « “Viens, viens”, m'écriai-je sans éprouver la moindre honte de ce que je faisais. “Mais je ne peux pas”, répondit-il d'une voix sourde et de plomb ; “je ne peux pas”, répéta-t-il encore en me fixant de manière effrayante de ses yeux grand ouverts⁴. Judith associe la virilité défaillante de Manasses à la couardise de son admirateur Ephraïm qu'épouvante l'idée d'affronter Holoferne, cet être mythique qui, selon Ephraïm, “tue les femmes par ses baisers et ses étreintes comme il tue les hommes avec sa lance et son

1. « Das Buch Judith » (Apocrypha), D. Martin LUTHER, *Die gantze Heilige Schrift*, Wittenberg 1545, Fac-similé, Munich, Rogner & Bernhard 1972, p. 1676-1698.

2. Friedrich HEBBEL, *Tagebücher II*, *op. cit.*, p. 1872 : « [Ich kann] die Judith der Bibel so nicht brauchen [...] Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlaueheit ins Netz lockt ; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein ».

3. Cf. l'article de Manfred DURZAK, « Hebbels “Judith”. Deutungsprobleme und Deutung », *Hebbel-Jahrbuch 1971-1972*, p. 36-61, cit. p. 49-50 : « Dieser offensichtliche Hinweis auf Impotenz, die Manasses zugleich religiös kaschiert, verursacht in Judith eine [...] zweifache Frustration [...]. Diese vitale Verunsicherung Judiths durch Manasses demütigt sie also einmal in ihrer sinnlichen Erwartung als Frau. Zum andern ist auch eine soziale Demütigung damit verbunden, da sie durch Manasses ihre Lebenserfüllung als Frau vereitelt sieht ».

4. Friedrich HEBBEL, *Judith. Eine Tragödie in fünf Akten*, in *Sämtliche Werke. Dramen*, vol. 1, Berlin et Darmstadt, Tempel-Verlag, p. 5-65, cit. p. 16 : « “Komm, komm”, rief ich und schämte mich gar nicht, daß ichs tat. “Ich kann ja nicht”, antwortete er dumpf und bleiern ; “ich kann nicht !” wiederholte er noch einmal und starrte schrecklich mit weit aufgerissenen Augen zu mir herüber ».

épée”¹ ». Il y a un peu de divertissement dans cette « tragédie » ; Hebbel confesse que les hyperboles d’Holoferne le font rire².

Ce qui devrait effrayer la belle Juive ne fait qu’enflammer son imagination : elle n’a rien de plus pressé que de se « parer comme pour une noce » afin d’aller voir de près ce vrai homme. En présence du héros, le sens de sa mission se trouble : doit-elle protéger son peuple contre l’assaillant assyrien ou au contraire, conformément à ce qu’elle croit saisir de la volonté divine, confier le sort de ce peuple à Holoferne « comme un troupeau qui n’a pas de berger³ » ? Pourtant, elle continue de douter de l’identité du dieu d’Holoferne et refuse de manger à la table de celui-ci. Lors de leur seconde rencontre, une « sympathie sensuelle » naît entre les deux protagonistes. Holoferne, géant sanguinaire et grand consommateur de femmes⁴, montre quelque faiblesse pour la belle Hébreuse, de la même façon qu’un « lion regarde avec amitié un enfant qui, ne le connaissant pas, lui tire hardiment la crinière » ; elle se laisse embrasser sans résister et se garde d’intervenir quand Ephraïm, l’amoureux transi, tente sans succès un attentat contre Holoferne ; elle confesse même à celui-ci, façon de le mettre en garde, qu’elle est venue pour l’assassiner. La clémence dont Holoferne fait preuve à l’égard d’Ephraïm (il se contente de le tenir enfermé dans une cage) arrache à Judith l’aveu passionné : « Il est un homme ». La scène d’amour, par laquelle s’anule la frustration originelle, fait découvrir à Judith son « être véritable » qu’elle oppose à « ce qui n’est qu’une rêverie orgueilleuse » : l’acte de bravoure que le peuple juif attend d’elle. Mais le conflit inté-

1. *Ibidem*, p. 18 : « EPHRAÏM. Er [= Holofernes] läßt Dörfer und Städte in Brand stecken und sagt : “Dies sind meine Fackeln! Ich habe sie billiger als andere!” [...]. JUDITH. Ich möchte ihn sehen! Für sich. Was sagt ich da! EPHRAÏM. Wehe dir, wenn du von ihm gesehen würdest! Holofernes tötet die Weiber durch Küsse und Umarmungen wie die Männer durch Speiß und Schwert ».

2. Friedrich HEBBEL, *Briefe VI, op. cit.*, p. 582.

3. Friedrich HEBBEL, *Judith, op. cit.*, acte 4, p. 45 : « Ich kam zu dir, weil mein Gott es mir gebot. Ich soll dich nach Jerusalem führen, ich soll dir mein Volk in die Hand geben wie eine Herde, die keinen Hirten hat ».

4. Cf. le début de l’acte 5 où Holoferne semble être le double de Don Juan sûr de son effet sur les femmes : « [...] wenn durch verräterische Küsse in jedem Blutstropfen geweckt, ihre Begierde mit der Begierde des Mannes in die Wette läuft und sie ihn auffordern, wo sie Widerstand leisten sollten — ja, das ist Leben, da erfährt mans, warum die Götter sich die Mühe gaben, Menschen zu machen ».

rieur perdue, la faisant hésiter sur la raison profonde de sa venue dans le camp assyrien. Elle fait ce que son peuple attend d'elle en décapitant Holoferne, qui l'a prise sans son consentement, mais convient l'instant d'après avec sa servante Mirza que « rien ne l'a poussée que la pensée à [elle-même] ». La confusion s'installe dans son esprit, sa personne se désagrège sous l'effet d'un double sentiment de culpabilité : elle est l'assassin du seul vrai homme qu'elle ait rencontré et trompe son peuple sur ses vraies motivations. Revenue à Béthulie, elle demande comme grâce aux prêtres venus la remercier de la tuer si elle le demande car elle ne veut pas « donner un fils à Holoferne », et de prier pour que son « giron reste infertile ». Dans un acte d'auto-punition, l'anéantissement de son corps doit parachever celui de son être.

Chez Hebbel, Judith est bien encore une héroïne de tragédie mais le présupposé de la tragédie traditionnelle, c'est-à-dire le cadre métaphysique, est devenu énigmatique et contradictoire. La prémisse religieuse qui détermine encore le comportement de *La pucelle d'Orléans* de Schiller est projetée dans la personne même de Judith, perdant de ce fait son caractère objectif pour devenir un comportement qui découle de l'expérience de l'héroïne¹. La forme close du drame est conservée alors que son contenu tend à l'abolir. Encore un pas et la sécularisation aura achevé son œuvre avec les parodies de Judith écrites par Nestroy, puis par Georg Kaiser. En ramenant à l'échelle humaine un mythe biblique, Hebbel leur avait involontairement préparé le terrain, ce qui a fait dire à Karl Kraus, avec quelque exagération, que « la parodie est de Hebbel et non de Nestroy² ». La parodie, qui tend à expliquer *ab inférieure*, s'empare avec prédilection des sujets nobles, trop nobles, pour les ramener à l'échelle humaine, trop humaine, à la trivialité, voire au grotesque.



La « Travestie » de Nestroy (ce mot allemand, féminin, a sensiblement le même sens que « parodie » en français) : *Judith et Holoferne* a été jouée pour la première fois le 13 mars 1849, soit un peu plus d'un mois après une représentation de la pièce de Hebbel au Burgtheater de Vienne. L'impression toute fraîche faite par celle-ci sur le public était un

1. Cf. Manfred DURZAK, *op. cit.*, p. 61 : « Die Religion weicht der Psychologie ».

2. Karl KRAUS, « Die Literaturlüge auf dem Theater », in *Die Fackel* 457/461 (1917), p. 53.

gage de succès dans la mesure où celui-ci dépend pour une bonne part de la connaissance de l'original. Nestroy comprime les cinq actes de la *Judith* de Hebbel pour en faire un seul acte (Einakter) et 25 scènes. Si l'Holoferne de Hebbel prêtait déjà à sourire, celui de Nestroy déclenche un rire énorme avec sa bêtise, sa grossièreté et sa suffisance qui le font ressembler au personnage de Hanswurst. Il monologue : « Je suis la merveille de la nature, je n'ai jamais encore perdu de bataille, je suis la Pucelle parmi les commandants en chef. J'aimerais me battre un jour avec moi-même, rien que pour voir qui est le plus fort, moi ou moi¹. » L'Holoferne de Nestroy a quelque chose du *miles gloriosus*, du Bramarbas espagnol. Plus que la parodie d'un personnage littéraire, il sert de vecteur à la satire du faux culte du héros, de la folie des grandeurs et de la dictature brutale. Son arbitraire est total, à chaque instant son entourage risque la mort de sa main. Il y a là une représentation caricaturale, nettement perceptible pour les contemporains, de la répression brutale des insurgés de 1848. La première de la pièce eut lieu un an jour pour jour après ces événements. Nestroy a pu échapper à l'interdiction de représenter des scènes bibliques au théâtre en faisant valoir que le siège de Béthulie serait le symbole du siège de Vienne par les Turcs...

La critique que fait Nestroy des scènes populaires dans la *Judith* d'Hebbel dépasse également le cadre d'une simple parodie d'un texte littéraire. Dans les scènes 11, 13 à 16, complètement inventées par lui, Nestroy confronte aux Hébreux fanatiques de la pièce de Hebbel des Juifs froids et calculateurs qu'il situe clairement — par leur langue, leur habillement et leurs coutumes — dans la Vienne de l'époque. La représentation des juifs comme peuple de Dieu et, par contraste, comme spéculateurs à la Bourse de Vienne (cf. en particulier la scène de Daniel muet) comporte des traits antisémites dirigés contre la supposée position économique dominante des juifs². Il s'agit de motifs traditionnels de la satire antisémite médiévale que Nestroy insère dans la réalité quotidienne de Vienne à un moment où, précisément, naît un antisémitisme autrichien. Il faut toutefois se garder de détacher ces scènes du contexte de la parodie : les juifs de « Betteltuttien » sont, par leur comportement

1. Johann NESTROY, *Judith und Holofernes*, in *Komödien*, éd. par Fritz Mauthner, volume 3 (1846-1862), Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag 1970, p. 553.

2. C'est peut-être la raison pour laquelle la Insel Verlag (*op. cit.*, p. 552-564) a choisi de ne pas reproduire les scènes 10 à 20 qui se passent dans la ville juive de Béthulie.

pacifique, à l'opposé de la soldatesque d'Holoferne et représentent, de ce point de vue, le pôle positif de la satire anti-militariste.

Mais c'est le personnage de Joab, le fils du grand prêtre Jojakim, qui concentre sur lui la majeure partie du potentiel satirique de la pièce. Dans la Bible, Judith assassine sans sourciller le tyran qui menace son peuple ; chez Hebbel, en dépit des motifs religieux et patriotiques qu'elle invoque, elle tue le seul homme qu'elle admire pour se venger d'avoir été violée. Nestroy laisse de côté ces tempêtes dans un cœur en remplaçant le rôle de Judith par un rôle masculin en habit de femme. Joab joue exclusivement le rôle de Judith mais, à aucun moment, il ne tente de faire oublier qu'il n'est pas Judith. Ce décalage est propice, nous le savons, à la parodie comme à la satire. Il décape la pièce de Hebbel de tout ce qu'elle pouvait avoir de sentimental. Ce sont les monologues et les couplets rimés chantés par lui/elle qui concentrent le comique. Voici, par exemple, la façon dont Judith (Joab) narre la fameuse scène de la nuit de noces ratée :

Der Manasses hüpf't vor Wonne, und zärtlich grinst er :
 « O Judith, ich sehe dich auch in der Finster. »
 Nun ja, er konnte leicht mich sehen,
 Denn der Mondschein schien so schön.
 Mich schwach nur sträubend, sink'ich in ein Fauteuil ;
 Da springt er zurück — rührt sich nicht von der Stell'.
 Unbeweglich — mir graut —
 « s hat grad so ausg » schaut,
 Als hätt' ihm ein Dämon von unten
 Die Füß' an ei'n Felsen an'bunden.
 Ich denk mir : was ist's denn, was treibt er ?
 Doch in seiner Stellung verbleibt er.
 « Willst mich erschrecken » — sag' ich — « genug des Spaßes,
 Komm zu deiner Braut, du garstiger Manasses ! »

Quant à Holoferne, il a recours à un stratagème pour échapper à la décapitation : sa tête en carton (Pappkopf) doit lui sauver la vie. Mais la vue de cette tête en carton a le même effet démoralisant sur l'armée assyrienne que sa propre tête. Preuve que les tyrans fondent leur pouvoir sur de pures apparences. Il n'est pas possible, dans le cadre de cette contribution, d'entrer dans les détails de cette farce qui exploite les points

1. *Ibidem*, p. 559.

faibles de la pièce de Hebbel, notamment en faisant d'Holoferne un personnage hautement comique, tout en se conformant à la tradition d'avant Hebbel qui adaptait le sujet à l'actualité du moment. L'actualisation du motif par Nestroy en 1849 rend compte du désenchantement consécutif à l'échec de 1848 et du motif de l'émancipation féminine qui est un non-dit obsédant de l'époque.



Nous en venons à présent à la pièce de Georg Kaiser dont le premier sous-titre « comédie biblique » soulignait la tendance parodique (l'auteur s'est rallié ensuite au sous-titre anodin : « Bühnenspiel in fünf Akten¹ »). L'épisode du mariage avec le vieillard Manasse — qui restait très allusif dans le récit biblique et qui, chez Hebbel, n'était évoqué par Judith que comme souvenir traumatisant — occupe les deux premiers actes dans la parodie de Kaiser qui dépeint avec un luxe de détails scabreux un Manasse lubrique et impuissant. Cette expérience doublement malheureuse de l'héroïne, devenue veuve tout en étant restée vierge, a valeur explicative pour ce qui va suivre : Judith se met fébrilement à la recherche d'un homme qui en soit vraiment un. Hebbel avait déjà infléchi le texte originel, d'inspiration purement religieuse, en faisant de Judith une femme tiraillée entre sa foi et ses sentiments ; Kaiser achève cette évolution en prêtant à son héroïne une motivation purement sexuelle et en présentant le discours religieux comme un instrument d'oppression des individus.

Le premier acte est une exposition touffue et laborieuse : les répliques sont allusives et décousues, un spectateur moyennement attentif a du mal à saisir les relations de parenté extrêmement complexes. Manifestement, cette exposition doit rendre sensible la pesanteur des rites langagiers et liturgiques des juifs de Béthulie. D'interminables didascalies décrivent le décor du temple où circulent prêtres et marchands qui se saluent suivant un rituel immuable et répétitif (cf. la mention récurrente « fils d'un tel »). Il est question de la récolte de blé et d'envoyés du roi d'Assyrie exigeant que Jérusalem lui soit livrée, exigence qui suscite l'hilarité des Sages de Jérusalem. Les choses prennent un tour visuel

1. Georg KAISER, *Die jüdische Witwe*. Bühnenspiel in fünf Akten, in *Werke*, éd. par Walther Huder, vol. 1 (Stücke 1895-1917), p. 117-198. Par la suite, les indications de page renverront à cette édition de référence désignée par les initiales DJW.

avec l'apparition de Manasse, docteur de la loi, décrit comme « d'un âge indéfinissable », pourvu d'une « barbe peu fournie et manifestement teintée » et de « fausses boucles couleur châtain sur les tempes », accompagné d'Aaron, autre docteur de la loi, aussi vieux et contrefait que lui ¹. D'une autre porte du temple sort un groupe de quinze femmes excitées à la perspective d'assister à un mariage. Encore faudrait-il que la fiancée soit d'accord.

Or Judith — c'est d'elle qu'il s'agit — âgée de treize ans, « à la souple de biche », oppose une résistance farouche, physique et psychologique, à sa mère, à sa sœur Rebekka (le père Merari n'est plus de ce monde) et au frère de celle-ci, David, le fils de Benaja, appelé en renfort, qui évoque des représailles du marié si son épouse se rebiffait. La mère use de tout l'arsenal de persuasion : l'argument d'autorité, la référence grandiloquente à Dieu dont elle prétend qu'il « veut aujourd'hui la mettre à l'épreuve », l'évocation de la honte qui s'abattra sur leur famille si le mariage ne se fait pas ². Rien n'y fait : la réponse de la rebelle est invariablement un « non » dont la concision et la fermeté contrastent avec le flot de paroles qui se déverse sur elle. Le spectateur hésite entre le rire que déclenchent la mauvaise foi et le ridicule des proches de Judith (Rebekka réplique à la mère constatant qu'elle a « des cernes rouges » d'avoir pleuré : « Nous les enlèverons après avec ma pommade ») et la compassion pour Judith, cet enfant que ses proches veulent donner pour femme à un vieillard.

Celui-ci, mis en présence de la promesse, cherche tour à tour à l'amaourer en l'appellant de manière ridicule sa « Bräutchen », puis à l'impressionner en invoquant « le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob » forcément favorable à leur mariage. Si la résistance de Judith l'émeut, c'est d'une façon bien particulière qui dévoile son sadisme : il regarde

1. Voici le texte de la didascalie p. 122 : « Manasse und Aaron kommen. Manasse ist, wie er erscheint, von unbestimmbarem Alter. Sein langer, dünner Bart ist eigelb, offenbar gefärbt — die kastanienbraunen sehr langen Schläfenlocken unecht. Doch hat die Erregung in sein Gesicht Farbe ausgegossen und die Äuglein blank gemacht. Seine Kleidung ist in die farbenschöne Harmonie gestimmt. — Aaron ist ebenso alt, ebenso künstlich verjüngt, ebenso erlesen gekleidet ».

2. Cf. p. 129 *sq.* quelques répliques de la mère hystérique : « DIE MUTTER [...] Oben sitzen die Verwandten, wir wollen uns nicht schämen und sie sitzen lassen. Das sind wir ihren Geschenken schuldig! [...] Rebekka, Gott hat mich mit dem Tod eures Vaters gestraft, heute will er mich mit dem Kinde prüfen! [...] Aber ich danke meinem Gott, daß der Mann das nicht zu erleben braucht! [...] Ich sinke in den Staub vor Scham! ».

avec « un plaisir évident » le « corps agité sauvagement » et invoque les Saintes Écritures pour justifier l'injustifiable : celles-ci ne prescrivent-elles pas « qu'un homme doit éveiller des enfants dans les jeunes femmes du peuple » ! La formule de Zarathoustra, mise en exergue à la pièce : « O, mes frères, brisez, brisez-moi les anciennes tables » [O, meine Brüder, zerbrecht, zerbrecht mir die alten Tafeln !] prend ici tout son sens. Il s'agit bien de redéfinir de nouvelles tables de la Loi, les anciennes s'étant vidées de leur sens. La gestuelle des futurs mariés à la fin du premier acte, quand ils quittent la scène, est éloquente : Manasse est une caricature de la jeunesse lorsqu'il monte un escalier en « sautillant et en se pavanant comme un paon » alors que la jeune Judith, « opposant une forte résistance, est tirée derrière lui marche après marche ¹ ».

Le deuxième acte présente le couple durant sa courte et frustrante vie commune. Manasse vient de sortir du bain, enveloppé d'un drap et essuyé par Judith et Simson, son nègre. Le jacassement continu du vieil époux (quasselnder Redefluß) vise à tromper sur son état physique réel. Chez Kaiser les personnages parlent en proportion de leur incapacité d'agir ou pour tenter de nier l'évidence. Manasse se lance dans un discours délirant (cf. ses jeux de mots *reiben* et *geriebener Bursche*, etc.) pour prouver qu'il est aussi présentable nu qu'habillé et qu'en conséquence il faut laisser la porte des bains ouverte pour qu'on le voie. Quant à ses protestations d'amour pour Judith, elles sont contredites par l'intérêt manifeste qu'il porte à Simson dont il tient une jambe bien serrée dans ses bras. Le sang épais et lent du vieillard ne perçoit même pas les chatouillements de Judith sur sa plante de pied ² ; il feint à contretemps d'en être émoustillé au point, prétend-il, qu'il est prêt à « sauter

1. *Ibidem*, p. 134 : « MANASSE rückwärts die Stufen nehmend und die Hände wie lockend ineinanderschlagend. Mein Bräutchen muß mit mir gehen — und ich erwarte es. Mein Bräutchen, das geht zu mir — aber es geht zu mir — und es kennt mich auch — So steigt er tänzelnd, wie ein Pfau sich spreizend, an seinem Gewand zupfend, die Stiege hoch. JUDITH wird ihm stufenweise unter schwerem Ringen nachgeschleppt ».

2. *Ibidem*, p. 137 : « JUDITH sieht zu ihm auf, hält inne. MANASSE leicht verwirrt, nach einem Schweigen. Was ist denn? JUDITH lacht. MANASSE das Bein Simsons lassend. Jeder hat doch seine Beine : der eine dick — und der andere fein? JUDITH kichert. Merkst du nichts? MANASSE rot. Ich — ich — JUDITH. Ich kitzele doch deine Fußsohle! MANASSE so tuend und den Fuß zurückziehend, kreischend. Ins Haus willst du mich haben!! Du kannst mich quer über die Dächer springen machen — jetzt berichtet das Blut meinem Verstand deine Untat!! ».

par dessus les toits » ! La vérité est que c'est Simson qui l'intéresse, à qui il demande, sur un ton lubrique, de lui frotter les reins.

Manasse fait semblant d'aller dans son champ pour surveiller la récolte, prend en réalité position sur un petit balcon aménagé au-dessus des bains pour épier Judith se baignant ¹. Mais le voyeur est vite débusqué à sa confusion. Longtemps, Judith ne prononce pas un seul mot, Manasse, en revanche, se lance de nouveau dans un discours délirant pour se justifier ². Jusqu'au moment où Judith le prend au mot et lui demande de la rejoindre pour consommer enfin leur mariage. Manasse bat en retraite, invoque la nécessité de se rendre dans son champ pour qu'on ne leur vole pas la récolte, quitte la scène. Judith appelle Simson à la rescousse mais, au dernier moment, Manasse, caché derrière un rideau, se substitue à lui. C'est donc son bras que saisit Judith en croyant tenir celui du beau noir. Blessé dans sa vanité de mâle impuisant, Manasse menace l'« oisillon » qu'il tient dans son « collet » : elle peut se plaindre auprès du tribunal, ce n'est pas cela qui la purifiera ; s'il ne l'a pas touchée, c'est qu'il voulait la « mettre à l'épreuve » ; il prétendra qu'elle l'a trompé et tout le monde sera contre elle. Sa punition : l'attendre encore. Si elle se rebiffe, il ne lui fera pas d'enfant et... qu'elle ne compte pas pour cela sur Simson qui n'a « rien de l'homme qu'il peut représenter ³ » ! Peu après, le spectateur voit Judith sortir du balcon, un oreiller à la main, déclarant : « Je ne savais pas qu'il dormait là-dessous lorsque je me suis assise dessus ⁴... ». Meurtre qui rectifie l'histoire sainte d'un Menasse mort dans son champ d'orge par un coup de chaleur ! Kaiser complète les blancs du récit originel pour lui

1. Kaiser cite ici un passage d'un autre texte apocryphe *Le livre de Daniel* : Susanne dans son bain, souvent représenté par les peintres : Altdorfer, Rubens, Rembrandt, etc.

2. DJW, p. 142 : « Es handelt sich nicht um einen Mann, ich bin dein Mann, der dich geheiratet hat ! Betrachte mich daher ! Das ist die Betrachtung — die nicht betrachten soll — und mit der ich dich betrachte — darum betrachtest du mich — und ich stelle meine Betrachtungen an ».

3. *Ibidem*, p. 145 sq. : « MANASSE [...] Warum habe ich dich — erst unangefast — neben mir liegen lassen ? Da verweist dich ein Mann wie ich auf die Schrift : die Prüfung ist alles [...] Wage es, bringe mich an : Du sollst sehen, als was Ehebruch auf den Tafeln steht !! Schimpfend. Deine Verwandtschaft wird dich züchtigen — wie ich es tun sollte — durchpeitschen [...] Du sollst deine Strafe verbüßen : — jetzt sollst du auf mich warten ! Warten wie noch keine ».

4. *Ibidem*, p. 147 : « JUDITH tritt oben aus der Tür des kleinen Balkons. Sie trägt ein kleines, rundes Bettkissen [...] Ich wußte nicht, daß er darunter schlief, als ich mich darauf setzte — ».

donner un nouveau sens : Judith devient une héroïne de l'émancipation féminine, contrainte pour vivre de faire disparaître un tyran ignoble qui n'est pas — pour l'instant — Holoferne mais son propre mari.

« Maintenant je vais me chercher un jeune époux ! ». Cette exclamation de Judith après son meurtre résume bien les trois actes suivants et sa quête éperdue d'un nouveau mari, jeune celui-là, mettant fin à sa solitude physique et morale insupportable. Le troisième acte se passe encore dans la ville juive de Béthulie assiégée par les Assyriens. Pour regagner les faveurs du Dieu d'Israël, les Juifs se couvrent de cendres, se mettent une sorte de sac sur la tête et pratiquent un jeûne épuisant... que leur impose de toute façon l'épuisement des vivres et des réserves d'eau. Dans ce contexte de confusion religieuse et militaire, l'unique préoccupation de Judith est aux antipodes de celle que lui prêtent le texte biblique et, avec des restrictions, la pièce de Hebbel : la Judith de Kaiser attend que le siège soit levé et que les jeunes hommes de la ville aient retrouvé leur force pour se choisir un nouveau mari. Aussi repousse-t-elle les tentatives de culpabilisation du docteur de la loi Isaschar, venu chercher dans les livres sacrés laissés par Manasse la meilleure façon pour les juifs de se purifier. Pour Judith, la cause de l'abandon des juifs par leur dieu n'est pas une purification insuffisante mais — c'est ce qu'elle dit aux Sages de la ville Charmi et Chabri — le fait qu'un mariage célébré dans le Temple n'a pas été consommé, que le mari n'a pas rendu femme celle qu'il a épousée.

Le discours des Sages Charmi et Chabri, qui prétendent que le Seigneur leur a redonné des forces, redonne de l'espoir à Judith qui les prend au mot et leur demande, à tous les deux, d'entrer chez elle car, leur dit-elle, le « Dieu d'Israel a glissé de la force dans vos membres pour effacer l'outrage fait à sa loi¹ ». Le propre de la parodie est de ramener sur terre, de démystifier, de prendre les mots au mot. Cette proposition effraie les deux hommes comme Judith avait effrayé Manasse aux bains : pour échapper à Judith, Chabri se qualifie de « juif sale » et Charmi affirme qu'un « chien n'est pas plus gâleux que lui ». Le second évoque l'armée assyrienne dont la particularité est de se déplacer sans femmes. Cela fait que « leur marche d'une ville à l'autre n'est pas une marche, c'est, dit Charmi, un déplacement à folle allure, un vol, une course pour

1. *Ibidem*, p. 158 : « JUDITH [...] Der Gott von Israel schob euch Jugend in die Glieder, um die Schmach, die an seinem Gesetz begangen ward, zu tilgen ! ».

être le premier à... ! ». L'évocation de ces hommes, davantage des taureaux que des guerriers, dont le « blanc des yeux, grand comme la lune » peut être vu depuis les murs de la ville et dont les lèvres sont rouge-cerise, enflamme l'imagination de Judith ¹ qui envoie l'eunuque près des portes de la ville lui chercher un homme, un « homme de basse condition, pas de ceux qui se sont mal comportés à son égard ». Simson revient bientôt, seul : un garde de la ville est tombé raide mort quand il lui a rapporté l'offre de sa maîtresse ². Il n'y a décidément pas grand chose à attendre de son peuple (Isachar ratiocine encore à propos de la meilleure purification) ; elle demande à Simson de l'accompagner jusqu'aux portes : elle veut aller à travers champs, vers ces feux qui brûlent dans le camp assyrien. Difficile d'imaginer situation plus contraire au modèle original. Ce n'est pas pour sauver son peuple qu'elle va dans le camp assyrien mais parce qu'elle espère y trouver enfin de vrais hommes. Il n'y a pas, comme chez Hebbel, de conflit entre le devoir et l'amour mais l'idée fixe d'annuler le tort que lui a fait Manasse. C'est à cette unique condition qu'elle retrouvera son honneur.

Le quatrième acte se passe dans le camp assyrien, dans la tente double qu'occupe Holoferne que la didascalie décrit comme « un homme massif » aux cheveux tressés sur le front, le « buste sanglé dans un enchevêtrement de lacets » d'où pend un « assortiment d'amulettes de toutes les couleurs ». On pense au héros de bande dessinée Obelix. L'homme est pittoresque et sot à souhait, dans la tradition de Nestroy. Achior, le prince de Ammon (qui connaît les deux adversaires), tente de lui faire comprendre ce qu'est le dieu invisible Jehovah et le contrat bizarre qu'il a passé avec les juifs. Ce n'est pas une mince affaire. Au fond de la tente repose sur un tas de peaux de chèvres le contraire d'Holoferne, un homme de faible constitution, habillé simplement : le roi d'Assyrie Nebukadnezar, qui parodie le *Zarathoustra* de Nietzsche, fait des mots d'esprit et demande à son chambellan Bagoas d'interpréter ses rêves. Comme le fait remarquer un critique, il y a chez ce roi comme une caricature de l'intellectuel velléitaire sorti tout droit d'un Café Größen-

1. Ces descriptions pourraient avoir été inspirées par Marinetti, en particulier son roman *Mafarka, le futuriste*, 1909.

2. DJW, p. 162 : « Da wird dieser bohnenweiß — wie die Wand — muß er an die Wand treten — lehnt sich vornüber — und fällt um — und ist tot ! ».

wahn¹. Un capitaine entre pour signaler qu'un faux garçon est dans le camp et qu'il a tenté de le séduire : nouvel avatar de Judith qui n'est plus comme chez Nestroy un vrai garçon déguisé en fille mais une fille qui se fait passer pour un garçon ! Un signe ne trompe pas : ce garçon mord, or, comme le dit finement Holoferne, « celui qui mord est une femme ». Holoferne décide de l'épouser... plus tard et, lorsqu'il sera assis avec la femme juive dans sa tente, de faire défiler toute son armée devant sa tente pour qu'elle voie ce qu'elle aura... une fois la ville prise. L'appétit insatiable avec lequel Holoferne avale plat après plat, encouragé par le roi, fait espérer à Judith que cet homme bien nourri aura la vigueur souhaitable. Entre-temps, le roi se prend d'intérêt pour la belle étrangère, suggérant qu'elle pourrait dormir entre eux, ce qui le préserverait de l'haleine puante d'Holoferne. La force de celui-ci, plaisante le roi, c'est la force du... bœuf qui tire la charrue. Or, demande-t-il, « qui conduira la charrue dans le giron maternel ? ». Holoferne croit être cette charrue mais, ne comprenant pas l'allusion, il se voit comme une charrue qui « retourne les pays² ».

Devant tant de balourdise, le spectateur comprend que l'intérêt de Judith se détourne du niais chef de guerre pour se porter sur le roi qui achève de mystifier Holoferne : il lui fait croire que pendant son sommeil l'une de ses mains s'est détachée en même temps que l'une des mains d'Holoferne et qu'elles se sont interverties, si bien qu'il a sa main et lui la sienne. De ce fait, Judith n'appartient plus totalement à Holoferne et, comme de plus, c'est la main du roi la plus faible qu'Holoferne a maintenant, il n'est plus vraiment le plus fort ! Le roi lui propose de trancher les mains vagabondes et de les remettre à leur place originelle. C'est Judith, munie du cimeterre d'Holoferne, qui est chargée de cette opération. Si elle fait bien semblant de trancher la main du roi, c'est en vrai qu'elle coupe la tête d'Holoferne et attend comme un enfant sa

1. Willy RATH, « Komödien », *Das literarische Echo* 14 (1911-1912), col. 830-837. Sur la pièce de Kaiser p. 835-837, cit. p. 836 : « Nebukadnezar nämlich ist mit von der Partie. Als einen willensohnmächtigen Intellektuellen aus einem Café Größenwahn finden wir ihn hier wieder ». Le nom de « Café Folie des grandeurs » désignait ironiquement au début du siècle le « Café des Westens », lieu de rencontre de la bohème berlinoise.

2. *Ibidem*, p. 174-175 : « JUDITH faßt Holofernes an. Er ist der stärkste ! DER KÖNIG. Stark mit der Stirnwand, wie der Ochse den Pflug zerrt. Wer führt aber den Pflug in den Mutterschoß ? JUDITH lacht auf [...] HOLOFERNES mit Großartigkeit. Ich bin der Pflug — ! DER KÖNIG. Mehr ! mehr ! mehr ! HOLOFERNES. Ich reiße die Länder um — ! ».

récompense, à la stupéfaction du roi qui ne voyait là qu'un jeu et qui s'enfuit à présent avec son armée. Judith sauve son peuple bien malgré elle ! Chez elle, pas le moindre soupçon de conflit intérieur ou de calcul. Comme l'écrit un critique anonyme, elle est « naïve et sûre d'elle dans tout ce qu'elle fait, sans le moindre conflit ¹ ». Tout le contraire de l'héroïne de la tragédie de Hebbel.

Le cinquième acte a pour décor le Temple où est exposé le chef d'Holoferne, cible des quolibets de la foule. Dans un premier temps, le séjour de Judith chez les Assyriens a suscité des reproches. Certes, elle a sauvé sa ville mais n'a-t-elle pas de diverses manières offensé leur Dieu, en portant des vêtements d'homme, en mangeant de la viande de la table de leurs ennemis et en couchant avec Holoferne, même si c'était pour la bonne cause. Sur ce dernier point, le médecin peut dissiper les doutes et attester qu'elle est toujours vierge. Après plusieurs années de mariage et quelques nuits passées dans un camp militaire sans femmes, ce « miracle » est interprété par le Grand prêtre comme le signe qu'elle est élue de Dieu. Impossible donc de lui donner un époux terrestre, Achior, par exemple, qui s'est pourtant fait circoncire pour pouvoir l'épouser ! La scène finale semble reproduire la première. Une fois encore, Judith est contrainte d'entrer dans le Temple, poussée par sa mère et sa sœur qui se méprennent une nouvelle fois sur sa résistance en croyant qu'elle redoute d'être donnée à un homme alors que c'est précisément cela qu'elle souhaite — à condition qu'il soit jeune et vigoureux — depuis son veuvage. In extremis, elle parviendra pourtant à ses fins : pour la cérémonie, Jojakim, le jeune Grand prêtre de Jérusalem, se retire avec elle dans le Saint des Saints, seulement vêtu d'une « chemise rose », « le temps d'une genuflection ». Cette genuflection, il est vrai, dure un bon moment, ce qui fait dire à Osias, le chef de la ville, devant l'assemblée qui s'inquiète, aux prêtres venus de Jérusalem : « En tout cas, chez vous à Jérusalem, on a une façon de faire une genuflection différente de la nôtre ! ». Les tables anciennes de la loi sont brisées, mais seulement par le hasard et pour une fois unique ².

1. N. N., « Georg Kayser (sic), Die jüdische Witwe, Biblische Komödie », in *Die Aktion* I (1911, col. 248-249) : « Seine Judith ist ein orientalisches junges, dreizehnjähriges Geschöpf, triebhaft in der Begier der Ehe, naiv und zuversichtlich in allem, was sie tut, ohne jeden Konflikt ».

2. Cf. Ingrid SCHUSTER, « Die jüdische Witwe », in *Interpretationen zu Georg Kaiser*, éd. par Armin Arnold, Stuttgart : Klett, 1980, p. 54-65, cit. p. 65.



La parodie de Kaiser subvertit radicalement le texte biblique et achève le processus de sécularisation que Hebbel avait amorcé au XIX^e siècle — au grand scandale de beaucoup de commentateurs de l'époque¹. Contemporain de Freud, il fait de l'héroïne biblique une femme dominée exclusivement par ses sens. On a rapproché le théâtre de Kaiser de celui de G. Bernard Shaw dont la traduction complète a paru en 1911 dans la maison d'édition de Kaiser : la Fischer-Verlag². L'année d'avant, Julius Bab avait écrit la première monographie allemande sur Shaw. Ce rapprochement repose en particulier sur les personnages féminins des deux dramaturges. Chez Shaw (cf. notamment *Man and Superman* comparé par Armin Arnold pour sa thématique à la pièce de Kaiser), les femmes, loin de toute sentimentalité et de toute image traditionnelle, sont obsédées par l'idée de trouver le super-man qui leur donnera les meilleures conditions d'existence, à elle et à leurs enfants. Comme Kaiser (dans *David und Goliath*, *König Hahnrei* = le roi Marke de Tristan, *Der gerettete Alkibiades*), Shaw trouve dans des sujets historiques le moyen de faire rire aux dépens des grands personnages de l'histoire dont la motivation profonde est dévoilée comme étant purement égoïste (Don Juan, Pygmalion, Jeanne d'Arc, etc.) Plus l'écart entre le modèle et sa parodie est grand, plus grand est l'effet de surprise, voire de scandale, sur le public. C'est un art qui n'a pas de substance par lui-même, qui n'existe que par l'appropriation, le montage, l'arrangement d'éléments pensés et sentis par d'autres et qui tire l'essentiel de ses effets du contraste avec son ou ses modèles³. L'art moderne semble voué à la

1. Cf. Willy RATH, *op. cit.*, p. 836 [à propos de la scène finale où Judith parvient enfin à ses fins] : « Eine feistere Pietätwidrigkeit läßt sich nicht leicht ausdenken. Aber das Heldenstürzen und erotisch (sic) Auftrumpfen hat ja wohl noch immer die Mode für sich? ».

2. Cf., en particulier, Armin ARNOLD, « Georg Kaiser und G. B. Shaw. Eine Interpretation der "Jüdischen Witwe" », *German Life & Letters*, vol. XXIII (1969-1970), p. 85-92.

3. C'est cet aspect qui a souvent fait considérer la parodie comme un art mineur. Willy RATH (*op. cit.*, p. 836) exprime ce jugement dépréciatif en ces termes : « Parodie jedoch bleibt Parodie; wer diesem Vorwurf begegnen will, der suche sich gefälligst eigenes Wachstum oder Rohstoff aus dem Menschenleben von heut oder gestern für seine Komödie, statt die Wirkung mehr oder minder auf den Kontrast zu altbekannten Mythen und Tragödien zu stellen ».

citation, rarement pour magnifier, plus souvent pour ramener le sublime à des dimensions humaines, à la fois prosaïques et rassurantes.

Au-delà de la parodie, l'intention satirique de Kaiser dans *La Veuve juive* n'est pas évidente. Il est vraisemblable que Kaiser a voulu écrire un plaidoyer en faveur de l'émancipation des femmes, qui était à l'époque un thème récurrent¹. Ibsen avait décrit dans sa *Nora* (dt. 1880) un nouveau type de femme, Frank Wedekind avec sa *Lulu* (1895-1903) avait montré comment les hommes imposaient à la femme, sans égard pour elle, leur propre représentation qu'ils avaient d'elle — sans parler de B. Shaw déjà évoqué. Avec le procès d'Oskar Wilde et l'affaire Eulenburg, l'homosexualité commençait aussi à devenir un thème à la mode, notamment dans le cercle de George à Berlin avec lequel Kaiser a tenté sans succès d'établir des contacts. Cette Judith pouvait paraître bien têtue dans sa quête du mâle et, dans les catégories de l'époque, immorale. Sa façon de prendre l'initiative effraie les hommes et les fait fuir. Pourtant, si le spectateur rit, c'est plus de ces hommes lâches et inconsistants, qui ne tiennent jamais ce qu'ils promettent, que de cette femme qui échoue à assouvir ses désirs. C'est bien de cet entourage proche ou lointain qui fait preuve de mauvaise foi et qui, sous couvert de religion, fait violence à la jeune femme. Kaiser a pu également être influencé par Otto Weininger et son livre *Geschlecht und Charakter* (1903) qui, de manière curieuse, associe la prétendue « féminisation » de la société à l'élément juif².

Une juste appréciation de la portée satirique de la pièce doit aussi intégrer la conception de la femme dans le *Zarathoustra* de Nietzsche auquel l'exergue de la pièce fait référence. Dans le chapitre « Des vieilles et des jeunes petites femmes », Zarathoustra voit ainsi la répartition des rôles entre les sexes : « Le bonheur de l'homme est : je veux. Le bonheur de la femme est : il veut ». Reprise d'un topos presque aussi vieux que le monde sur l'activité masculine opposée à la prétendue passivité « naturelle » de la femme. Dans la pièce de Kaiser, ces rôles traditionnels se trouvent inversés : la femme se montre active et entreprenante alors que

1. Cf. sur l'émergence de nouveaux discours sur la sexualité et les rapports homme/femme au début du xx^e siècle le chapitre « Éros réhabilité » de notre monographie *L'expressionnisme*, PUF 1999, p. 61-83.

2. Cf. Jacques LE RIDER, *Le cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, PUF 1982 (collection « Perspectives critiques »).

« les » hommes adoptent, au moins dans leur rapport à l'autre sexe, une attitude défensive. « Courage, fuyons ! » est leur devise commune.

C'est là que se trouve le potentiel satirique de la pièce et, en filigrane, sa face positive : la satire suggère de restaurer un modèle de relation entre les sexes plus conforme à leur « nature ». La quête hystérique de Judith est induite par la conduite velléitaire des hommes, par le pouvoir gérontocratique qui livre des jeunes filles à des barbons, par l'idéalisme judéo-chrétien qui nie les attirances sexuelles et la loi de nature. La mentalité masculine, telle qu'elle se dévoile au spectateur, est un mélange de peur du désir de la femme — peur qui rend l'homme impuissant — et de réactions autoritaires pour lesquelles il invoque la loi humaine et divine. Dans ce contexte, le meurtre de Manasse par son épouse est presque un acte d'auto-défense ; il est la réaction « naturelle » d'une femme car, comme l'enseigne encore Zarathoustra, « que l'homme craigne la femme lorsqu'elle haït ¹ ! ». Plaidoyer pour la femme frustrée par les hommes de ce qui lui est propre, la satire de Kaiser suggère un contre-modèle masculin qui serait autant éloigné du machisme balourd d'un Holoferne que de l'intellectualisme décadent d'un NebukadNezar.

Maurice GODÉ

1. Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, Kritische Studienausgabe, éd. par Giorgio Colli etazzino Montinari, de Gruyter/DTV (Von alten und jungen Weiblein), p. 85 : « Der Mann fürchte sich vor dem Weibe, wenn es haßt : denn der Mann ist im Grunde der Seele nur böse, das Weib aber ist dort schlecht [...] Das Glück des Mannes heißt : ich will. Das Glück des Weibes heißt : er will ».

Carl Sternheims *Der Snob*: eine Satire?

Mehr als für seine Erzählungen, deren Erstausgabe 1918 unter dem Gesamttitel »Chronik von des 20. Jahrhunderts Beginn« erschien, und seinen 1920 veröffentlichten Roman *Europa* — geschweige denn seine frühen lyrischen Versuche — ist Carl Sternheim für seinen Komödienzyklus »Aus dem bürgerlichen Heldenleben« bekannt geworden. In der Weimarer Republik war er einer der meistgespielten deutschen Dramatiker und einige seiner Stücke stehen auch heute noch auf den deutschen Spielplänen.¹ Sein Ruhm ist sogar bis in die französische Provinz gedrungen: Eines seiner bekanntesten Stücke, nämlich die Komödie *Bürger Schippel* wurde jüngst im »Théâtre de la Criée« in Marseille vor einem begeisterten Publikum aufgeführt.²

Der Snob, dem die folgenden Überlegungen gelten, ist das zweite Stück einer Tetralogie (*Die Hose*, *Der Snob*, 1913, *Das Fossil*), in der der Aufstieg der Familie Maske zur Macht und gesellschaftlichen Anerkennung und der anschließende Untergang dieser Dynastie dargestellt werden. Schon die Anordnung dieser Stücke als Geschichte der Familie Maske in einem bestimmten historischen Kontext hat zu der Annah-

1. So hat eben das Stuttgarter Theater *tri-bühne* den Zyklus »Komödien aus dem bürgerlichen Heldenleben« aufgeführt, zuletzt den *Snob* von September bis November 2003 in einer Inszenierung von Edith Koerber. Im Mai 2004 steht eine weitere Inszenierung der Maske-Trilogie (unter Ausschluss vom *Fossil*) in Form eines Zusammenschlusses der drei gekürzten Stücke im Staatstheater Stuttgart, Schauspielhaus, auf dem Programm.

2. *Paul Schippel ou le prolétaire bourgeois*. Théâtre National de Marseille, vom 20. November bis 13. Dezember 2003, Inszenierung von Jean-Louis Benoit, in Zusammenarbeit mit dem Centre Dramatique National des Alpes, Grenoble.

me geführt, es sei Sternheim primär um eine realistische Darstellung des wilhelminischen (Klein)bürgers gegangen.¹ Darüber hinaus haben die ständigen Probleme, die Sternheim mit der zeitgenössischen Zensur hatte, und die häufigen Verbote seiner Stücke² die These bekräftigt, es handele sich bei seinen Komödien vor allem um satirisch geprägte, gesellschaftskritische Schriften, kurz gesagt um die Satire der wilhelminischen Gesellschaft wie etwa bei Heinrich Manns Roman *Der Untertan*. So interpretierte die Mehrheit der Rezensenten Sternheim als fortschrittlichen Bürgerkritiker und seine Stücke als »Dokumentation historischer Fakten«, eine Sichtweise, die nicht nur von seinen Zeitgenossen (insbesondere Franz Blei), sondern bis zu Beginn der 60er Jahre und besonders in der ehemaligen DDR vertreten wurde.³

1 Gegensätzliche Deutungsmuster

Anfang der 60er Jahre stellte Wilhelm Emrich, der Herausgeber der elfbändigen Gesamtausgabe, diese Interpretation zum erstenmal in Frage und verkündete: »In Wahrheit ist sein [Sternheims] Werk das genaue

1. Helmut ARNTZEN (Komödien des Irrtums. Zur heutigen Rezeption von Sternheims Stücken »Aus dem bürgerlichem Leben«, in *Drama und Theater im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Walter Hinck, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher und Werner Keller, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 92-104) hat der realistisch-satirischen »Lesart« mit dem Hinweis auf die zeitliche Abfolge widersprochen. Ein paar Beispiele: Am Ende des 1910 veröffentlichten Stückes *Die Hose* mit den beiden Hauptfiguren Theobald und Luise Maske wird der Sohn bzw. ein Kind lediglich als nun finanziell abgesicherte Möglichkeit genannt, 1913, also zu dem Zeitpunkt, zu dem der Snob stattfinden soll, ist dieses Kind (Christian) bereits 36 Jahre alt, in dem folgenden Stück, das den Titel des Vorkriegsjahres 1913 trägt, feiert Christian Maske sogar schon seinen siebenzigsten Geburtstag!

2. Vergl. zu Sternheims Auseinandersetzungen mit der Zensur — insb. anlässlich der Aufführung der *Hose* — Karl DEIRITZ, *Geschichtsbewußtsein, Satire, Zensur. Eine Studie zu Carl Sternheim*, Königstein: Forum Academicum 1979.

3. Vergl. insbesondere Fritz HOFMANN, den Herausgeber der von 1963 bis 1968 in der DDR erschienenen *Gesammelte[n] Werke in sechs Bänden*, der in seiner umfangreichen Einleitung (Bd. 1, S. 7-143) den »Sternheimschen Individualismus« als »eine Form des Widerstands gegenüber den Niedergangerscheinungen in der spätbürgerlichen Gesellschaft« deutet und in Schippel »de[n] erste[n] Träger jenes leidenschaftlichen Bürgerhasses sieht, den Sternheim immer ungehemmter aus sich herausströmen« lasse (Zitate S. 109 u. 119).

Gegenteil von Satire.«¹ Emrich berief sich dabei einerseits auf die vielzitierte Definition der Satire von Schiller (In der Satire wird »die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt«), die auf die Sternheimschen Komödien überhaupt nicht zutraf, andererseits auf Sternheims Selbstdeutung, auf seine verschiedenen Aussagen zur Kunst im allgemeinen und zu seinem Werk im Besonderen, wie z.B. diese Erklärung aus dem 1918 in der Zeitschrift *Die Aktion* erschienenen Artikel mit dem Titel »Das gerettete Bürgertum.«:

Also nicht Ironie und Satire, die als meine Absicht der flüchtige Reporter festgestellt hatte und Menge nachschwatzte, sondern vor allgemeiner Tat aus meinen Schriften schon die Lehre: dass Kraft sich nicht verliert, muss auf keinen überkommenen Rundgesang doch seinen frischen Einzelton der Mensch nur hören, ganz unbesorgt darum, wie Bürgerinn seine manchmal brutale Nuance nennt.²

So kommt Emrich zu dem Schluss, Sternheims Theater sei ganz und gar nicht als Satire zu verstehen, sondern vielmehr ein Appell an jeden Einzelnen, seine eigene Nuance, die durch die gesellschaftlichen Konventionen verdeckt sei, wieder zu finden. Damit stellte Emrich nicht nur die gängige Sternheim-Forschung auf den Kopf, sondern löste gleichzeitig eine neue Debatte über die Intention des Autors aus. In seinem Vorwort schreibt er folgendes:

Diese Komödien und Dramen, deren bedeutendste von Sternheim unter dem Obertitel »Aus dem bürgerlichen Heldenleben« zusammengefasst wurden, waren erschreckend zweideutig in höchstem Grade. Dem *ersten Blick* schien dieser Titel eine grandiose Bürgersatire zu verheissen, und auch die Werke selbst schienen diese satirische Absicht mit aller gewünschten und unerwünschten Schärfe zu bestätigen. Dem *zweiten Blick* aber enthüllten sich plötzlich mit ebenso krasser Eindeutigkeit dieselben satirisch gebrandmarkten Bürger als tatsächliche »Helden«, die vom Dichter selbst positiv gemeint und positiv gestaltet worden waren. Dem *dritten Blick* mussten diese positiven, vom Dichter bejah-

1. Carl STERNHEIM, *Gesamtwerk*, Hrsg. von Wilhelm EMRICH, Neuwied-Berlin: Luchterhand, 1963-1976, Zitat Bd. 1, S. 11; in der Folge zitiert als GW.

2. Das gerettete Bürgertum, *Die Aktion*, Jg. 1918, Sp. 15-17; GW 6, S. 45-47. Sternheim stellt 1919 diesen Text der zweiten und dritten Auflage der Komödie *Die Hose* in einem Vorwort voraus. Er verwendet diese Formulierungen erneut in einem Brief an die Leitung des Stadt-Theaters Basel, in dem 1921 das Stück *Der Snob* aufgeführt wurde.

ten Helden als äussert widerliche, bössartige, zynische, moralisch durch und durch verworfene Subjekte erscheinen.¹

Wilhelm Emrich unterscheidet also zwischen drei »Blicken«, deren Abfolge jeweils ein anderes, ja unterschiedliches Bild ergeben würde: Der erste sei von einem falschen, unter anderem vom Titel nahegelegten Gesamteindruck bestimmt, der allerdings auch nicht gleich von den »Werken« widerlegt wird; der zweite durchdringe den Schein und sehe die scheinbar »satirisch gebrandmarkten Bürger« als tatsächliche Helden; dem dritten Blick müssen wiederum die dargestellten Bürger als »verworfene Subjekte« erscheinen. Uns scheinen vor allem der zweite und der dritte »Blick« für unsere Thematik von Bedeutung zu sein. Es geht nämlich um die Unterscheidung zwischen der *Intention* des Autors und der *Rezeption* durch das jeweilige Publikum, insbesondere das zeitgenössische. Sternheim hatte nämlich bei fast jeder Aufführung seiner Stücke das Gefühl, dass seine Intentionen durch die Inszenierung, die Vortragsweise der Schauspieler, die Reaktion des Publikums verfälscht wurden. Die von ihm geschätzten Freunde standen seinen Produktionen skeptisch gegenüber, die anderen begeisterten sich anscheinend grundlos für sie. Die Premiere des *Snob* am 3. Februar 1914 macht da keine Ausnahme. Thea Sternheim berichtet in ihrem *Tagebuch*, wie unbegreiflich für sie und ihren Mann die Reaktionen des Publikums ausfielen:

[...] Nach dem ersten Akt weder Zustimmung noch Ab[lehnung]. Ein allgemeiner Erfolg nach dem zweiten. Der dritte Akt gesteigerte Zustimmung, gesteigerte Ab[lehnung]. Die guten Freunde vor allem bilden das verneinende Element: Heymel, Behn, Simolin, von der Loge her ist das lustig mitanzusehen. Der Kronprinz, Strauss, Leute ohne jede Beziehung zu Karl, zu seiner Arbeit, klatschen (ostentativ). Die Regie [von Max Reinhardt] war schlecht. Keine schauspielerischen Leistungen auf irgendwelcher Höhe [...] Die Begeisterung ist ebenso unbegründet, ebenso kläglich wie die Abwehr.²

Die bei Sternheim so stark ausgeprägte Diskrepanz zwischen der Intention des Autors und der Rezeption durch das Publikum macht es

1. *GW I*, S. 7. Kursivschrift von uns.

2. Thea STERNHEIM, *Tagebücher 1905-1927. Die Jahre mit Carl Sternheim*, Mainz: v. Hase & Koehler, S. 132 (3. Februar 1914).

erforderlich, in einem ersten Schritt beides möglichst auseinanderzuhalten. Wir werden uns also im Rahmen dieses Aufsatzes vorzugsweise der Intention, wie sie aus dem *Text* des Stückes hervorgeht, zuwenden. Dabei kann man die zu erwartende Reaktion des zeitgenössischen Publikums nicht ganz ausklammern. Sternheim mutet ihm zwar manchmal Unmögliches zu (daher das Mißverstehen und die Skandale), bemüht sich trotz alledem, das Ganze irgendwie plausibel, ja »annehmbar« zu machen. Dies gelingt ihm meistens nicht, weil die harmonisierenden Elemente nicht ausreichen, um das Irritierende zu entschärfen. Die realistisch-psychologische Lesart insbesondere erweist sich als ein schwer zu überwindendes Hindernis für eine befriedigende Aufnahme. Die Sternheim-Forschung orientiert sich auch heute noch im wesentlichen an der Frage »Bürgerkritik oder Selbstverwirklichung«, doch weder die eine noch die andere Interpretation haben vollkommen überzeugt. Anhand einer vorwiegend *textlichen* Analyse des *Snob* wollen wir im Folgenden versuchen, einen bescheidenen Beitrag zu dieser immer noch aktuellen Diskussion zu leisten.¹

2 Was spricht im *Snob* für die These der Satire?

Bei dem derzeitigen Forschungsstand erscheint es uns interessant, noch einmal grundsätzlich die Frage zu stellen, ob die These der Satire wirklich so abwegig sei oder ob nicht doch manches dafür spreche; unter diesem Aspekt wollen wir den *Snob*, stellvertretend für die grossen Vorkriegskomödien, untersuchen. Eine erste Szene, die Szene des Briefschreibens, scheint uns einen Ansatzpunkt zu geben: Christian Maske, der Titelheld, (einfache Herkunft, Vater Beamter, durch Arbeit und Investitionen zu grossem Reichtum gekommen) hat eine Einladung zum Abendessen bei Graf von Palen (Vertreter des alten deutschen Adels und Aktionär der Monambo-Minen, deren Generaldirektor Christian Maske werden soll) erhalten und versucht nun verzweifelt ein Antwortschreiben zu verfassen, das einen nachhaltigen Eindruck bei seinem Empfänger hinterlassen soll: »Die Sache muss als erste schriftliche Äu-

1. Wir sind uns wohl bewußt, dass eine gründliche Untersuchung der Rezeption des *Snob* eine wichtige Ergänzung wäre, müssen aber einstweilen im Rahmen dieses Beitrags darauf verzichten.

ßerung meinerseits in diesen Kreis hinein tadellos korrekt und doch bedeutend sein.«¹

Diese Szene enthält viele komische Elemente, sowohl aus der Sprachkomik, als auch aus der Situationskomik. Die Frage ist allerdings, ob wir es hier eher mit einer Komik der Herabsetzung oder der Heraufsetzung zu tun haben.² Die Sprache der Hauptfigur reflektiert die Fixierung auf rein formale Details: Suche nach passendem Briefpapier, nach Worten, die dem Jargon der Aristokratie entnommen sind, was allerdings die genaue Kenntnis desselben voraussetzt, wobei als oberstes Gebot gilt, die eigentlichen Gedanken und Gefühle zu vertuschen: »Vor allem darf er nicht merken, wie gern ich komme«, gesteht sich Christian in diesem Selbstgespräch ein. Die gewissenhafte Einhaltung der Umgangsregeln dieser sogenannten höheren Schicht bestimmt das Verhalten des Helden, der ständig darum bemüht ist, den richtigen Eindruck zu hinterlassen und wie besessen nach einer »lateinischen Vokabel [...], die den Tenor [des Briefes] männlich macht« sucht. Sternheim entwickelt diese karikierende Darstellung noch weiter, er lässt anscheinend seinen Helden zur Marionette werden, zum Automaten, der mechanisch den Rhythmus des gesuchten Begriffs wiederholend im Raum umhergeht und alles andere darüber vergisst: »Dùm da da dùm da« — so soll die Vokabel klingen, die der Snob nicht nach ihrer Bedeutung aussucht, sondern nach ihrem Klang. Eine parallele Szene dazu mit der gleichen Funktion stellt das Kravatte-Binden dar. Der tadellose Sitz der Kravatte soll die »Anerkennung der Verstehenden« einbringen, worauf es nach Christian »überall ankommt«. Das peinliche Achtgeben des komischen Helden auf die ausgefallensten Konventionen des Adels mit dem Ziel, den Grafen für seine Pläne zu gewinnen, mag im Zuschauer ein Gefühl der Überlegenheit und Unbetroffenheit aufkommen lassen: Er selbst ist nicht auf die Gunst einer verknöcherten Kaste angewiesen und braucht sich nicht zu verstellen. Nicht ganz auszuschließen ist aber, dass der Zuschauer Christian für seine mimetischen Künste und seine geschickte Handlungsweise einigermaßen bewundert. Je nach Akzentuierung der einen oder der anderen Rezeptionsweise kann prinzipiell die Einschätzung der zum Lachen reizenden Szene anders ausfallen.

1. *GW I*, Der erste Aufzug, Zweiter Auftritt, S. 146.

2. Vgl. zur Komik der Herabsetzung bzw. Heraufsetzung: Bernhard GREINER, *Die Komödie*, Tübingen: Francke Verlag 1992, S. 97 ff.

Das möglicherweise vom Zuschauer empfundene Vergnügen bei dieser Szene mußte sich allerdings in Grenzen halten: Ihr geht nämlich eine Trennungsszene voraus, die dem Zuschauer das Bild eines kalten, herzlosen Emporkömmlings vor Augen führt: Christian ist bereit, seinem Ziel, nämlich dem gesellschaftlichen Aufstieg und der Anerkennung in aristokratischen Kreisen alles zu opfern. Tatsächlich beginnt das Lustspiel mit einer Szene zwischen Christian und seiner langjährigen Geliebten und »Lehrerin in Umgangsformen« Sybil Hull. Die Szene spielt an dem Tag, nach dem Christian Maske erfahren hat, dass man ihn zum Generaldirektor der afrikanischen Monambo-Minen ernennen will, deren Aktionäre mehrheitlich Aristokraten sind. Für diesen neuen, durch seinen gesellschaftlichen Aufstieg bedingten Lebensabschnitt, glaubt der Snob eine genaue Abrechnung mit seinem bisherigen Leben vornehmen und sich von allen Bindungen, die seinem Ziel im Wege stehen könnten, freimachen zu müssen: »Den nötigen Glauben an die Wirklichkeit meiner neuen Stellung zu haben, muss sich mit ihr alles um mich entsprechend ändern.«¹ So hat er beschlossen, sich von seiner Freundin zu trennen, und zwar auf eine Weise, die durch ihren Zynismus manch einen Zuschauer schockieren musste: Nach vier Jahren gemeinsamen Lebens rechnet Christian mit der Geliebten ab, er hat »mit bestem Wissen und Gewissen« eine Rechnung aufgestellt, in der er zu dem Ergebnis kommt, er schulde Sybil 24 000 Mark für diverse Aufwendungen und könne, sei diese Summe einmal bezahlt, sich schuldfrei ihr gegenüber schätzen. Das »kahle Deutsch«, das Sternheim seinen Helden sprechen lässt, verstärkt den Eindruck, hier sei die Liebesbeziehung auf eine rein geschäftliche Angelegenheit reduziert worden: Christian will sich »vergleichen«, die Schuld bezahlen für die »Aufwendungen, die Sybil für ihn geleistet hat«; die überwiesene Summe wird von Christian fünfprozentig verzinst! Die Gleichstellung von Geld und Gefühlen kann beim Zuschauer nur eine mißbilligende Reaktion auslösen: sie kommt einer widernatürlichen Versteifung des gesellschaftlichen Verhaltens gleich, auf die die Gesellschaft mit Lachen reagiert.²

1. *GW* 1, Der erste Aufzug, Erster Auftritt, S. 142.

2. In seinem vielzitierten Essay *Le Rire* (1900) geht Henri Bergson von dem Gedanken aus, dass von jedem Glied der Gesellschaft Spannkraft (*tension*) und Geschmeidigkeit (*élasticité*) gefordert wird. Durch das Lachen tendiere die Gesellschaft dahin, das Träge und Steife wieder lebendig zu machen.

Von daher musste die Trennungsszene bei den Zuschauern ein tiefes Unbehagen hervorrufen; sie legte eine eindeutige Kritik des Autors am bürgerlichen Parvenü nahe — eine Interpretation, die auch Sternheims Zeitgenosse, der Lyriker und Literaturhistoriker Ernst Stadler vertritt. Für ihn ist der Snob »der schlechthin Milieulose, der nichts mehr ist als die Geste — der Komödiant seiner Rollen, die er darum so vollkommen zu spielen weiss, weil er an keine den geringsten Bruchteil von Menschlichkeit oder Gefühl verliert.«¹ So wird gleich in der Expositionsszene ein negatives Bild des Titelhelden entworfen, dessen Leben, befangen in den gesellschaftlichen Konventionen, bis ins kleinste Detail berechnet ist. »Kein Fehler in der Addition und im Kalkül« ist der Leitsatz des Snob, der hier zweimal wiederholt wird. Das etwaige Belustigtsein des Zuschauers über die Gerissenheit des Parvenüs wird dadurch unterbunden, dass dieser sich über die elementarsten menschlichen Gefühle hinwegsetzt. Und so scheint auch der Terminus »Satire« zuzutreffen, wenn man, wie H. S. Reiss, darunter »eine allgemein mißbilligende Darstellung und Entlarvung des Kleinlichen, Schlechten und Ungesunden im Menschenleben [versteht], was zwangsläufig eine Wertung und damit Vorstellungen vom Vornehmen, Guten und Gesunden impliziert.«²

Dieser Eindruck einer satirischen Darstellung wird durch eine weitere Schlüsselszene (I, 4) noch verstärkt: Der Besuch der Eltern gibt dem Sohn Gelegenheit auch mit ihnen finanziell abzurechnen, sich seiner Schulden zu entledigen und sie dann aus seinem Leben zu »verweisen«. Er bietet seinen Eltern Geld, damit diese sich ins Ausland zurückziehen und ihm durch ihre Anwesenheit in keinsten Weise mehr im Weg stehen können. »Euer Hiersein würde, [...] Kräfte brechen, die ich insgesamt brauche«, verkündet er ihnen. So wird auch die Beziehung zu den Eltern zu einer rein materiellen Gegebenheit deklassiert. Die wirtschaftliche Unabhängigkeit, zum Lebensziel erhoben, erlaubt dem Sohn sich seine Freiheit zu erkaufen. Im Vorwort zu der 1967 in Weimar herausgegebenen Gesamtausgabe der Sternheimschen Werke stellt Fritz Hofmann in Bezug auf die Bürgerkomödien fest, Sternheim mache »das

1. Ernst STADLER, Die Hose, Die Kasette, Bürger Schippel, Der Snob, in *Cahiers Alsaciens — Elsässer Hefte*, Jg. 3 (1914), Nr. 3. Abgedruckt in E. S., *Dichtungen, Schriften, Briefe*, hrsg. von Klaus Hurlebusch und Karl Ludwig Schneider, München: Verlag C. H. Beck 1983, S. 349-352.

2. H. S. REISS, Sternheim — ein Satiriker?, in *Deutsche Vierteljahresschrift* 57 (1983), S. 321-343, Zitat S. 342.

Streben nach Geld und Geltung zum einzigen und ausschliesslichen Triebwerk seiner Figuren«.¹ Dass solche Figuren nur eine satirische Funktion erfüllen konnten, schien nicht nur diesem Kritiker offensichtlich.

3 Standeshygiene vs Überschreitung der Standesgrenzen

Die Fixierung auf einzelne Szenen am Anfang des Stückes, so eindeutig sie auch erscheinen mögen, kann aber der Gesamtkonzeption nicht gerecht werden. Erscheint die Darstellungsweise in den Eingangsszenen auf eine satirische Wirkungsintention berechnet, so relativiert sich dieser Eindruck, wenn man die Entwicklungen verfolgt und besonders die Schlusstableaus der Komödien betrachtet. Die bisher von Christians Verhalten und Diskurs beim Zuschauer hervorgerufenen Antipathien werden in der Folge gleichsam zurückgenommen. Zunächst ist etwa zu bedenken, dass die abservierte Geliebte im zweiten Aufzug wieder auftritt und dort eine eher unrühmliche Rolle spielt. Will sie doch Christian davon abhalten, jetzt, wo ihm der gesellschaftliche Aufstieg gelungen ist, seine Eltern »zurückzuholen«! Als Sympathisantin der Sozialdemokratie hänge sie — so Christian — an »Phrasen«, wo er selbst nur noch an seine Familie denkt. Der Sohn findet also letzten Endes zu »natürlichen« Gefühlen zurück, die er nur deshalb eine Zeitlang hat aufgeben müssen, weil die unumgänglichen »Kämpfe ums Dasein« es so wollten.² Die anfängliche Antipathie des Publikums gegen ihn kann er so — zumindest zum Teil — auf seine frühere Geliebte abwälzen. Dafür gewinnt er beim Zuschauer dadurch an Sympathie, dass der Einstieg in den Adel sich wie ein Spießbrutenlauf ausnimmt, in dem er am Anfang der Schwächere ist.

In einem »bündig gestellten Antrag« (II, 4) hält er nämlich bei Graf von Palen um die Hand von dessen Tochter, der Komtesse Marianne, an und sieht sich zum ersten Mal mit einem geistigen Widersacher konfrontiert, der auf den kleinsten Fehler Christians lauert, um ihm seine Ebenbürtigkeit abzuspochen. Christians Bestreben, in die Reihen der Aristokratie aufgenommen zu werden, stellt nämlich die Berechtigung gesellschaftlicher Grenzen allgemein in Frage und bedeutet eine

1. *Gesammelte Werke* I, Vorwort von Fritz HOFMANN, S. 100.

2. *GW* I, Der zweite Aufzug, Sechster Auftritt, S. 179.

persönliche Herausforderung für den konservativen Palen. So äussert dieser ganz offen, dass Standesvorurteile ihn gegen die Verbindung eines Bürgerlichen mit seiner Tochter einnehmen. Christians Position gerät ins Wanken, er bangt um seine Pläne und bemüht sich irgendwelche Schwachpunkte auszumachen, gegen die er reagieren könnte; in diesem Sinne sind seine angstvoll gestellten Fragen an den Grafen zu verstehen: »Gab mein Charakter Grund zu Bedenken?«, »Darf ich fragen?«. Dennoch ist dieses Moment von nur kurzer Wirkung, der zukünftige Schwiegervater gibt nämlich vor, die endgültige Entscheidung der Komtesse zu überlassen, durch deren vorausgegangene Aussagen (II, 1) der Zuschauer bereits weiß, dass sie den Antrag annehmen wird.¹ Die zukünftige Braut sieht in Christian genau den vor Lebenskraft strotzenden und gesunden Helden, den Sternheim bereits in *Der Hose* in der Figur von Theobald Maske dargestellt hatte. So haben Vater und Sohn trotz momentaner Differenzen diesen Charakterzug gemeinsam.

Augenscheinlich sollen auch der achte und neunte Auftritt des zweiten Aktes dazu dienen, das Bild des Snob, das sich der Zuschauer bis jetzt gemacht hatte, zu korrigieren. Theobald Maske tritt auf, um seinem Sohn den Tod der Mutter mitzuteilen. In den Bühnenanweisungen zu dieser Szene lässt Sternheim den sonst so selbstsicher auftretenden Sohn in Gegenwart des Vaters zu einem ängstlichen und eingeschüchterten jungen Mann werden; eine Verhaltensänderung, die sicher nicht den Zuschauererwartungen entsprach und neue Möglichkeiten für den Ausgang des Stückes eröffnete.² Christian verliert endgültig die Fassung, als Theobald Maske und Graf Palen zufällig einander begegnen und beschließen, gemeinsam frühstücken zu gehen, um, wie der Graf sagt, »sich zu beschnuppern«. Das joviale Verhalten des Grafen legt nahe, dass er im Grunde genommen gar nicht so kaltblütig ist. Christian selbst erscheint in einem günstigeren Licht: Die überraschende Begegnung versetzt ihn in einen fast panischen Zustand (er »läuft im Zimmer umher, ist außer sich, heult auf«), denn nun scheint er entlarvt, demas-

1. *GW* I, Der zweite Aufzug, Erster Auftritt, S. 168. Auf die Frage ihres Vaters hin, wie sie einer möglichen Ehe mit Maske entgegensehe, hatte sie geantwortet: »Ich empfinde wie jedes Ding, auf das er seinen Willen wirft, sich mit dem Glück, aus dem heraus man sich einer Naturkraft beugt, schliesslich hingeben muss«.

2. Vergl. die Bühnenanweisungen (S. 183-188), die auf Christians Verwirrung verweisen: Vor seinem Vater »schluchzt« er (allerdings »beherrscht«), gibt »Zeichen seines Schmerzes«, wirkt »betreten«, »ängstlich« und »eingeschüchtert«.

kiert. Es gelingt Sternheim, seinem Helden menschlichere Züge zu verleihen, indem er dessen innere Zerrissenheit bloßlegt und ihm Schwächen und Fehlkalkulationen zuteilt. So wird immer deutlicher, dass der bürgerliche Held im Sinne Sternheims kein eindeutiges Objekt der Satire darstellt oder zumindest eine sehr ambivalente Rolle einnimmt.

Im dritten und letzten Akt folgen zwei Szenen, die die Methode des Snobs im nachhinein zu legitimieren scheinen. Es handelt sich hier erstens um den Dialog zwischen Vater und Sohn Maske am Abend der Hochzeit. Die jetzt eintretende Wendung in der Beziehung des Sohns zu seinem Vater kommt nicht ganz unerwartet. Schon im ersten Aufzug, als Theobald von den Plänen seines Sohnes erfährt, gerät er zwar in Wut; aber schon nach kurzer Zeit beruhigt er sich, als ihm Christian die versprochene Geldsumme nennt.¹ Theobald Maske erkennt von vornherein im Handeln seines Sohns Prinzipien, die er selbst rücksichtslos anwendet und entschärft auf diese Weise die kritische Einstellung, die der Zuschauer Christian gegenüber haben könnte. Der Vater sucht jetzt Christian in seinem Zimmer auf, wo dieser auf seine junge Frau wartet. Theobald Maske, der sonst so scharfe Verfechter der Standeshygiene, nach dem Motto »Schuster, bleib bei deinen Leisten!«, entpuppt sich jetzt als Anhänger des gesellschaftlichen Aufstiegs.² Nachdem er in der oben erwähnten Szene die Heiratspläne seines Sohnes mit einer Adelligen als »Unglück und Gewalttat« bezeichnet hatte, die ihn um den Verstand brächten (»Es ist um den Verstand zu verlieren. [...] Daß ich nicht närrisch werde!«), ist er nach der Zeremonie und den Feierlichkeiten voll des Lobes für seinen Sprössling: »Du bist ein Tausendsasa und ich durch und durch stolz auf dich. [...] Als Sieger bist du über meine Meinungen und Prinzipien hinweggegangen. [Du lebst] ganz einfach aus dir selbst.« Nach weiteren Hymnen auf Christians Triumph über seine neue adelige Verwandtschaft ist die Komplizenschaft zwischen Vater und Sohn zu neuem Leben erwacht, »beide kichern und fallen sich in die Arme« und verkünden ihren Schlachtruf: »Maske for ever!«. Wie könnte jetzt der Zuschauer dem Snob sein früheres Verhalten verübeln, da das Opfer selbst die erlittene, gleichsam zwangsläufige Rücksichts-

1. Die vorliegende Komik erinnert an einige Szenen aus dem Stück *Die Hose*, in denen Luise Maske ihren wütenden Mann mit leckeren Speisen, die sie ihm unter die Nase hält, zur Ruhe bringt.

2. *GW* 1, Der dritte Aufzug, Dritter Auftritt, S. 200-203.

losigkeit gutheißt? Jeder unangenehme Nachgeschmack würde dahinschwinden, wenn die Mutter inzwischen nicht gestorben wäre...

Die entscheidende Prüfung, die den Snob noch erwartet, besteht darin, sich die Anerkennung seiner adeligen Frau als gleichrangig, wenn nicht überlegen zu sichern, ihre »grenzenlose Ehrfurcht« zu erlangen. Um Mariannes Achtung zu gewinnen, stellt Christian zuerst seine beruflichen und ökonomischen Erfolge und seine intellektuellen Fähigkeiten zur Schau und erntet dafür allerdings nur gelangweilte Höflichkeit. Die Marquiskrone, die Marianne, wie es die Familientradition vorschreibt, aufsetzt, erinnert an die Standesunterschiede zwischen den Eheleuten. Nun muss Christian zu einem stärkeren Mittel greifen. Dazu enthüllt er ein Gemälde, das angeblich von Renoir stammt und seine Mutter darstellt, der der Sohn einen Stammbaum andichtet, der sich sehen lassen kann: »Sie kam aus einem Jahrhunderte alten Bauerngeschlecht.«¹ Soweit zur Mutter; bliebe noch die väterliche Herkunft. Und Christian erfindet für sich, indem er das Schlüsselereignis aus der *Hose*, nämlich den Verlust derselben, aufgreift und nach Paris verlegt, einen Vorfahren von hohem Rang. Trickreich gelingt es ihm, die Neugierde seiner Frau zu wecken und sie glauben zu lassen, ein Vicomte, der dieser charmanten Szene im Bois de Bologne beigewohnt hätte, sei sein leiblicher Vater. Durch seine raffiniert kalkulierte, scheinbar dementierte Anspielung auf eine adelige Abstammung, erreicht Christian sein endgültiges Ziel. Marianne ist erobert, sie verspricht ihm, nie über diesen vermeintlichen Ehebruch zu sprechen und steht voll Dankbarkeit vor dem Bild der Mutter: »Süße Mutter Ehebrecherin«², bevor sie in völliger Untergebenheit an ihrem Mann mit den Worten »Mein lieber Mann und Herr« niedergleitet. Diese Szene löste, wie man sich denken kann, beim Zuschauer ein schallendes Gelächter aus. Wie Christian seine letzte Hochstapelei verübeln, die er gleichsam in Notwehr verübte?³ Der emphatische Ausruf der angetrauten Komtesse, die den vermeintlichen Ehebruch von Christians Mutter begrüßt, bestätigt, dass sie ohne

1. *GW I*, Der dritte Aufzug, Dritter Auftritt, S. 209.

2. Auf das Verlangen der Zensur mußte bei der Uraufführung am 3-2-1914 der Ruf in »Süße Mutter, wenn auch Ehebrecherin!« abgeändert werden. Vgl. *GW I*, S. 573.

3. Im Rahmen dieses Aufsatzes muss darauf verzichtet werden, auf die konkrete Rezeption der Aufführungen, wie sie etwa in Rezensionen festgehalten ist, einzugehen. Es wird dafür versucht, aufgrund der textlichen Vorlage, die Reaktionen des Publikums zu rekonstruieren — was natürlich eine historische Sichtweise voraussetzt.

die Erfindung der halb adeligen Herkunft ihren Ehemann lebenslang verachtet hätte. Die Lacher hat Christian auf seiner Seite, weil er sich endgültig gegen die Gefahr abgesichert hat, seine einmal errungene gesellschaftliche Position zu verlieren.

In unserem Stück gelingt es der Hauptfigur, seine Gegenspieler (Sybil, die Eltern, den Grafen) nach allen Regeln der Kunst zu besiegen und am Ende als Sieger aufzutrompfen. Diese Überwindung der Schwierigkeiten durch List und Berechnung wird allerdings nicht, wie in einer Komödie zu erwarten wäre, kritisiert, sondern erhält, wie wir versucht haben zu zeigen, im dritten Akt ihre Legitimation. In einem maßgeblichen Artikel über die Beziehung Sternheims zu seinem französischen Vorbild, Molière, dem eine Studie Jörg W. Joosts zu Grunde liegt, interpretiert Günter Scholdt sämtliche Komödien Sternheims, die er zwischen 1909 und 1916 geschrieben hat, als partielle Gegenentwürfe zu Molière.¹ Gemäß seinen Überzeugungen, die er unter anderem in seinen Briefen an Hofmannsthal vertritt, versuche Sternheim in seinen Stücken »durch aktualisierende Bearbeitung das eigentliche gesellschaftskritische Anliegen des großen Franzosen wieder sichtbar zu machen.«² Tatsächlich beschreibt der Begriff »Ergänzung«, der in einem der Briefe an Hofmannsthal vorkommt, sehr gut Sternheims Vorgehensweise: Es ging ihm darum, die Möglichkeiten einiger weniger Stücke von Molière auszubauen: *George Dandin*, *Der Geizige*, *Der Menschenfeind* und *Tartuffe* und ihre innere Logik, die der Autor aus verschiedenen Gründen, wie zum Beispiel die Rücksicht auf die gesellschaftlichen Konventionen der Epoche, nicht entwickelt hatte, zu Ende zu führen.

Besonders der Einfluss der Komödie *George Dandin* dominiere laut Scholdt in Sternheims Stücken und habe sowohl für *Die Hose* als auch für *Bürger Schippel* und für den *Snob* Modellfunktion. Das Grundthema dieser »Dandin-Stücke« stellt die Überschreitung von Standesgrenzen dar, die bei Molière auf satirisch-(tragi)komische Weise noch »als unkluge Anmaßung geahndet wird«. Anders als bei Molière, wo der bäuerliche George Dandin für seine Mesalliance lächerlich gemacht und bestraft wird, besteht der bürgerliche Held Christian Maske den

1. Günter SCHOLDT, Gegenentwürfe. Zu Sternheims »bürgerlichem Heldenzyklus« und seinem Verhältnis zu Molière, in *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 26. Jg. 1982, S. 296-324.

2. *Ebd.*, S. 299.

Konflikt um soziale Anerkennung mit vollem Erfolg und wird dabei selbst von einem Verfechter der Standeshygiene, nämlich seinem Vater, angespornt: »In dir ist alles Maskesche um ein paar Löcher weitergeschnallt. Ich seh doch, wie's in den Scharnieren hinaufgleitet. Du hast mich völlig in dir; schweig. Jetzt kommt das Geständnis [...] Ich bin überflüssig, verschwinde in Versenkung.«¹

Der endgültige Sieg des Snob, sein grandioser Erfolg, sind mit den Waffen seiner adeligen Widersacher errungen: »Dem fiktiven Wert einer ständischen Herkunft stellt er den fiktiven Wert einer vermeintlichen Abkunft entgegen«, erklärt Scholdt dazu. Christian Maske widerlegt die Standesgrenzen und so kann die Frage des Kritikers Peter Uwe Hohendahl, ob es sich beim Snob um »die vernichtende Kritik dieses Typus oder um seine Apotheose« handle, zu Gunsten des letzteren beantwortet werden.² Und Christian ist auch nicht, wie Wolfgang Jahn meint, »der eigentliche Verlierer, der, ohne es zu merken, sein bürgerliches Selbstbewusstsein geopfert habe«.³ Denn ihm gelingt, sozusagen als moderner Tartuffe, das was Dandins Ehe erfolgreicher gemacht hätte, nämlich die Anerkennung als ebenbürtig durch seine Frau. Dandins Schmach und Schande wird somit durch den Erfolg des Snobs gerächt oder, um mit Joost zu sprechen: »Sternheim bringt durch die aktualisierende Gestaltung des Stoffes [...] den verletzten Rechtsstandpunkt aus moderner Sicht wieder in Ordnung«.⁴

Das Stück ist von der Intention her darauf angelegt, die Übertretung der Standesgrenzen als legitim hinzustellen. Diese Tendenz unterscheidet den *Snob* von Sternheims erster Komödie *Die Hose*, das noch die Gegenthese vertrat: Theobald geht nichts über sein »Stübchen«, wo ihm alles bekannt ist. In ein paar Jahren waren Sternheims gesellschaftliche und literarische Ambitionen enorm gewachsen. Wie Christian Maske erstrebte der Autor gesellschaftlichen Aufstieg, bewunderte er den deutschen Adel und pflegte Kontakt zu ihm. Thea Sternheim verfügte über

1. *GW* I, S. 201.

2. Peter UWE HOHENDAHL, Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama, in *Probleme der Dichtung* 10/1967.

3. Wolfgang JAHN, Sternheims Bürger in der ständischen Gesellschaft. In R. v. Heydebrand u. K. G. Just (Hg): *Wissenschaft als Dialog*. Festschrift für W. Rasch. Stuttgart 1969, S. 249-271.

4. Jörg JOOST, *Molière-Rezeption in Deutschland 1900-1930: Carl Sternheim, Franz Blei*. Frankfurt a.M. 1980, S. 41.

nahezu unbegrenzte Mittel, die es ihrem Mann ermöglichten, wie Manfred Linke schreibt, »jene parvenühafter Lebensführung durchzusetzen, mit der er sein Selbstbewußtsein zu stabilisieren und das vom Vater ererbte Streben nach gesellschaftlichem Glanz zu befriedigen suchte«. ¹ Sternheims Verleger Kurt Wolff beschreibt ihn in einer Porträtskizze als »Dandy«, der in seinem Schloß Bellemaison nahe München, dann ab 1913 in seinem luxuriösen Landhaus »Claircolline« in La Hulpe bei Brüssel auf großem Fuß lebte. ² In seiner Anfang der dreißiger Jahre verfaßten Autobiographie *Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens* verweist der Dramaturg mit kaum verhohlenen Stolz darauf, dass »mit den Münchner Offizierskorps Prinzessinnen, Prinzen des königlichen Hauses« in seinem 1908 erbauten Schloß verkehrten. Rückblickend deutet er allerdings — ohne recht zu überzeugen — den regen Umgang mit dem Adel und das so üppige Haus dahingehend, er habe nur feststellen wollen, »was die gesammelten erlesenen Dinge vergangener Kulturen auf die Sitten einer sogenannten Elite noch für einen Einfluß haben konnten«. ³

4 Eine Spur Selbstironie

Angesichts der im Stück und in Sternheims Leben festzustellenden Analogien ist wohl anzunehmen, dass Sternheims Komödien eine Spur Selbstironie beinhalten. Dies berücksichtigte die Stuttgarter Inszenierung von Edith Koerber, insofern sie Christian Maske ein Alter ego zur Seite stellt, das einen Teil der Rolle übernimmt und somit eine Distanzierung von sich selbst schafft. Mit dem Snob stellt Sternheim weitgehend seine eigenen Ambitionen und Sehnsüchte und das dazugehörige Getue dar. Sternheims Stellung als Emporkömmling war alles andere als bequem, er mußte sie ständig vor sich selbst und den anderen rechtfertigen. Die peinliche Mimikry, die es ihm ermöglichte, sich in der vornehmen Gesellschaft zu behaupten, setzte ihn zugleich dem Lachen der längst Arrivierten aus. Christians Treiben und Handeln ist auch von äußeren Zwängen bestimmt, denen er sich zu fügen hat. Die

1. Manfred LINKE, *Sternheim*, Reinbek: Rowohlt 1979, S. 64.

2. Kurt WOLFF, *Carl Sternheim*. Eine Porträtskizze, in Carl Sternheim, hrsg. von Manfred Durzak, Stuttgart: Klett 1982, S. 11-16.

3. Carl STERNHEIM, *Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens*, GW 10/1, S. 266.

zwanghafte *Imitatio* des Adels macht aus ihm — zumindest vorübergehend — eine ausgesprochen komische Figur, insofern er den Eltern und der Geliebten die natürlichen Bande aufkündigt, um sich mechanisch an fremden Umgangsformen auszurichten. Die Verstellung dauert allerdings nur so lange, bis er sein Ziel erreicht hat. Die Versöhnung mit dem Vater signalisiert bereits, dass die anfängliche Rücksichtslosigkeit der unverzichtbare Preis für den sozialen Aufstieg war. Die erfundene Geschichte in der Schlußszene ist für Christian das probate Mittel, sich ein eheliches Zusammenleben ohne Demütigungen zu sichern. Unter allen Figuren ist Christian also der einzige, der es versteht, aller äußeren Mimikry zum Trotz seine intimen Wünsche und Vorstellungen, seine »Nuance« durchzusetzen. Im Gegensatz zu George Dandin, dem die *Mesalliance* teuer zu stehen kommt, bricht Christian »in die Hürden eines saturierten Standes«¹, ohne zu Schaden zu kommen, weil er dessen Regeln und Sitten durchschaut und beherrscht und sich nicht von ihnen beherrschen läßt.² Das erkünstelte steife Verhalten, das er im Laufe des Stückes an den Tag legt, mag stellenweise das mißbilligende Lachen des Zuschauers auslösen; es hat aber zur Folge, dass kaum überwindliche Standesgrenzen doch überwunden, starre Gesellschaftsstrukturen aufgelockert werden. Die Gesellschaft als lebendiger Organismus obsiegt gegenüber dem Kastenwesen.³

Der Versuch, die Intention des Autors zu rekonstruieren, gibt allerdings nur bedingt Aufschluß über die tatsächliche Rezeption des Stückes. War die dargestellte, zwar durch die Komik abgemilderte Variante des Hobbeschen »Kampfes aller gegen alle« nicht dazu ange-

1. Die Formel findet sich im 1912 erschienenen Essay »Molière, der Bürger« (*GW* 6, S. 17). Sternheims hatten 1909 einer Vorstellung des George Dandin im Odeontheater in Paris beigewohnt. Wie Thea berichtet (s. *GW* 6, S. 488), war folgender Satz Dandins »wie Blitz« in sie eingeschlagen: »Je ne parviendrai jamais à leur faire comprendre comme l'on me déshonore«.

2. Daraus ergibt sich, dass Christian sich nicht allzu viele »Blößen« geben darf. Insofern war die Besetzung der Rolle in der bereits erwähnten Stuttgarter Inszenierung einigermaßen fragwürdig: Der Schauspieler war etwas zu jung und wirkte unerfahren, was Christians Gerissenheit zuwiderläuft.

3. S. Bernard GREINER, a.a.O., S. 100: »Auf die Versteifung des Verstandes, des Charakters, des Körpers beim Einzelnen reagiert die Gesellschaft mit Lachen: als eine Warnung, die dem Exzentriker Halt gebieten will, um die Versteifung, das Unlebendig-Werden des Gesamtkörpers der Gesellschaft zu vermeiden [...] Das Lachen ist der Ordnungsruf des Lebendigen.«

tan, beim Theaterpublikum Verwirrung zu stiften? Reichte es aus, Christians Vater den Zynismus des Sohnes im nachhinein absegnen zu lassen, um jeden Rest von Unbehagen zu beseitigen? Konnte das Ziel die unlauteren Mittel rechtfertigen, ja vergessen machen? Je nach dem historischen Kontext und dem jeweiligen Theaterpublikum mag die Antwort auf diese Fragen anders ausfallen. In dieser Hinsicht kommt der Darstellungsweise der Schauspieler und der jeweiligen Inszenierung eine entscheidende Bedeutung zu: je realistischer die Figuren dargestellt sind, desto schwieriger ist es für den Zuschauer, sie nicht nach den Kriterien der Individualpsychologie zu beurteilen. Die jähe Verwandlung des Zynikers zu einem guten »verlorenen« Sohn, der es nicht so meinte, ist dann schwer nachzuvollziehen. Dass er sich von seiner Geliebten Sybil wegen seiner hochfliegenden Heiratspläne zu trennen beschließt, wird ihm vom Zuschauer um so weniger verziehen, als die Darstellung der verlassenen Frau realistisch ausfällt und beim Publikum ein nachhaltiges Mitleid erregt. Die ewigen Mißverständnisse zwischen dem Autor und seinem Publikum sind durch die psychologisierende Sichtweise mit zu erklären. Sternheims Grundkonzeption war aber, dass alle Nebenfiguren bloß Hindernisse auf Christians Vormarsch sind und dementsprechend keine positiven Alternativen verkörpern: Dass er etwa den Grafen und dessen Tochter hinters Licht führt, zeugt nur von seiner Klugheit.

Ist die Satire nicht an der Darstellung der einzelnen Figuren abzulesen, so kann vielleicht ein anderes Interpretationsmuster weiterhelfen. Wie wäre es, wenn man statt der Figuren das *Funktionieren* oder besser: die *Erstarrung* der damaligen deutschen Gesellschaft als Gegenstand des Stückes ansehen würde? Dann würde nicht Christian, nicht einmal der Graf, auf dem Pranger stehen, sondern eine festgefahrene, verknöcherte Gesellschaftsordnung, die einem ehrgeizigen vitalen Bürger, der sie von innen umgestalten will, den Zutritt zu verwehren sucht. Diese Deutung ist schwer aufrechtzuerhalten, handelt es sich doch um eine noch vor dem Ersten Weltkrieg entstandene Komödie. Sternheims politische Radikalisierung datiert erst aus den Kriegsjahren, als er für die *Aktion* zu schreiben begann. Wie fast alle Zeitgenossen, einschließlich der Intellektuellen, hing er bis dato an Monarchie und Adel und konnte sich keine andere Staatsform bzw. Gesellschaftsstruktur als die eben

vorhandene vorstellen.¹ Im *Snob* ist summa summarum kein positiver Standpunkt auszumachen, von wo aus die bestehende Ordnung satirisch abgewertet würde. Der soziale Aufstieg ist zwar als ein heikles Geschäft hingestellt, das viel Zynismus und Berechnung erfordert und aus der Konfrontation des Emporkömmlings mit den Mitmenschen erwachsen komische Situationen, die manchmal ins Tragische umzuschlagen drohen. Aber an keiner Stelle wird die Legitimation der Machtphantasien und Realitäten in Frage gestellt und eine Gegenposition, etwa dass Macht den Menschen verderbe, überzeugend bezogen. Mit dem zeitlichem Abstand verwischte sich die ursprüngliche Intention immer mehr, viele Aufführungen und Studien interpretierten auch den Sternheim der Vorkriegsjahre als dezidierten Satiriker, während bekanntlich andere, sich auf Aussagen von Sternheim stützend, die Gegenthese vertraten.² Es ist recht und billig, dass Theaterstücke dem jeweiligen Zeitgeist gemäß auf der Bühne aktualisiert werden. In dem Maße, in dem die Konkretisierungen nicht im Widerspruch zu dem Wortlaut und den Bühnenanweisungen stehen, bringen sie Aspekte zum Vorschein, die irgendwie schon »darin« waren. So ist die hier nur skizzierte Untersuchung der Rezeption eine unentbehrliche Ergänzung der Textanalyse.

Sabine KREMSER-DUBOIS

1. Vgl. hierzu die aufschlußreichen Ausführungen von Hans-Albert WALTER über die Mentalität der Intellektuellen vor und nach dem Ersten Weltkrieg in *Deutsche Exilliteratur 1933-1950*, Bd I.1 (Die Mentalität der Weimardeutschen. Die Politisierung der Intellektuellen), S. 137 ff.

2. Bezeichnenderweise behandelt etwa Winfried FREUND (*Die Bürgerkomödien Carl Sternheims*, München 1976) Sternheims Komödien, als wären sie aus einem Guß. Der »historische Aspekt«, unter dem die Darstellung analysiert werden soll (S. 8), meint allenfalls den historischen Hintergrund, trägt aber Sternheims schwankender Auseinandersetzung mit seiner Zeit kaum Rechnung.

Warum ist die *Dreigroschenoper* besser?

Kriterien für die Wertung satirischer Texte und Stücke

In meinem Beitrag soll es um *Qualität* gehen und um objektive Kriterien für die Wertung — was natürlich schwierig ist, aber nicht unversucht bleiben sollte.

Vorweg möchte ich behaupten, dass wir von der Gattungsgeschichte und der Gattungstheorie sowie von der Dramaturgie vorwiegend recht nebensächliche Qualitätskriterien erwarten können — Faustregeln zur Verhütung von störenden technischen Fehlritten —, während die annähernde Erklärung dafür, wieso die große Kunst groß ist, eher auf zwei generelleren Ebenen zu suchen ist: auf der *weltanschaulichen* und auf der *Erlebnis*-Theorie.

Als Grundlage für die wirkungsästhetische Seite der Erwägung schlage ich vor: Keine Satire kann gelungen sein, ohne gelungene *Komik* zu sein¹. Komik verstehe ich dabei² (auf der Bühne und in der Literatur wie im Alltagsleben) als ein *kathartisches Spiel mit Leiden, Demütigung, Kränkung, Ohnmacht, Angst und Tabus*, evtl. auch mit *existentiellen Verlorenheits- und Absurditätsgefühlen*. Diese ernsthaften Motive sorgen für eine gewisse Anspannung, werden aber durch Verfremdung und durch spielerische Umkehrung verharmlost. Sowohl bei zu starker

1. In der älteren Geschichte der Gattung gibt es durchaus Texte, die sich als Satiren verstehen, ohne lachhaft zu sein (vgl. dazu etwa Brummack 3); aber für heutige Begriffe gehört die komische Wirkung maßgeblich dazu.

2. Vgl. Calderwood.

Verharmlosung wie auch bei versagender Entspannung ist ein solches Spiel misslungen; aber ein Rezept gibt es da nicht. Am Ende wird bleiben, dass Aufnahmefähigkeit und Empfindlichkeiten beim Publikum stark variieren.

Das verhindert aber nicht, dass wir gewisse Prinzipien auch für satirische Texte und Stücke formulieren können.

Ich abstrahiere zunächst von den ganz wesentlichen Relationen zwischen Spaßmacher und Opfer, Narr und Clown, Fiktion und »Wirklichkeit«, Beteiligten und Publikum, — tue sozusagen, als ob alle dasselbe erlebten —, und dann behaupte ich axiomatisch Folgendes:

Zu einer gelungenen Lach-Kommunikation gehören immer in einem *ambivalenten dynamischen Prozess* sowohl *aggressive* Dimensionen wie auch *versöhnliche*, humoristische.

Die Gewichtverteilung auf beides variiert sowohl von Gattung zu Gattung als auch innerhalb des einzelnen Textes und der einzelnen Situation; »satirisch« und »humoristisch« heißt also sinnvoll immer *überwiegend* oder *teilweise* das eine, was aber nur denkbar ist im dialektischen Bezug auf das andere. Das »rechte Maß« an humoristischer Versöhnlichkeit in der Satire sowie an Bissigkeit im Humor¹ ist entscheidend wichtig sowohl für ästhetische wie auch für ethisch-politische Qualität des Lachens; das »rechte Maß« ist aber nicht das Mittelmaß, sondern von Fall zu Fall je nach Zündstoff und Situation zu erwägen.

Der Satiriker muss sich genau überlegen, ob sein Endziel *Versöhnung* oder der *vernichtende Sieg* ist. Das ist eine Erwägung, die sowohl ethische wie auch politisch-propagandistisch-taktische Reflexion erfordert (ist es gerechtfertigt, den totalen Sieg zu wollen, und ist das nun auch erreichbar?). Je nach dieser Vorentscheidung sind die Wirkungsmittel zu überprüfen. Ich werde mir in diesem Punkt einige Besserwisserei bei der Bewertung von satirischen Stücken von Brecht erlauben.

Vorausgesetzt ist bei all diesen Überlegungen, dass »richtige« satirische Texte und Stücke die Ambition haben, *zu einer »besseren Welt« beizutragen*, und zwar indem sie moralisch untragbare herrschende Zustände oder das typische Verhalten herrschender Kreise karikierend zur Schau stellen und lächerlich machen. Das können sie am ehesten, wenn

1. Vgl. dazu Ekmann 1 S. 19-32 und Ekmann 2 S. 18-23.

sie einen *moralischen Gesinnungswandel* bei diesen *herrschenden* Kreisen selbst herbeiführen (nicht unbedingt durch edle Gewissensregungen — eher durch den Druck der öffentlichen Meinung, d.h. durch den Wunsch der Betroffenen, nicht mehr lächerlich sein zu wollen).

Die Satire, die den *vernichtenden Sieg* will, hat auf diese Möglichkeit verzichtet: die Feinde bzw. die Herrscher sind dazu zu hart und zu übermächtig. Gerade in solchen Fällen greifen die Unterlegenen oft zur satirischen Kunst (vorwiegend in der Form des Flüsterwitzes); die politische Wirkung bleibt aber meist recht bescheiden. Zwar kann eine solche Satire die Identität der Unterdrückten als *moralisch überlegen* stärken und das Image der Übermächtigen als *letztlich lächerlich* schwächen; meist wird aber kaum der Widerstandswille dadurch gestärkt, sondern eher bloß ein Sicherheitsventil geschaffen, das letztlich der »Ruhe und Ordnung« zugunsten der Machthaber dienlich ist (»repressive Toleranz« im Sinne der Frankfurter Schule).

Politisch wirksam ist eher die Satire, die einen moralischen Druck auf die Herrschenden beabsichtigt (aber auch die sicherlich nur in beschränktem Maße und auf weitere Sicht).

Eine solche Satire muss sinnvollerweise durch *witzige Verfremdung* und durch hinreichende Signalisierung der *spielerischen Spaßhaftigkeit* das Zu-Nahe-Treten und die aggressive Herabsetzung so weitgehend dämpfen, dass die karikierend abgebildeten »Opfer« *mitlachen* können (zum Schein wenigstens).

Andererseits muss in der Spielerei deutlich sichtbar werden, was *gerügt* wird; nicht nur zum Zweck der Verhütung von Zensur und Unterdrückung, sondern paradoxerweise zugleich auch zum Zweck der pädagogischen Deutlichkeit und der gerade eben verletzenden Karikierung, wird in der Satire mit *Übertreibung und absurden Kontrasten* gearbeitet. Mit Brummack¹: Aus der Darstellung von herrschenden Missständen soll das Publikum mühelos auf das moralisch »Richtige« schließen können. Ohne moralische Legitimierung ist die Satire überhaupt nicht legitim.

Mit einem solchen Einerseits-Andererseits bzw. Zugleich-Aber-Auch, ist es nicht getan. Vor allem geht es wiederum nicht um ein goldenes moderates Mittelmaß, das fast unvermeidlich langweilig und wirkungslos wäre. Es geht nicht darum, alles in Harmlosigkeit verpuffen zu lassen im

1. Brummack 1 und 2.

Sinne eines »Es war ja alles nur zum Spaß; es war nicht so gemeint«. Natürlich war es so gemeint — sonst entfällt ja die Satire überhaupt. Bloß: Es war so gemeint, dass die Satire die Möglichkeit einer Verhaltensänderung und damit einer Neu-Integrierung der Gerügten in die Gemeinschaft öffnen sollte. Und das ist eben nur dadurch möglich, dass die höh-nisch Lachenden *auch* in einem *humoristischen* Ton lachen, weil sie im Lach-Erlebnis außer der gerechten Maßregelung des Gegners *auch* erleben: So ein Tor könnte ich eigentlich auch selbst sein. Und das soll so deutlich werden, dass auch der Verlachte das erlebt. Wenn die satirische Kommunikation, wie eingangs festgelegt, als Hauptziel eine Verhaltensänderung beim *Opfer* hat, dann muss auch und gerade beim Opfer ein »echtes«, d.h. ein erlebnishaftes Lachen ausgelöst werden.

Und damit habe ich meinen Schlüsselbegriff Erlebnis erstmals ange-tippt. Dazu noch ein paar recht banale generelle Worte vorweg, ehe ich zur Exemplifikation anhand von Brecht-Texten komme.

Ein jeder, der seinen Hund spazieren führt oder seine Kleinkinder beobachtet, weiß intuitiv, was ein Erlebnis heisst und wie wichtig es für die Lebensqualität und die Gemeinschaft ist.

Dabei haben nur Deutsch und die skandinavischen Sprachen sowohl ein Substantiv wie auch ein Verb, die das in voller Reichweite zum Ausdruck bringen. Englisch, Französisch und verschiedene andere Sprachen scheinen den begrifflichen Fokus überwiegend auf Erkenntnis und Erfahrung zu richten. Auf Deutsch dagegen und in meiner Sprache auch gehört diese kognitive Dimension zwar dazu; aber vor allem wird sowohl mit dem inchoativen Präfix *Er-* (bzw. dem räumlich dynamischen und nach oben weisenden *op-*) wie auch mit dem Wortkern *Leben* auf Vitalität, Impuls, Neubeginn und Grenzüberschreitung verwiesen. Und das ist für mich das Eigentlichste und Übergeordnete der Kunst (und vielleicht auch der Existenz, ohne dass man sich deswegen zum Fanatismus der sogenannten Lebensphilosophie bekennen muss).

Das ist keine ewiggültige Kunstauffassung, wohl aber, wie ich meine, eine zeitgemäße, von der Prärömantik bis einschließlich der Postmoderne vorherrschende. Während von der Antike bis hin zur Frühaufklärung und Kant die Leidenschaften als Leiden galten und Ästhetik daher (jedenfalls in der Theorie) als distante geistige Abgeklärtheit definiert wurde, sind wir heute nach Rousseau, Novalis, Schlegel, Nietzsche, Adorno, Benjamin und Bloch eher geneigt, das ästhetische Erlebnis mit

einem gesteigerten Puls, mit einem intensivierten Selbstgefühl und mit noch nicht abgestumpften und entfremdeten *Sinnes*regungen zu verbinden.

Und meine These ist nun wie gesagt, dass neben der »weltverbessern- den« Absicht gerade eben die Erlebnisqualität unseren wesentlichsten Wertmaßstab hergibt. Das möchte ich nun am Beispiel von Brechts satirischen Stücken veranschaulichen.

Satirische Elemente gibt es ja überall bei Brecht; aber ich beschränke mich auf einige Stücke, wo sie den Gesamtcharakter bestimmen:

Die Dreigroschenoper
Die Rundköpfe und die Spitzköpfe
Schweyk im Zweiten Weltkrieg
Herr Puntila und sein Knecht Matti

Mahagony, *Die Sieben Todsünden des Kleinbürgers* und *Arturo Ui* gehören auch dazu; aber die lasse ich aus, weil sie Übergangsstadien zwischen der *Dreigroschenoper* und den späteren darstellen; das wäre zeit- aufwendig zu analysieren und würde zur Hauptfrage nichts Neues bei- tragen.

Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (1936) erfüllt viele Qualitätsforde- rungen der eher technischen dramaturgischen und Gattungs-konven- tionellen Art:

Es ist eindeutig, was karikierend angegriffen wird und warum: die rassistische Ideologie des damals aufdringlich aktuellen Nationalsozia- lismus. Gattungsgemäß wird dieser nicht als unheimlich und übermächt- ig, sondern vor allem als lächerlich dargestellt. Dramaturgisch bietet die vereinfachende Reduktion der »Rassen«-Merkmale auf runde und spitze Köpfe die Möglichkeit einer sehr reizvollen spielerischen Kostüm- und Maskengestaltung, die zunächst unmittelbar komisch und verfrem- dend wirkt, dann aber auch stellenweise plötzlich die Möglichkeit einer gewissen Rührung und Sympathie in sich hat, wenn in den grotesken und starren, übergroßen spitzen oder runden Kürbisköpfen menschi- che Ängste und Gefühlsregungen aufleuchten — ähnlich wie wenn man bei einem Tier plötzlich Seelisches ahnt, mit dem man sich einführend identifizieren kann. Gerade durch solche Momente erfüllt das Stück die Forderung Brummacks, dass man durch eine umkehrende Schlussfolge- rung aus dem Lächerlichen und Verkehrten eine richtungweisende po-

sitive Vorstellung vom ethisch »Richtigen« ableiten kann — und zwar eine ausgesprochen sympathische und erstrebenswerte, nämlich in aller vagen Allgemeinheit so etwas wie Humanität jenseits aller rassistischen Feindbilder und eine Utopie vom glücklichen Leben in einer moralischen und sozial ausgeglichenen Gesellschaft.

Leider ist das Stück trotzdem einfach unmöglich, und zwar weil dessen Deutung der nationalsozialistischen Ideologie und Praxis vollkommen unrealistisch ist. Brecht hat einfach in seinem dänischen Exil damals noch wenig von Hitlerdeutschland gewusst und verstanden (das ja um die Zeit auch den meisten anderen Außenstehenden unfassbar war). Die das ganze Stück tragende Behauptung, dass am Ende die reichen Juden und die reichen Nazis die ewig-alte Verschwörung zur Ausplünderung der kleinen Leute eingehen würden, kann man heute nur als naive, ideologisch bedingte Blindheit¹ einschätzen, und damit ist das Stück durch keine auch noch so phantasiereiche Neuinszenierung zu retten. Nicht zuletzt aber ist es in seiner simplistischen und überdeutlichen Polarisierung von »falsch« und »richtig« zu stereotyp, um erlebnishaft und reizvoll zu wirken.

Auch das *Schweyk*-Stück bedient sich der Verharmlosung von Nazi- und Militärgewalt, ja von allen Schrecken des Zweiten Weltkriegs, — diesmal aber in einer Weise, die das Publikum niemals die realen Schrecken hinter dieser verfremdenden Spielerei vergessen lässt. Trotzdem ist es wohl Geschmackssache, ob man so viel biedere Verschmitztheit vor einem so höllischen Hintergrund verträgt.

Möglich ist das nur im sicheren Wissen um die Niederlage der Hitlerdiktatur. Damit sind die Leiden der Millionen von Opfern natürlich nicht gleichgültig geworden, aber es ist inzwischen gerade eben möglich, die gemeinsame Trauer und Entrüstung sozusagen stillschweigend vorauszusetzen und dabei für eine deutlich markierte ganz kurze Weile ausnahmsweise in den Hintergrund zu drängen, so lange die Theatervorstellung dauert, um sich so lange eben der erfreulichen Betrachtung hinzugeben, wie unglaublich *dumm* die Nazischurken und ihre Mitläufer waren, woraus dann auch der ebenso erfreuliche Gedanke hervorgeht, dass dieser Wahnsinn unvermeidlich zum Scheitern verurteilt war.

1. »... l'idéologie est prisonnière d'elle-même«, vgl. Macherey, Pierre: *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro (Paris) 1971, S. 153 ff. Den Hinweis verdanke ich Christian Klein, Univ. Grenoble.

Aus diesem überaus einfachen Motiv lässt sich eine Menge von einfachen, aber ganz effektvollen einzelnen kleinen komischen Pointen drehen, alle ganz stereotyp und wohlbekannt und traditionell (nach Vorbild nicht nur von Haseks Schweyk, sondern auch von Figaro und Leporello und Papageno und Just und Henrik und Pierrot, und wie die verschmitzten Diener, Barbieri und Trödler in Hunderten von Komödien und komischen Opern alle heißen). Kein Wort gegen traditionelle und erwartungsgemäße Späße und Witze und Handlungssituationen in Komödien, Schwänken, Singspielen, Operetten usw., und in diesem Sinne lässt sich das Stück durchaus spielen.

Ob das aber gute Satire oder gar große satirische Kunst ist, das ist eine andere Frage. Im Entstehungsjahr 1943 war diese Komik wohl noch als Stimmungsmache möglich im Kampf auf Leben oder Tod, aber auch aus damaliger Perspektive war wohl die Gestaltung von relevanten Werten und Unwerten etwas mager. Die bösen Machthaber als stur und verlogen und selbstbelügend und bürokratisch starrsinnig und dabei tölpisch eitel und naiv, die »kleinen Leute« eben als klein und *daher* unvermeidlich unheroisch lebensklug und gutmütig: diese hundertfach wiederholte Pointe verliert im Laufe der Vorstellung an Neuigkeitswert, Spannungswert und Überzeugungskraft.

Gemeint sind natürlich nicht nur die Nazis und der Hundehändler, sondern die Herrscher aller Zeiten und das ausgebeutete Volk; aber eine »weltverbessernde« Perspektive für ein Publikum der Kalkriegszeit oder gar für heute kann ich da nicht erkennen. Weder als Werbung für den Sozialismus noch als moralischer Druck auf die Machthaber kommt es in Frage, und damit entfällt die zweifellos beabsichtigte satirische Wirkung.

Nicht ganz unähnliche Schwächen weist das »Volksstück« *Herr Puntila und sein Knecht Matti* auf.

Die locker und episodisch-kabarettistisch aufgebaute Komödie nach Erzählungen und Skizzen einer finnischen Autorin wurde 1948 uraufgeführt und bezieht sich damit teils auf die traurige und blutige neuere Geschichte Finnlands, die aus sowjetischer Perspektive gedeutet wird, teils auf die ersten zugespitzten Spannungen des Kalten Krieges, obwohl keins von beiden explizit genannt wird.

Vordergründig geht es nur um das abermals traditionell komödiantische Verhältnis zwischen einem verschmitzten Knecht und seinem

Herrn, der dem satirischen Gelächter ausgeliefert wird. Wiederholt wird darauf hingewiesen, dass der Herr im Grunde ein lieber Mensch ist, vor allem allerdings dann, wenn er besoffen ist, — im Alltag verschwindet er dann wieder in die Junker-Rolle. Zunächst glaubt der Zuschauer also, dass die Aggressivität und Empörung der Satire durch nachsichtiges humoristisches Verständnis für Allzumenschliches ausgegogen werden soll. Das ist aber, wie sich zeigen wird, keineswegs der Fall. Im Gegenteil wird im Laufe der dünnen und stereotyp sich wiederholenden Handlung zunehmend betont, dass die »menschlichen« Züge des Ausbeuters *nur* im Suff, also in sentimental und folgenlosen Ausnahmefällen, zum Vorschein kommen, — die *Regel* dagegen als *Unmenschlichkeit* einzuschätzen ist. Diese Lehre wird außerordentlich ausdrücklich und nachdrücklich eingehämmert (ein Beispiel dafür, dass Brechts »Verfremdungs«-Dramaturgie keineswegs nur als Freisetzung eigener Stellungnahme beim Zuschauer, sondern vielfach als rhetorisch-propagandistische und schulmeisterliche Manipulation eingesetzt wird.)

Wirkungsästhetisch leidet ein solches Werk streckenweise an Defiziten gerade im Kernbereich des Satirischen: Eintönigkeit, Eindeutigkeit, Überdeutlichkeit, Spannungsarmut, ermüdende Wiederholung des sattsam Bekannten, Mangel an Scharm, Ärger beim Publikum darüber, alle Meinungen und Gefühle vorgeschrieben zu bekommen — kurzum: Erlebnisarmut. Hinzu kommt, dass ein heruntergekommener Gutsherr aus einem unterentwickelten Krähwinkel einem modernen Publikum kaum als besonders wesentlicher Gegner einleuchtet.

Solche einleuchtenden dramaturgischen, ästhetischen und gesellschaftskundlichen Schwächen bei einem Autor, der in anderen Gattungen Hervorragendes und Epochenmachendes geleistet hat¹, jahrzehntelang aber also gerade in *dem* Bereich nicht, der ihm besonders liegen und besonders am Herzen liegen müsste, kann ich mir nur dadurch erklären, dass er aus der »linken« Kritik an seiner *Dreigroschenoper* gelernt zu haben meinte, eiserne ideologische und propagandistische Selbstdisziplin zu brauchen. Darin hatte er meines Erachtens Unrecht; die *Dreigroschenoper* war eben besser.

1. — Etwa in der Lyrik, in der dramaturgischen Theorie und zumal in der dramaturgischen Praxis, etwa in seinen »klassischen« ernsthaften Stücken *Mutter Courage, Galilei* und *Der gute Mensch von Sezuan*.

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Brecht-Satiren ist die *Dreigroschenoper* (1928) ein opulentes Feuerwerk an Unterhaltungseffekten, aber auch an satirischen und parodistischen Pointen von ganz bedeutendem philosophischem und politischem Gewicht.

Das ist sie natürlich nicht zuletzt auch dank der Musik Kurt Weills. Genau wie Brecht mischt er mit souveräner Frechheit Elemente von überall, und zwar in einer Weise, die einerseits boshaft parodiert, andererseits aber zugleich auch deren Gefühlswirkungen effektiv und ergreifend ausspielt: sentimentale Operette und Kabarett, Kirchenmusik, hohe klassische Kunst, Gassenhauer und andere vulgäre Volksmusik, Tanzmusik, militäre Märsche und Gesänge, Jazz — alles miteinander und durcheinander. Verzerrend und karikierend, schockierend — und dann plötzlich doch ergreifend. Unvergesslich z.B. der Schlusschor vom 2. Akt, wo Kirchenmusik à la Brahms und Bach mit Leierkastenmelodien durchsetzt wird und im Text die schockierendsten Zynismen in parodierter Prophetensprache verkündet werden — und wo dann plötzlich doch hinter den Zynismen eine tiefe Sehnsucht nach echten seelischen Werten durchbricht.

Die parodistisch-satirische Grundidee hatten Brecht und Weill von John Gay's und Pepusch's *Beggars Opera* aus dem London vom Zeitalter Händels. Das pathetische Liebes- und Helden-Drama der vornehmen Oper heruntergespielt auf das Niveau des Straßengesangs und der Bierkneipen, der Diebe und der Bettler mit einer doppelten Pointe: Parodie auf die Unnatur der hohen Hof- und Salonkultur, und zugleich soziale Satire: Das, was die Kriminellen und die Lumpenproletarier machen, das ist das gleiche wie das, was die Feinen tun, bloß weniger elegant und also im Grunde unschuldiger und weil sie gar nicht anders tun können.

So wie die englischen Künstler Hof und Bourgeoisie und politische Parteien und Institutionen des frühen 18. Jahrhunderts lächerlich machen, so bewegen sich auch Brecht und Weill sehr weit umher in ihrer aktualisierten Satire: Finanzwelt, Polizei, Rechtswesen, Schule und Bildung, Militärwesen und Imperialismus, Kirche, Ehe und Geschlechtmoral. In entsprechender Weite und Breite schlägt die Parodie zu: Liebesroman, Oper und Operette, Film, Reklame, Erbauungsliteratur, die Bibel, politische Reden, seriöse Tageszeitungen und Wochenend-Illustrierte.

Philosophisch und politisch hängt das alles nahtlos zusammen, wenn man es als klassische marxistische Gesellschafts- und Ideologiekritik versteht mit den Schlüsselbegriffen Materialismus, Klassenkampf und skeptische Hinterfragung überlieferter idealistischer Wertnormen. Aber auch ohne diese abstrakte Begrifflichkeit versteht jeder Zuschauer und Zuhörer, was angegriffen wird und warum.

Die parodistische Technik ist im Grunde einfach: Übertreibung bis zum Grotesken — und dabei provozierende Zusammenstellung von ganz gegensätzlichen Gattungen und Stilarten (das Hohe beim Niedrigen, das Tragische beim Leichtsinnigen, das Alltägliche beim Sublimen usw.). Entsprechend einfach und aggressiv die Satire; wiederum die »unpassende« Zusammenstellung, etwa von hohen und niedrigen sozialen Kultur-Ebenen, und dann entweder so grob und so übertrieben gelogen, dass es jeder merken muss, oder aber es wird unglaublich laut und deutlich gesagt, was normalerweise verschwiegen oder verschönert wird, um die Fassade zu wahren. Und dann die komische Wiederholung von ganz faden Stereotypen, etwa in Liebeserklärungen und in Erklärungen von edlen Absichten.

Es gibt auch subtilere Pointen, die wohl kaum alle in der Hitze und Hektik der Theateraufführung aufgefasst werden, sondern erst beim genaueren Nachlesen und mit Wissen um marxistische Gesellschaftskritik — so etwa der geniale Vorspiel-Song vom Verbrecherkönig Mackie Messer, der eine zusätzliche Dimension bekommt, wenn man erkennt, dass der Bericht von den Schreckenstaten des Gangsters seine *Reklame* ist, nützlich für das Business.

Nicht zuletzt ist es ganz unglaublich, welche beißenden kleinen Pointen und überrumpelnden neuen Perspektiven auf das Menschenleben Brecht durch eine scheinbar irrelevante und alberne Drehung von Beiwörtern und Kleinstwörtern der Umgangssprache schaffen kann, — so etwa im klassischen Liebesduett der Oper, wo z.B. die Beschwörung ewiger Liebe variiert wird in eine Liebe, die »dauert — oder *nicht* dauert«¹, und zwar »an dem einen oder dem anderen Ort«² (alles ist egal). Und ganz unvergesslich die Variante ein wenig später: »Wenn du wohin gehst, dann werde ich auch *wohin* gehen« (also nicht unbedingt gerade

1. Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke 2, werkausgabe edition suhrkamp, Fr. a.M. 1967, S. 422.

2. *Ebenda*.

dorthin). Oder in dem Duett der »richtigen Männer« (Verbrecherkönig und Polizeidirektor), die ihre »echte Freundschaft« in der Armee gegründet und dann im korrupten Geschäft weitergeführt haben: So nebenher fallengelassen in ihren sentimentalischen Soldaten-Erinnerungen der Macho-Hinweis darauf, dass sie »vielleicht« (je nach Wetterlage) aus den Farbigen ihren Beefsteak Tartar machten¹.

Oft scheint die Handlung nur ein Mittel zu sein, um »Nummern« auszulösen (Duette, Arien, Lieder und Chöre so stark gelöst von der Handlung wie teils in einem Kabarett, teils in einer romantischen Oper bzw. Operette, aber wohl gemerkt nicht als dramatische und emotionale Höhepunkte, sondern immer wieder überraschend ironisch gedreht gerade an den intensivsten Stellen. *Verfremdung* eben, wie das in Brechts Dramaturgie heißt). Ein raffiniertes dialektisches Spiel zwischen dem Erwartungsgemäßen und dem Stil- und Stimmungsbruch. Alles aber nicht nur Ulk, sondern sehr zum Nachdenken geeignet, obwohl sicherlich nicht jede Pointe in Vielfalt und im hektischen Tempo aufgefasst und festgehalten wird.

In der Folgezeit kamen dem selbstkritischen Parteisoldaten und Propagandisten aber schwere Zweifel, stark von den kritischen Einwänden der linken Gesinnungsgenossen angeheizt.

Es war nicht zu übersehen, dass die Zuschauer und Zuhörer überwiegend über die Obszönitäten und Zynismen jubelten (bzw. genüsslich verärgert wurden), — sich also, mit anderen Worten, scheinbar mit den Schurken identifizierten. Dem wollte er nachträglich abhelfen durch diverse Textänderungen sowie durch Hinweise für die Regiearbeit und für die Verfilmung; und anschließend schrieb er einen sozialrealistischen Roman über den Handlungsstoff mit einer Menge detaillierter Beschreibungen von Business und Schwindel und Korruption und armen Opfern — alles gut und ordentlich, aber gar nicht vom gleichen künstlerischen Rang wie die Oper. Wohl gemerkt nicht nur deswegen, weil in der Oper mehr Lustigkeit, mehr Unterhaltungseffekt und mehr Provokation drin ist, sondern auch weil es da im scheinbar Zügellosen und Haltungslosen unabsehbare künstlerische und existentielle Tiefen gibt.

Das möchte ich wieder an der ganz großen »Nummer« *Zweites Dreigroschen-Finale* veranschaulichen, und zwar an den berühmten Worten:

1. *Ebenda* S. 419-420.

Ihr, die ihr euren Wanst und unsre Bravheit liebt
 Das eine wisset ein für allemal:
 Wie ihr es immer dreht und wie ihr's immer schiebt
 Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.
 Erst muss es möglich sein auch armen Leuten
 Vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.
 Denn wovon lebt der Mensch?
 [...]

 Ihr Herren, bildet euch da nur nichts ein:
 Der Mensch lebt nur von Missetat allein!¹

Diese vielfach zitierten Frechheiten kann man natürlich als ideologisch inkonsequent kaputtmachen: Brecht entschuldigt die Armen, weil sie in ihrer Ohnmacht nicht »moralisch« handeln können; aber erstens übersieht er dabei, dass die Armen in diesem Stück ja als satirische Zerrbilder der *Reichen* und Mächtigen zu verstehen sind, — und zweitens übersieht er, dass die »richtigen« Armen gar nicht ohnmächtig sind, wenn sie sich als revolutionäre Masse organisieren. Das alles macht er in späteren Werken konsequenter marxistisch.

Bloß: Das ist gerade ein philosophisch wunder Punkt im ideologischen System des Marxismus, und der junge Brecht ist da nicht nur unterhaltsamer, sondern auch philosophisch besser als jedes einschlägige Produkt marxistischer Dogmatik zu diesen Themen.

Es geht ja hier um das alte philosophische Problem des Guten und des Bösen, bzw. um das Problem freie Wahl/Verantwortung/Determinismus.

Christentum und humanistisch-aufgeklärter Idealismus zieht jeden zur ethischen Verantwortung, selbst dann auch, wenn man meint, dass die ethische Forderung in Praxis unerfüllbar ist.

Marx stützt sich da mehr auf die materialistisch-soziologisch-biologische Tradition, die den Menschen als ohnmächtig entschuldigt und Moralvorschriften als Waffe der Herrschenden im Klassenkampf ablehnt. Zugleich aber stellt der Marxismus neue Vorschriften auf, um zu revolutionären Taten anzufeuern (angeblich »im eigenen Interesse« der Unterdrückten). Der einzelne Kommunist muss ja aber auch in der organisierten Masse befürchten, die Revolution mit dem Leben zu bezahlen, und Martyrium kann und soll man von niemand verlangen. Und auch gerade im Kampf für den Traum vom Guten und von der besseren

1. *Ebenda* S. 457-459.

Welt wird der totalitäre Kämpfer ein Verbrecher, weil der gute Zweck die bösen Mittel nicht heiligt, sondern durch sie kompromittiert wird und zugrunde geht. Und der Kämpfer für die gute Sache ist dann nicht mehr vom scheinheiligen Moralisten der herrschenden Klasse zu unterscheiden. Andererseits wird man auch schuldig, wenn man vor lauter Moral nichts tut gegen das Böse.

Mit seinen scheinbaren Zynismen in der *Dreigroschenoper* treibt Brecht das bittere, klare Wissen um solche Paradoxien auf die Spitze (gibt die Ausweglosigkeit nicht nur unerbittlich ehrlich zu, sondern bringt auch indirekt sehr bewegend zum Ausdruck, dass man das nicht akzeptieren kann). Damit provoziert er die Zuschauer auf weitere Sicht zur Verantwortlichkeit, nicht etwa zur leichtsinnigen Amoralität, die im Wortlaut buchstäblich zu lesen ist und die im ersten Lachen dominiert.

Immer wieder sprengt das Wissen um existentielle Paradoxie in diesem Stück den Rahmen der satirischen Gegenüberstellung von Reich und Arm, Gut und Böse — so etwa auch im genialen Song der Seeräuber-Jenny, die davon träumt, wie sie eines Tages von Piraten entführt, alle anderen aber getötet werden sollen (»Und wenn dann der Kopf fällt, sage ich: Hoppla!«)¹.

Was wir hier hören, sind die billigen Glücksträume eines kleinen armen und unattraktiven Küchenmädchens; aber wir gehen mit ihr in ihre Traumwelt hinein, haben nicht nur kopfschüttelndes Mitleid, sondern fühlen wirklich zutiefst sowohl das Leid und das Unrecht nach, das sie erleidet, wie auch die süße, rauschgiftähnliche Verführung des Traumes — weichen aber auch erschüttert vor so viel Hass zurück. Was anfangs wie ein kümmerliches Produkt von Wochenblatt- und Film-Phantasien aussieht, wächst in mythische Dimensionen und gestaltet sich zu einem Symbol sowohl der katastrophalen Zeit von damals wie auch der zeitlosen Bedingung des Menschenlebens. So haben die Menschen von damals gehasst — brauchten nur einen Propagandamacher, um das in Massenhysterie und Gewalttätigkeit Wirklichkeit werden zu lassen, was hier nur geträumt wurde. Wie sonst wohl nur bei Strindberg erleben wir, dass es »schade um die Menschen« ist, — und zugleich auch, dass der Mensch ein sehr gefährliches Raubtier ist.

Das ist natürlich ein völlig »unmarxistisches« Stück Kunsterlebnis — nicht etwa weil das Bild von menschlichem Kummer und Entfremdung

1. *Ebenda* S. 415-417.

und Entmenschlichung mit dem marxistischen Bild des Kapitalismus unvereinbar wäre — im Gegenteil —, sondern weil das in dieser künstlerischen Form nicht direkt zur organisierten politischen Aktion führt, eher zum narkotischen Abreagieren oder zur ohnmächtigen Kapitulation, also genau das, was Brecht mit seinen Verfremdungseffekten verhindern wollte. Daher rückt er in den folgenden Jahren von dieser suggestiven Genialität ab, wird pädagogischer und oft dadurch etwas langweiliger. Ich finde das schade, zumal er ja auch durch seine linientreueren und zweckmäßigeren Stücke die Welt nicht verbessern konnte. Wahrscheinlich soll man das mit der Weltverbesserung nicht von der einen aktuellen Theatervorstellung erwarten, sondern eher *auf viel weitere Sicht*, und eine dazu geeignete Horizonterweiterung leistet vielleicht nicht so sehr eine klare Belehrung, sondern vielmehr gerade so eine unzuweckmäßige seelische Erschütterung wie die dieses Liedes. Wenige Kunstwerke haben m.E. so einschneidend und nachhaltig zur Entwicklung eines modernen ethischen und politischen Bewusstseins beigetragen wie die *Dreigroschenoper* — eben *auf weitere Sicht*.

Das vitale Element der Kunst ist nicht etwa Belehrung und Propaganda und auch nicht Gesellschaftskunde und Ideologie, sondern der dynamische Prozess des *Erlebnisses*, die Erschütterung fertiger Produkte und Meinungen, intensivierte Gefühlsregungen und grenzüberschreitende, unabsehbare Erfahrungen, mit denen man so schnell nicht fertig wird. Auch gerade in der Satire.

Literaturhinweise

ARNTZEN, Helmut, *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie*. Darmstadt 1989.

BACHTIN, Michail 1, *Untersuchungen zu Poetik und Theorie des Romans*. Hg.v. E. Kowalski & M. Wegner. Berlin/Weimar 1986. (Kürzere Auswahl: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Reihe Hanser Nr. 31, München 1969).

BACHTIN, Michail 2, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München 1971.

BACHTIN, Michail 3, *Rabelais und seine Welt*. Frankf. a.M. 1987. Dazu: Moser, Dietz-Rüdiger: *Lachkultur des Mittelalters? Michail Bachtin und die Folgen seiner Theorie*. In: *Euphorion* 84 (1990), S. 89-111.

BERLYNE, vgl. McGhee 1.

- BRUMMACK, Jürgen 1, *Zu Begriff und Theorie der Satire*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), Sonderheft, S. 275-377.
- BRUMMACK, Jürgen 2, *Satire*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3, hg.v. W. Kohlschmidt/W. Mohr, Berlin, 2. neubearb. Aufl. 1977.
- BRUMMACK, Jürgen 3, *Satirische Dichtung* (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Bd. 53), Fink Verlag München 1979.
- CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes. Le Masque et le vertige*, 5^e édition, Paris 1958.
- CALDERWOOD, James L., & TOLIVER, Harold: *Perspectives on Drama*, Oxford 1968 (bes. S. 163-185).
- CHAPMAN, A. J., & FOOT, H. C. (ed.), *Humour and Laughter: Theory, Research, and Applications*. London 1976.
- EKMANN, Björn 1, *Wieso und zu welchem Ende wir lachen. Zur Abgrenzung der Begriffe komisch, ironisch, humoristisch, witzig und spaßhaft*. In: *Text & Kontext* 9.1, Kopenhagen/München 1981, S. 7-46.
- EKMANN, Björn 2, *Das gute und das böse Lachen. Lachkulturforschung im Zeichen der Frage nach Funktion und Wert des Lachens*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik XVI/2*, Bern/Frankf. a.M./New York (Verl. Peter Lang) 1984, S. 8-36.
- EKMANN, Björn 3, *Die Schwierigkeit, Satire (noch) zu schreiben*. Hg. v. BE., Kopenhagen/München 1996 (= *Text & Kontext Sonderband* 37).
- FIETZ, *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*. Hg. v. Lothar Fietz, Joerg O. Fichte und Hans-Werner Ludwig, Tübingen 1996.
- FREUD, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten*. Leipzig/Wien 1905. (Taschenbuchausgaben Frankf. a.M., Fischer, zahlreiche Neuauflagen).
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*. New York 1969, S. 163-186: *Third Essay: Archetypal Criticism, The Mythos of Spring: Comedy*.
- HICKETIER, Knut 1, *Film — und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar 1993.
- HICKETIER, Knut 2, *Aspekte der Film — und Fernsehanalyse*. Hamburg 1994. (Hg.v. KH).
- HINCK, Walter, und GRIMM, Reinhold, *Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie*. suhrkamp taschenbuch 839.
- KAYSER, Wolfgang, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg 1957, 2. Aufl. 1961.
- KEITH-SPIEGEL, Vgl. McGhee 1.

- KIERKEGAARD, Søren 1, *Om Begrebet Ironi*. Samlede Værker Bd. 1, Gyldendal, Kopenhagen 1962 ff.
- KIERKEGAARD, Søren 2, *Stadier paa Livets Vei. Ebenda* Bd. 7-19.
- KLOTZ, Volker, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*. München 1980. (Rezensiert von BE in Text & Kontext 12.1, 1984).
- KNEIP, Birgit, *Zwischen Angriff und Verteidigung. Satirische Schreibweise in der deutschen Erzähl- und Dokumentarprosa 1945-75*. Peter Lang Verlag Berlin/Frankf. a.M./Bern/New York/Paris/Wien 1993.
- KOTTHOFF, Helga, *Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor* Reihe Germanistische Linguistik 196, Niemeyer, Tübingen, 1998.
- LAFAVE, Vgl. McGhee 1.
- LANGEVIN, Vgl. McGhee 1.
- LORENZ, Konrad, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. München 1974.
- MCGHEE, Paul E., & GOLDSTEIN, J. H. (ed.) 1, *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. New York 1972.
- MCGHEE, Paul E., & GOLDSTEIN, J. H. (ed.) 2, *Current American Psychological Research in Humor*, In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik XVI/2*, Bern/Frankf. a.M./New York (Verl. Peter Lang) 1984, S. 37-57.
- MARTINEAU, Vgl. McGhee 1.
- MOODY, Raymond A., *Lachen und Leiden. Über die heilende Kraft des Humors*. Rororo 042645.
- MØLLEHAVE, Johannes 1, *H. C. Andersens salt. Om humoren i H. C. Andersens eventyr*. Lindhardt & Ringhof, Viborg (DK) 1985, 2. Ausg. 1995
- MØLLEHAVE, Johannes 2, *Lystig og ligefrem. Andersens allitterationer*. Lindhardt & Ringhof, Viborg (DK) 1995.
- NIELSEN, Helge, *Det groteske menneske*. Berlingske Leksikon Bibliotek, Kopenhagen 1976.
- PALMER, Jerry, *The Logic of the Absurd*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik XVI/2*, Bern/Frankf. a.M./New York (Verl. Peter Lang) 1984, S. 58-73.
- PLESSNER, Helmut, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*. Frankf. a.M. 1970.
- PREISENDANZ, Wolfgang 1, *Über den Witz*. Konstanz 1970.
- PREISENDANZ, Wolfgang 2, *Humor und Komisch und Lachen*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. J. Ritter. Basel/Stuttgart 1971 ff., Bd. 3.
- PREISENDANZ, Wolfgang 3, *Das Komische*, hg. v. Wolfgang. Preisendanz & R. Warning, Poetik & Hermeneutik 7, München 1976.
- RITTER, Joachim, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankf. a.M. 1974.
- RÖHRICH, Lutz, *Der Witz, seine Formen und Funktionen*. dtv Nr. 1564.

- SCHULTZE, *Differente Lachkulturen. Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Hrsg.v. Brigitte Schultze, Horst Turk und Thorsten Unger. *Forum Modernes Theater*, Schriftenreihe Band 18, Tübingen 1995 (Göttinger Symposium 1994).
- SCHWIND, Klaus, *Satire in funktionalen Kontexten*, Tübingen 1988.
- THOMSEN, Ole, *Komediens kraft — en bog om en genre*. Akademisk Forlag, Kopenhagen 1986.

Björn EKMANN

Le théâtre satirique de Jura Soyfer dans le cadre du régime austro-fasciste, de 1934 à 1938

Le théâtre de Jura Soyfer a été redécouvert il y a une vingtaine d'années, après ce que l'on pourrait appeler une phase de purgatoire de quatre décennies. Pour bien situer l'originalité de ce théâtre satirique, quelques indications biographiques me semblent indispensables. Jura Soyfer est né en 1912, en Ukraine, dans l'empire tsariste, à Kharkov, dans une famille juive assez aisée, le père étant un industriel. C'est justement pour cette raison que la famille doit quitter la Russie soviétique, en 1920, pour s'installer à Vienne, sans retrouver un statut social équivalent.

Les années de formation de Jura Soyfer sont donc viennoises, et vont l'orienter, tout autant que les circonstances politiques, vers ce théâtre satirique qui lui vaudra une reconnaissance posthume. Il fréquente un Realgymnasium, et c'est un lycéen très éveillé pour son âge, puisqu'il va écouter Karl Kraus dans ses conférences sur Nestroy, lit assidûment sa revue *Die Fackel*, et dévore littéralement les comédies de Nestroy qui viennent de reparaitre grâce à Otto Rommel¹. Il connaît le russe et le français, parlés à la maison, il est bon élève en allemand, et surtout il se glisse totalement dans le parler populaire et dialectal viennois.

1. Les premières pièces rééditées furent, dès 1923 : *Einen Jux will er sich machen*, *Lumpazivagabundus*, *Der Zerrissene*. Les quinze volumes des *Sämtliche Werke*, édités par Fritz Brukner et Otto Rommel, parurent entre 1924 et 1930.

Autre signe de sa précocité : à l'âge de quinze ans, il est membre de l'union des lycéens socialistes et fournit des contributions aux fêtes et réunions du parti social-démocrate, assez bien implanté dans Vienne-la-rouge. Il est bachelier en 1931, étudiant en germanistique et en histoire et collaborateur du grand journal *Arbeiterzeitung* (reportages et poèmes dans le style agit-prop). Les conditions changent en février 1934, Soyfer essaie de gagner le Karl-Marx-Hof pour y combattre, et assiste impuissant à l'instauration d'un régime fasciste à la mode autrichienne : interdiction des partis politiques de gauche, mise à l'écart du Parlement, constitution autoritaire — mais, pour l'instant, pas d'arrestations en masse, pas de camps d'internement des opposants politiques, dont il fait notoirement partie. C'est dans ces conditions de semi-liberté, de liberté surveillée par la censure, qu'il va se tourner vers le théâtre satirique, plus ou moins clandestin.

Son écriture devra s'adapter aux conditions de la production théâtrale. C'est l'époque où fonctionnent des salles de cabaret, souvent établies, et tolérées, dans les caves de grands cafés ou restaurants. On les appelle des « salles pour 49 », car le respect de ce nombre de spectateurs permet de contourner une législation tatillonne sur le plan de la sécurité. C'est là que se réfugie la gauche intellectuelle et artistique. Les salles les plus cotées ont pour nom : ABC, Der liebe Augustin, Theater am Naschmarkt.

C'est pour elles que Soyfer écrit quatre pièces satiriques, qui doivent respecter une certaine durée (pas plus de cinquante minutes) et s'insérer au milieu d'une programmation de numéros de cabaret (d'où leur appellation de « Mittelstücke »). Cela donne un corpus assez mince : 160 pages dans l'édition de ses œuvres, 250 pages si l'on inclut une cinquième pièce, *Broadway-Melodie 1492*, qui est en fait l'adaptation d'une pièce écrite en commun par Tucholsky et Hasenclever en 1932, et interdite à la scène par le régime nazi dès 1933.

Si ce corpus est mince¹, c'est bien entendu parce que l'austro-fascisme sera vite mis au pas par le plus dur des fascismes. Dès 1937,

1. L'édition la plus complète et la plus récente des œuvres de Jura Soyfer, la *Werkausgabe* en quatre volumes, éditée par Horst Jarka, Deuticke Verlag, Vienne, 2002. Le volume II contient les « Szenen und Stücke ». Aux cinq pièces évoquées, il faut ajouter trois « Szenen » (20 pages de texte) et cinq « Gemeinschaftsarbeiten », quatre avec Hans Weigel, un avec Franz Paul (25 pages de texte, soit trois scènes et deux « conférences »).

Soyfer est arrêté pour activités illégales au sein du parti communiste autrichien (KPÖ), issu de l'aile gauche du SPÖ. Il est libéré le 17 février 1938, vingt-cinq jours avant l'Anschluss du 13 mars 1938. Il est repris le même jour, en essayant de franchir la frontière suisse. Il est interné à Dachau, puis à Buchenwald, où il meurt du typhus le 16 février 1939, alors qu'il devait être libéré. Sa carrière humaine s'achève à vingt-six ans, de la même façon que celle de Büchner. Sa carrière d'auteur dramatique aura rempli deux années de cette vie, les années 1936 et 1937.

Je ne reprendrai pas, dans un ordre chronologique, l'analyse thématique et politique de ce corpus, car elle a été déjà menée à bien dans deux livres qui font référence :

- ▶ Horst Jarka, *Jura Soyfer, Leben, Werk, Zeit*, Wien, 1987
- ▶ Jürgen Doll, *Theater im Roten Wien, vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater des Jura Soyfer*, Wien, 1997

J'essaierai de répondre à la question formulée dans l'exposé des motifs du colloque : le théâtre rend-il la satire plus percutante ? — en m'inscrivant dans l'axe n° 3 : quelles sont les évolutions des styles et thèmes satiriques à travers les époques et les différents auteurs ?

Une telle question implique les notions de continuité et d'intertextualité. Cela est particulièrement valable dans le cas de *Der Weltuntergang*, sous-titré « *Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang* ». On aura reconnu le fameux *Kometenlied*, chanté par le personnage de Knieriem, l'ivrogne invétéré du *Lumpazivagabundus* de Nestroy (1833). Dans cette pièce, la menace que fait peser la comète se fracassant sur la terre sert de justification à Knieriem refusant de s'amender (sich bessern¹) : à quoi bon renoncer à boire vin et schnaps, si la fin du monde est pour demain ? Chez Soyfer, la menace d'une fin du monde n'est plus la rêverie d'un esprit éméché, c'est une menace réelle. Nous sommes en 1936. Le monde émerge d'un cataclysme européen déjà nommé « *Weltkrieg* », et l'on peut craindre que cela ne recommence, à plus grande échelle. Les choses deviennent sérieuses, même si les astres du *Prologue* continuent à plaisanter entre eux, dans la bonne vieille tradition du *Zaubermärchen*. Les témoignages (photos, comptes rendus) sur *Der Weltuntergang*

1. Cf. *Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken*, Dieterich Verlag, Leipzig, 1960. Paroles de Peppi, fille du maître-menusier Hobelmann à Knieriem : « Er muß solid werden, er muß sich bessern. » (p. 433)

sont rares. Mais la lecture des didascalies laisse augurer d'un spectacle comique, comique amer certes, mais néanmoins spectaculaire. Les cabarets viennois avaient-ils les moyens (machinerie, costumes, comédiens) pour réaliser cette indication de mise en scène ?

Die Sonne, eine beleibte, imposante Dame in lebhaften Farben dirigiert den Tanz der Planeten ¹

Avec ce premier tableau, Soyfer prolonge la tradition de l'histoire-cadre, la *Rahmenhandlung* du *Wiener Volkstheater*. Ses mouvements de ballet, ses pantomimes, ses jeux de mots semblent issus des premières décennies du XIX^e siècle. La même personnification des astres, leur incarnation, leur allégorisation font qu'on pourrait s'y tromper. Quoi de neuf depuis Karl Meisl (*Der lustige Fritz* ²), Ferdinand Raimund (*Das Mädchen aus der Feenwelt, oder der Bauer als Millionär* ³ — *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* ⁴), ou encore le déjà cité *Der böse Geist Lumpzivagabundus, oder Das Liederliche Kleeblatt* ⁵, de Nestroy ? Rien en apparence, si ce n'est cette allusion aux décrets-lois du chancelier Dollfuss ⁶ :

Die Sonne : Ich habe an allerhöster Stelle eine Notverordnung erwirkt. Die physikalischen Gesetze sind provisorisch aufgehoben ⁷.

La satire du temps présent se fait ensuite, dans un déroulement scénique en onze épisodes, le dernier tableau revenant au point de départ, avec une solution au problème posé. Dans cet *Epilog im Kosmos*, la comète Konrad renonce à détruire la planète Terre, comme prévu, parce qu'il en est tombé amoureux, en dépit de la frivolité et de l'aveuglement coupable de ses habitants devant une fin du monde programmée.

1. SOYFER, Band II, *op. cit.*, p. 61. La pièce de Soyfer était le « Mittelstück » d'un programme « Zwischen Himmel und Erde », joué pendant deux mois au cabaret ABC im Regenbogen, du 6 mai au 11 juillet 1936.

2. Pièce de 1818, qui compte dans sa distribution des « Allegorische Personen des Traumes im zweiten Akt ».

3. Pièce de 1826, sous-titre : « *Romantisches Original-Zaubermärchen, mit Gesang* ».

4. Pièce de 1828, sous-titre : « *Romantisch-komisches Märchen* ».

5. Pièce de 1833, sous-titre : « *Zauberposse mit Gesang* ».

6. Ces décrets-lois (466 en un an) abolissaient de facto le régime parlementaire et créaient un « Ständestaat » autoritaire.

7. SOYFER, Band II, p. 63.

Une autre pièce de Soyfer semble à l'opposé de la « Rahmenhandlung » : *Der Lechner Edischaut ins Paradies*¹. Le titre annonce déjà la couleur : ça va se passer à Vienne, avec son Donaukanal comme première didascalie, et son couple d'amoureux, avec leurs prénoms au diminutif d'affection — Edi und Fritzl. On s'attend à une *Lokalposse* à la Nestroy, transposée du XIX^e au XX^e siècle. Erreur : l'introduction du merveilleux ne se fait pas attendre. Il prend la forme d'une machine qui se déplace et qui parle, un robot humanisé qui répond au prénom familial de Pepi (en viennois, tous les Joseph s'appellent Pepi²). Son identité de machine : « Petersens elektrischer patentierter Industriemotor n° 820727 ». Invention astucieuse de Soyfer pour reprendre le thème des machines tueuses d'emplois et créatrices de chômage et de misère³.

Mais ce n'est qu'une étape dans l'agencement d'une pièce fondée sur le merveilleux spectaculaire : à cheval sur Pepi, on peut remonter le temps, comme si on déroulait un film à l'envers⁴. Une fois lancée, l'imagination scénique fonctionne toute seule : la guerre du début du siècle devient celle de 1918-1914, les personnages marchent à reculons, le mendiant aveugle Andraschek dans sa vieille capote militaire recouvre la vue, et son enthousiasme de 1914 : « Jeder Schuss ein Russ⁵ ». Cette façon de construire un spectacle plaisant n'est pas neuve. Elle a donné des fruits variés sous le nom de « revue à grand spectacle », de films à succès reposant sur le contraste entre le passé prétendument retrouvé et le présent qui connaît la fin de l'histoire⁶.

1. La pièce de Soyfer semble avoir remporté un certain succès sur la durée, puisqu'elle fut présentée au cabaret « Literatur am Naschmarkt » de Vienne, du 6 octobre 1936 au 6 janvier 1937.

2. Un récit de Horvath, *Mein Onkel Pepi*, raconte la vie amoureuse de son oncle Joseph Prehnal, officier muté pendant toute sa carrière aux quatre coins de l'empire austro-hongrois.

3. La pièce d'Ernst Toller, *Die Maschinenstürmer* (1924) reprend le sujet des « briseurs de machines » d'Angleterre au XIX^e siècle (mouvement dit des « luddites »).

4. Cf. un projet de Horvath, intitulé *Die Reise ins Paradies*.

5. SOYFER, Band II, *op. cit.*, p. 111. Autres citations patriotiques : « Siegreich wollen wir Frankreich schlagen » extraite du chant militaire « Musketier seins lust'ge Brüder », le « Prinz-Eugen-Marsch » ou encore « Braunes Isonzomädel ».

6. À Paris, le théâtre du Châtelet s'était fait une réputation dans ce genre de spectacles : *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, d'après Jules Verne, incluait la présence... d'éléphants sur la scène. Un film à succès de Christian Jaque montrait Fernandel descendant dans une bouche de métro et se retrouvant au temps de François Premier. Dernier exemple du genre : le film *Les Visiteurs*.

Mais les conditions de production de ces pièces, courtes et foisonnantes en même temps, font qu'elles sont fragiles, difficilement transportables et supportables en dehors de ces « catacombes », selon le mot d'un témoin de cette époque, Franz Theodor Csokor, lui-même dramaturge et partie prenante dans la lutte contre l'Anschluss¹. Elles reposent en effet sur le frégolisme des comédiens, du nom de ce célèbre acteur italien, Leopoldo Fregoli (1867-1936), capable de jouer quatre-vingts personnages dans ses spectacles pour un seul homme. Dans la pièce de Soyfer, il y a dix-huit rôles et l'équipe du cabaret ne comptait pas plus de six comédiens. La brièveté des tableaux (Soyfer parle de « Bilder » et non de « Szenen ») fait que les personnages n'ont pas le temps de « s'installer » et que la satire doit être pour ainsi dire attrapée au vol : un jeu de mots percutant, une citation musicale caustique.

Un seul « tableau » peut satisfaire le public, dont l'horizon d'attente est la ridiculisation d'épisodes célèbres du passé. C'est le quatrième tableau : « Le Procès de Galilée ». Il n'y a que quatre comédiens en scène : Galilée, le Président, l'Avocat, Edi. Les spectateurs du cabaret sont invités à figurer le public du tribunal. Le réquisitoire du Président, ponctué de « Accusé, taisez-vous ! » hors de propos, est assez long pour permettre au public d'en « avoir pour son argent » en savourant les anecdotes. En voici une, concernant un des témoins de l'accusation, le professeur Mollig, physicien de Vienne :

Er schleuderte einen Stein senkrecht in die Luft und erwartete den Fall, ohne sich von der Stelle zu rühren. Hätte sich während der vier Flugsekunden die Erde gedreht, so hätte Professor Mollig sich mitgedreht, und das Projektil wäre neben ihm zur Erde gefallen. Professor Mollig wurde jedoch mit einem komplizierten Schädelbruch aus dem Verhandlungssaal getragen. Seine letzten Worte waren : Es lebe Aristoteles² !

Les autres tableaux laissent moins de temps à la satire, tout juste un bref passage, au sens propre du terme, d'un côté à l'autre de la scène. Les conséquences de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb sont figurées par un couple d'Américains ruminant leur chewing-gum et ne pensant qu'à « to get a drink³ ». À force de remonter le temps,

1. Franz Theodor CSOKOR (1885-1969), auteur dramatique viennois. Il protesta, en 1933, contre les autodafés du Reich nazi et dut s'exiler au lendemain de l'Anschluss. Il trouva d'abord refuge en Pologne.

2. SOYFER, Band II, *op. cit.*, p. 117.

3. *Ibidem*, p. 123.

on en arrive à la Création de l'Homme. C'est le moment pour Soyfer de livrer « der Wahrheit letzter Schluß » au moyen d'un « Schlußlied » qui tient du « Couplet » du théâtre populaire viennois et du « song » brechtien. Ses propositions sont : la nature de l'homme est d'inventer, tout ce qui est à inventer le sera un jour, la question restant de savoir comment s'en servir :

Wir haben ein Erbe
 Auf uns kommt es an
 Daß wir es gehörig verwalten ¹.

Il peut arriver que l'intervention du merveilleux tarde à venir. Mais ce n'est qu'une façon, peut-être, de tromper la vigilance de la censure. Surtout quand la satire vise le pays où elle s'exerce : l'Autriche. Rien à dire, ou peu à redire, si la satire vise l'indifférence générale engendrée par la crise de 1929, le chômage massif, la mise en cause du progrès. L'Autriche des années trente, avec son régime fasciste sui generis, s'en tire avec quelques égratignures.

Il n'en est pas de même avec *Astoria*. La pièce commence dans le style de Nestoy : deux vagabonds, Pistoletti et Hupka, se demandent comment passer l'hiver. Réponse : à l'hôpital (en se disant demandeur d'une cure de désintoxication) ou en prison (en se dénonçant comme le meurtrier en série que l'on recherche). Dans les deux cas, on peut attendre le printemps : le temps que la machine judiciaire se mette en marche, ou parce que le médecin-chef traite le mal par le mal et fait des expériences sur la résistance à l'alcool de ses patients ².

L'intervention du merveilleux se fait lorsque Soyfer décide de faire entrer dans la réalité les rêveries d'un de ses vagabonds, Hupka. Devant l'attitude incroyable d'un gendarme qui refuse de l'arrêter malgré l'inexistence de ses papiers, Hupka décide de franchir la frontière qui sépare « le royaume de la réalité du royaume des contes ³ ». Il imagine une rencontre avec une riche Américaine sortie d'un film de Hollywood. La riche Américaine ne tarde pas à se présenter, dans sa voiture Packard. Elle s'appelle, de son nom de femme mariée, Gwendolyn comtesse de Buckelburg-Marasquino, et cherche à faire cadeau à son mari

1. *Ibidem*, p. 133.

2. On connaît le mot attribué à Karl Kraus : le régime austro-fasciste fut un régime fasciste « gemildert durch Schlampererei ».

3. SOYFER, Band II, *op. cit.*, p. 142.

de quatre-vingt-huit ans d'un pays dont il sera le ministre des Affaires étrangères. Il ne se remet pas, en effet, d'avoir été autrefois limogé, et sa crédulité est sans bornes. Hupka se propose pour satisfaire le rêve sénile de l'ancien diplomate.

Le couple du valet habile et du maître crédule est vieux comme la comédie. L'originalité en l'occurrence : c'est l'Autriche qui va faire les frais de la satire plus que le vieux comte. Il s'agit bien entendu de l'Autriche issue du traité de Saint-Germain, réduite à sa partie « allemande » et pour ainsi dire condamnée à vivre un destin de petit État. La position de Soyfer est ambiguë : il ridiculise cet État-croupion auquel il donne le nom d'un hôtel (Astoria) et s'en donne à cœur joie dans la satire de sa mégalomanie. Mais n'est-ce pas faire le jeu de ceux des Autrichiens qui souhaitent le « retour au sein du Reich » ? Il est facile de tourner en ridicule le petit chancelier Dollfuß (« Millimeternich ») et le chancelier Schuschnigg en costume de chasseur. Ils portent leur responsabilité dans l'écrasement du régime républicain en 1934. Mais avec un Hitler ante portas, est-ce bien indiqué ? C'est tout le problème d'un nationalisme autrichien qui serait « de gauche ».

Pour l'heure, place au divertissement. Le troisième tableau se situe à Londres, au siège de l'ambassade astorienne. L'épouse de l'ambassadeur, Gwendolyn, s'exprime en vers iambiques pour recevoir une grande-duchesse russe, des lords et des ladies, un magnat de la presse, et... George Bernard Shaw¹. Ce dernier est spécialisé, comme il se doit, dans les aphorismes. Le problème est de faire croire à l'existence de l'Astoria. Mais les invités, pleins de snobisme, sont prêts à tout gober. C'est à Hupka qu'il revient de présenter le royaume d'Astoria sur un globe terrestre :

Vous franchissez le Pacifique droit devant vous, et vous laissez trois républiques à droite. Au quatrième puits de pétrole, vous tournez à gauche et vous franchissez le Rio Superoxid².

1. GEORGE BERNARD SHAW (1856-1950) prononce, dans la pièce de Soyfer, des aphorismes qui sont d'un niveau inégal. Passe encore pour : « Je suis pour la suppression de la géographie. Ce serait le seul moyen pour éviter la guerre ». (p. 150). Mais que dire de : « Le premier diplomate de l'histoire, ce fut Adam ». (*ibid.*)

2. SOYFER, Band II, *op. cit.*, p. 153. La verve de Hupka rappelle celle de Knierem se faisant passer pour un connaisseur de la langue italienne.

Le reste est à l'avenant. La langue astorienne est faite d'un mélange de citations latines et de bribes d'italien. Le « bonjour » national s'énonce « Exzellenz, Hup! » Les décorations attribuées sont : grand cophte de la Toison d'or astorienne, médaille astorienne de l'Ordre des Castors¹. Et pour finir, la monnaie astorienne a pour nom le Kuzkuz.

Les allusions à l'Autriche se faisant de plus en plus transparentes, on ne s'étonnera pas que la censure ait exigé des modifications. Finalement, *Astoria* ne fut pas joué au cabaret. La fin de la pièce, telle qu'elle nous est parvenue, témoigne peut-être de l'intention de faire « passer » la satire du petit État sans consistance pour une satire de la crédulité et du rêve. Mais qui sont ces crédules et ces rêveurs ? Ceux qui ont besoin de cela pour vivre. Par exemple, le vagabond Paul :

En Astoria, les rues sont chauffées en hiver, pour que les sans-abri ne meurent pas de faim. Dans le moindre petit jardin on trouve des bananes à la pelle, des bien mûres, comme dans les Indes. En Astoria, les hommes ne picolent pas à cause de la misère, mais par pur bonheur. En Astoria tout est gratis, même l'argent².

C'est donc au travers d'une vision utopique portée aux limites de l'absurde, du non-sens, que sont pointées les « tares sociales » du monde tel qu'il est : la prostitution, la misère, le chômage. Soyfer ne se contente pas de laisser parler ses personnages, il utilise des éléments visuels, qui ne sont peut-être pas réalisables aisément dans un petit théâtre sans grands moyens :

Changement de décor. Paysage tropical, avec des palmiers et des cheminées d'usine. Pistoletti porte un gigantesque chapeau de paille. Il est chargé de fruits multicolores³.

Cette vision paradisiaque est sans doute aussi une satire de l'industrie du rêve, au sens large, comprenant des films, des romans, des airs populaires, dont certains sont cités dans l'accompagnement musical⁴.

1. Cf. les titres conférés à Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* : Grand Mamamouchi, etc.

2. SOYFER, Band II, *op. cit.*, p. 157. Avec l'apparition du vagabond Paul, Soyfer ressuscite un « trio dépravé » comme chez Nestroy.

3. *Ibidem*, p. 159.

4. *Ibidem*, p. 157. Il s'agit ici d'un « Schlager » des années trente : Irgendwo auf der Welt gibt's ein kleines bißchen Glück.

On peut faire figurer dans l'industrie du rêve les escroqueries financières (Astoria émet des emprunts pour l'exploitation d'un pétrole qui n'existe pas), les escroqueries au visa pour l'Astoria (plusieurs milliers de personnes se pressent aux guichets de l'ambassade : le visa d'immigration coûte 250 livres). Tout est bon pour « plumer » les candidats au bonheur : une fausse citoyenneté (les « Astoriens de l'étranger » sont au nombre de deux millions), un faux roi (Sedlatschek VIII), un écusson du pays (un lion à trois pattes !).

La machine à tromper le monde s'emballa et s'étend au monde entier. La satire ne vise plus explicitement l'Autriche, mais l'univers dans son ensemble, du moins les pays qui participent, dans les années trente, au ballet diplomatique ¹ qui conduira à une guerre que Jura Soyfer ne verra pas ².

Jura Soyfer n'aura pas pu voir non plus la représentation de sa dernière pièce destinée au cabaret, en septembre 1937, car il était emprisonné pour activités politiques illégales. Elle s'intitule *Vineta, die versunkene Stadt*. C'est le nom que porte en Allemagne le mythe de la cité engloutie, et il a été illustré, entre autres, par Heine et Gerhard Hauptmann.

Soyfer s'en empare à son tour pour édifier une satire théâtrale cryptée de la situation morale de l'Autriche, fruit d'un immobilisme sécu-

1. Le personnage du Comte est représentatif de bien des diplomates de l'entre-deux-guerres. Il imagine, pour régler la question de Dantzig, d'accorder à la Pologne un corridor d'accès à la Méditerranée à travers l'Europe centrale. L'imposteur Hupka flatte cette « manie » diplomatique de façon magistrale : « Die Ägypter kriegen zur Entschädigung dafür die Mandchurei und die Franzosen Niederländisch-Indien. Dafür kriegen die Holländer Schleswig-Holstein, die Dänen die Insel Kuba, die Amerikaner einen Freihafen in Luxemburg, die Luxemburger einen Flugzeugstützpunkt auf dem Potsdamer Platz, die Potsdamer kriegen die Ukraine, und die Russen kriegen eine auf den Schädel ». (p. 146) Ce même personnage du Comte est paranoïaque. Il attribue tous les malheurs du monde aux « Fagottisten » (les bassonnistes). Cette idée a peut-être été empruntée à un numéro de la comédienne Therese Giehse, qui se produisit au cabaret antinazi de Zurich, *Die Pfeffermühle*, pendant ces années-là. Elle imitait Hitler éructant contre le « fagottisme international ».

2. Parmi les personnages qui ne font que passer (typiques de la forme « revue de cabaret », basée sur des silhouettes qui doivent produire le maximum d'effets dans le minimum de temps) : un journaliste qui rédige son reportage en Astoria à partir d'un café viennois ; un professeur qui publie un « roman paysan » — *Die Sünde wider das astorische Blut* ; un orateur qui vante les mérites d'Astoria, « un État qui n'a pas de pays, mais le meilleur appareil de fonctionnaires et la meilleure armée ». (p. 175 et suiv.)

laire. Il reprend deux procédés bien connus du théâtre populaire viennois, l'histoire-cadre et le décor fantastique. Le personnage principal est un vieux marin alcoolique, Jonny, qui raconte une aventure à lui survenue, alors qu'il était scaphandrier. Il s'est retrouvé, à sept cents mètres sous la surface de la Mer du Nord, dans la ville engloutie de Vineta. Il rapporte ce qu'il a vu et entendu. Les décorateurs, costumiers, accessoires peuvent s'en donner à cœur joie. Vineta est une ville médiévale, avec tous ses attributs : une place de la cathédrale, les portes de la ville, une prison. Le temps s'y est arrêté, la lumière du soleil n'y parvient plus, remplacée par une perpétuelle lueur grise et verte. Les gags visuels peuvent s'enchaîner : le cadran solaire est remplacé par un balancier qui n'indique rien, un policier règle une circulation totalement absente. Les jeux de mots importent beaucoup dans un spectacle écrit pour des artistes de cabaret. Une certaine Frau Geheimrat (on notera le côté suranné du titre), veut rejoindre son mari en bateau. Deux courtes répliques :

Un sénateur. — Et quand donc part le bateau ?

La dame. — Il part hier, monsieur le sénateur.

Le sénateur. — Ah bon, déjà !

Aux signes visuels s'ajoutent les mots-clés, qui créent une atmosphère « *unheimlich* » dans cette cité où Jonny essaie en vain de se renseigner et de s'orienter. Il entend dire partout : « je ne sais pas », « j'ai oublié », « je suis une ombre d'autrefois », « je vous interdis de me dire que je vis ». Le fait que la femme du Geheimrat répète toujours les mêmes paroles (« Je veux rejoindre mon mari et ma petite fille. Elle a des cheveux blonds et s'appelle Annelore² ») n'est pas une marque de sénilité, mais résulte d'une condamnation à une activité répétitive.

C'est sans doute la vision de l'Autriche que Soyfer veut nous transmettre : c'est devenu un État moribond pour n'avoir pas su évoluer depuis l'époque où le soleil ne se couchait jamais sur les possessions de la dynastie des Habsbourg³. C'est plus le « monde d'hier » (selon le titre de Stefan Zweig) qui est mis en cause et moqué par nombre de détails

1. SOYFER, Band II, *op. cit.*, p. 199.

2. *Ibidem*, p. 197.

3. Parmi les signes ou symboles qui permettent d'assimiler Vineta à Vienne : les fastes de la « spanische Reitschule », la silhouette du vieil empereur François-Joseph.

mis en valeur par l'établissement rapide d'une situation : Vineta, ou la ville endormie. Quelques répliques qui font mouche : « Lebendig zu sein ist doch so unanständig », « Ich bin froh, dass du in den Krieg mußt, der Vineter ist unsterblich ¹. » Le prix littéraire de Vineta est décerné à l'œuvre philosophique du « Stadtschreiber » : « Das Vergessen als Denkprinzip reifer Kulturvölker ². »

La circulation de crise où se trouve Jonny (« ich will leben, ich brauche Luft ³ ») est dénouée grâce au même stratagème magique que celui qui ouvrait la pièce : Jonny est repêché évanoui, et la vision de Vineta n'est que le rêve d'un être inanimé auquel Soyfer s'identifie. C'est une vision prémonitoire, qu'il appelle la « leçon de l'histoire » :

Aber wenn einmal eine Sturzflut kommt, ein großer Krieg, eine große Barbarei, (wer weiß) ob da nicht ganze Welt zu Vineta wird ⁴.

Cette interrogation se transforme en mot d'ordre : nous devons mettre toutes nos énergies en œuvre pour éviter la venue de ce raz-de-marée. Qui sait s'il n'est pas déjà tout proche ?

La satire est donc définie, dans cette ultime pièce, comme un moyen de saper une idéologie dominante, sous ses divers aspects, et de galvaniser le public pour qu'il résiste aux assauts de cette idéologie, et au besoin combatte concrètement ses diffuseurs. Mais les conditions de l'écriture sont forcément en jeu dans la forme prise par cette satire. Dans la première phase de son activité littéraire, avant l'instauration de l'austro-fascisme, Soyfer prêchait pour des convertis. Nul doute que, dans ces conditions de liberté, les poèmes et saynettes d'agit-prop de Soyfer aient pu « soutenir le moral » des sociaux-démocrates viennois participant à ces « fêtes prolétariennes ». Tout change avec la défaite de février 1934. Finies les « maisons du peuple », supprimés les journaux. Le public des cabarets en sous-sol où Soyfer s'est replié, est d'abord restreint, et ensuite constitué plus d'intellectuels et d'artistes, sympathisants de la cause socialiste, que de militants ouvriers.

Le recours au cabaret-théâtre, la potentialisation de la satire par des signes non-verbaux ont été très bien expliqués, à partir d'un jeu de mots,

1. *Ibidem*, p. 207.

2. *Ibidem*, p. 209.

3. *Ibidem*, p. 213.

4. *Ibidem*.

par Horst Jarka, dans la « notice éditoriale » du volume rassemblant les « Kleinkunststücke » de Soyfer :

Man schrieb nicht für den Druck, sondern gegen den Druck von oben,
und man schrieb nicht allein.

On peut, à bon droit, parler de « collectif satirique » : les artisans du spectacle peuvent modifier une réplique pour la rendre plus efficace, proposer une rime percutante dans un song. Cet aspect collectif d'une mise en scène n'est nullement « constitutif » du genre dramatique. Mais il l'est à coup sûr, quand un spectacle se place dans la continuité du drame à visée satirique.

Jean-Claude FRANÇOIS

Musik hinter Stacheldraht: Die Lager-Revue »What a life!« Im britischen Internierungslager

»In nüchternen Momenten bin ich mir klar darüber, daß ich verrückt bin. Da schreibe ich Musik, gänzlich überflüssige, lächerliche, fantastische Musik [...], während die Welt sich anschickt, unterzugehen.«¹ Als der österreichische Komponist Hans Gál im Sommer 1940 seinem Tagebuch diese Überlegung anvertraute, befand er sich in einem britischen Internierungslager.

Bei Ausbruch des zweiten Weltkrieges im September 1939 befanden sich etwa 70 000 deutsche und österreichische Flüchtlinge in Großbritannien. Mit der Kriegserklärung wurden sie alle über Nacht zu »feindlichen Ausländern«, die Ausgangssperre und Reisebeschränkungen unterlagen, aber vorläufig auf freiem Fuß bleiben durften. Im Frühsommer 1940 veränderte sich die Situation schlagartig. Als die Truppen der deutschen Wehrmacht sich der französischen Kanalküste näherten und die Möglichkeit einer Invasion der britischen Inseln immer wahrscheinlicher wurde, entschied sich die englische Regierung — entgegen einer bei Kriegsausbruch erklärten Grundsatzentscheidung — alle deutschen

1. Hans Gál, *Musik hinter Stacheldraht. Tagebuchblätter aus dem Sommer 1940*. Typoskript im Besitz von Eva Fox-Gál, York. Die Originalfassung dieses Aufsatzes basierte auf diesem Manuskript. Im Dezember 2003 ist das Manuskript nach langer Verzögerung veröffentlicht worden: *Musik hinter Stacheldraht. Tagebuchblätter aus dem Sommer 1940* von Hans Gál. Hrsg. v. Eva Fox-Gál. Mit Beiträgen von Eva Fox-Gál und Richard Dove, Bern: Peter Lang 2003. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

und österreichischen Männer im kriegsdienstfähigen Alter zu internieren, unter ihnen viele tausend Flüchtlinge.

Die Internierten wurden zunächst in hastig improvisierten Sammelagern untergebracht, wie etwa im Winterquartier des Zirkus Bertram Mills oder in einer kurz zuvor fertiggestellten Wohnsiedlung in Huyton bei Liverpool. Bis Ende Mai 1940 hatte die Regierung begonnen, den Großteil der Internierten in längerfristige Lager auf der Isle of Man zu überführen. Diese Lager bestanden aus requirierten Hotels und Gasthäusern in den kleinen Ferienorten entlang der Küste, wobei die Straßen und Plätze mit Stacheldraht umzäunt wurden.

Die Situation der Internierten verbesserte sich deutlich in den Lagern auf der Isle of Man. Dort wurde ihnen ein beachtlicher Grad an Selbstverwaltung zugestanden, der es ihnen ermöglichte, verschiedene bildungsfördernde und kulturelle Aktivitäten zu organisieren, die von den britischen Behörden als Mittel gefördert wurden, Langeweile zu bekämpfen und die Moral aufrecht zu erhalten. Zu diesen Aktivitäten gehörten Kunstausstellungen, Theateraufführungen, Konzerte mit klassischer und leichter Musik, Vorträge zu allen Wissensgebieten und eine regelrechte Lageruniversität.

Trotz der rückblickenden Bemühungen von Exil-Forschern wie Michael Seyfert, der die erste gründliche Studie des Kunstschaffens in britischen Internierungslagern vorlegte,¹ sind viele der kulturellen Veranstaltungen undokumentiert geblieben, da die flüchtige Natur der künstlerischen Darbietung durch die besonderen Umstände der Internierung noch verstärkt wurde.

Um so wichtiger sind die Erlebnisberichte von Zeitzeugen, wie etwa derjenige Hans Gáls, dessen 220 Seiten langes Lagertagebuch ein fesselnder Bericht über seine fünfmonatige Internierung ist. Diesem Manuskript liegen Eintragungen in Gáls Taschenkalender zugrunde, die er sofort nach seiner Entlassung als Reinschrift in die Schreibmaschine tippte.² Die Eintragungen beginnen am 13. Mai 1940, dem Tag seiner Festnahme und enden mit seiner Entlassung am 27. September desselben Jahres.

1. Michael Seyfert, *Im Niemandsland. Deutsche Exilliteratur in britischer Internierung*, Berlin: Das Arsenal, 1984.

2. Mitteilung von Eva Fox-Gál.

Gáls Tagebuch ist ein höchst persönliches Dokument, das nicht zur Publikation bestimmt war (auf der Titelseite des Manuskripts steht der Vermerk »Bloss zum Eigenverbrauch!!!«), sondern ihm helfen sollte, sich mit seiner eigenen Situation auseinander zu setzen. Die nachträgliche Bedeutung des Manuskripts liegt jedoch in der Aufzeichnung seiner eigenen kreativen Betätigungen in der Internierung: Der Komposition und Aufführung seiner »Huyton Suite« sowie der Musik für die Revue *What a life!*

Das Lager Central Promenade, in dem Hans Gál interniert wurde, konnte eine beeindruckende Ansammlung von künstlerischem, insbesondere musikalischem Talent verzeichnen. Zu Gáls Schicksalsgenossen zählten hervorragende Musiker und Musikwissenschaftler, wie etwa Erwin Stein, ehemaliger Mitarbeiter bei der Universal Edition, Wien, der Komponist Franz Theodor Reizenstein, der auch ein hervorragender Pianist war und der junge Pianist Erwin Weiss, der spätere Direktor des Wiener Konservatoriums. Gál selbst gehörte zusammen mit dem Musikkritiker Hermann Ulrich und dem Musikhistoriker Otto Erich Deutsch einer Musikkommission an, deren Aufgabe es war, ein musikalisches Programm im Camp zu veranstalten. (S. 109)

Gáls Manuskript bietet die bisher einzige Beschreibung der Entstehung und Aufführung der zweisprachigen Camp-Revue *What a Life!*, die zu einem der legendären Höhepunkte der Internierung werden sollte. Inszeniert wurde sie von dem Film- und Theaterproduzenten G. M. Höllering, der 1932 an dem Brecht-Film *Kuhle Wampe* mitgewirkt hatte. Gáls Manuskript enthält ein beeindruckendes Porträt von Höllering, auf dessen Anregung hin er die Musik zur Revue geschrieben hatte.

Höllering ist ein feiner, anziehender Mensch. Er hat mir ein Drehbuch von ihm gegeben, das mich überrascht hat; das sieht aus wie echte Filmkunst, unter Verzicht auf alle billigen Effektmittel und doch mit Ausnutzung raffinierter technischer Möglichkeiten. Dass er mehr Regisseur als Dichter ist, liegt auf der Hand, aber das mag beim Film kein Fehler sein. Mit diesem Manne würde ich gerne arbeiten. (S. 105)

Sein Wunsch ging schnell in Erfüllung.

Gál hatte sich Mitte August zur Behandlung eines schlimmen Ekzems an Gesicht und Kopf ins Lagerspital begeben müssen. Dort fanden sich

täglich seine beiden Kollegen von der Musikkommission sowie andere Beteiligte wie Georg Höllering ein, um die bevorstehenden Musikveranstaltungen zu besprechen. Geplant wurden ein ernstes Konzert und — als populäres Gegenstück dazu — ein »bunter Abend«. Beide Veranstaltungen sollten im Palace Hotel stattfinden, in dem das Lagerkommando seinen Sitz hatte. Das Hotel, das gerade außerhalb des Stacheldrahts lag, hatte auch einen großen Theatersaal mit Sitzplätzen für etwa 2 000 Zuschauer.

Am 19. August kam Höllering mit der Nachricht, dass er den geplanten »bunten Abend« abgesagt habe, da das allgemeine Niveau der Darbietungen so jämmerlich sei, dass man eine Aufführung nicht riskieren könne. (Sein Fazit lautete: »Die eine Hälfte ist schlecht und die andere unmöglich.«) (S. 110)

Am selben Tag kam Höllering wieder, diesmal mit einem ehrgeizigen Vorschlag:

Eine Stunde später war Höllering schon wieder da, brennend von einer neuen Idee. Er will eine Revue machen, ein richtiges Theaterstück. Mit Musik. Und natürlich mit meiner Musik. Heute in vierzehn Tagen muss die Aufführung sein, später ginge es nicht [...]. Ich habe gelacht. Hier im Spital soll ich Musik machen! Und Musik wozu? Wo ist das Buch? Buch gibt's noch keines. Das muss er erst schreiben. Aber der Titel ist schon fertig: *What a Life*. (S. 111)

Das letzte Drittel von Gáls Aufzeichnungen handelt ausschließlich von seiner Arbeit an der Revue und seinen Bemühungen um Entlassung aus der Internierung: zwei sich widerstrebende Vorhaben, die letzten Endes dadurch vereinbart wurden, dass er sich bereit erklärte, einen Tag länger im Lager zu bleiben, um an der zweiten Aufführung am 26. September teilnehmen zu können.

Als Initiator der Unternehmung hatte Höllering von vornherein ein klares Bild der Revue vor Augen¹ (S. 161). Sie sollte eine Montage von Szenen aus dem Alltag des Lagers sein, einer »rasch ablaufenden, bunten Bilderfolge« (S. 178). Nach dem üblichen Format der Wiener Kleinkunstrevue würden die Szenen durch zwei Conférenciers, einer in deut-

1. In einer Mitteilung viele Jahre später behauptete Höllering, dass die Revue auf Anregung der Lagerkommandatur zustande gekommen sei — was ein einzigartiges Beispiel interkultureller Zusammenarbeit darstellen würde. Vgl. Seyfert, S. 218, Anmerkung 18.

scher, einer in englischer Sprache, kommentiert und miteinander verbunden sein. Das Gebot der Zweisprachigkeit ergab sich freilich daraus, dass die Revue nicht nur für die Internierten, d. i. für die Bewachten, sondern auch für deren Bewacher bestimmt war.

Gál hat die Musik für die Revue unter denkbar ungünstigen Umständen geschrieben. Er lag noch krank im Spital, wo er keinen Raum hatte, um ungestört zu komponieren. Dazu kam der Mangel an notwendigem Handwerkszeug wie Notenpapier und Instrumenten:

Noten gibt's noch immer keine. Mrs. Dickens, die Tochter unseres Gastfreundes in Edinburgh, hat an den Kommandanten ein Paket Noten für mich und einen Brief geschickt. Der Brief wurde an mich weitergeleitet, die Noten sind verschwunden. Wahrscheinlich kamen sie vor dem erklärenden Brief an und sind in den Papierkorb gewandert. Was sollte der Kommandant mit Noten anfangen? (S. 64)

Obwohl er anfangs zweifelte, ob Höllerings Projekt überhaupt zu verwirklichen war, hatte er die Musik tatsächlich sehr schnell fertig geschrieben. Ein paar Nummern aus dem abgesagten »bunten Abend« konnten in die Revue hinübergerettet werden, darunter Song-Texte von Richard Hutter, dessen Name auf dem Programmzettel steht. Gál nennt sie »kurze und recht nett pointierte Epigramme«, die aber ursprünglich nicht für Musik bestimmt waren (S. 112). Bereits am 26. August notierte Gál in seinem Tagebuch:

Das war eine Woche. Arbeit, Arbeit, Arbeit, von früh bis in die Nacht! [...] Ich habe in sechs Tagen die ganze Musik zur Revue fertiggeschrieben, in fliegender Hast, genau so rasch, als ich eben Noten schreiben konnte. Und da das noch zu langsam ist, habe ich nicht einmal eine Partitur geschrieben, sondern bloss eine Skizze und nach dieser Skizze gleich die nötigen Stimmen (S. 112)

Aber damit war seine Aufgabe lange nicht beendet. Höllering besuchte ihn zweimal täglich, jedes Mal mit einer neuen Idee, die neue Musik erforderte:

Er fragt teilnehmend nach meiner Gesundheit, wie ich geschlafen habe, wie ich mich fühle, und dann zieht er aus der Hosentasche ein paar Verse, die ich gerade noch komponieren soll, oder er liest mir eine Szene vor, zu der er da und dort Musik braucht. »Das machen Sie doch gleich,

nicht wahr? Die Leute warten schon darauf.« Genau wie beim Grocer, und ich war immer prompt mit der Lieferung. (S. 112)

Zu Höllerrings großer Zufriedenheit übersetzte Gál auch die Song-Texte ins Englische — ein Nebenprodukt seiner schlaflosen Nächte. (S. 115)

Gál schrieb die ganze Musik zur Revue im Krankenbett, er verließ das Spital nur für die Orchesterproben und für die eigentliche Aufführung der Revue. Die erste Probe im Palace Theatre fand am 28. August statt. Gáls Aufzeichnungen bestätigen, dass er sich den Gegebenheiten gut anzupassen wusste. Das Theater hatte einen brauchbaren Orchesterraum, und Gál entschied sich deshalb, ein kleines Orchester zu improvisieren. Wie bei seiner *Huyton Suite* hatte er die Musik für die vorhandenen Instrumente und Musiker komponiert:

Ich habe natürlich von einer Bilanz der vorhandenen Mittel ausgehen müssen. [...] Zwei erste, zwei zweite Violinen kann ich bekommen, eine Viola, ein Violoncell. Es gibt einen ganz fixen Klarinettenisten, und natürlich Draber, den brillianten Flötisten (S. 113).

Dieses kleine Orchester wollte er durch ein Klavier ergänzen, das er in die Mitte des Orchesters stellte, um vom Klavier aus zu dirigieren. Die meisten Songs sollten bloß mit Klavierbegleitung vorgetragen werden. Die Musik sollte auch eine Ouvertüre, einen großen Aufmarsch, ein Zwischenspiel und ein Finale enthalten.

Die Bühnenbilder für die Aufführung wurden von dem Maler Paul Humpoletz entworfen. Humpoletz war Illustrator und Karikaturist, hatte aber auch etwas Theatererfahrung und Gál bescheinigt ihm, er könne mit einem Minimum an Material erstaunliche Dinge zuwege bringen, wie die noch erhaltenen Zeichnungen auch bestätigen.¹ Gál notiert, dass man Eintrittskarten zu einem Preis von 3d verkauft habe um die steigenden Kosten der Produktion zu decken. Für die zweite Aufführung verdoppelte man sogar den Preis auf 6d, um den Reinertrag den Opfern deutscher Luftangriffe zukommen zu lassen. (S. 183)

Mit ihren Bühnenbildern, ihrer eigens für die Revue geschriebenen Musik, Proben, Programmzetteln und Eintrittskarten, hatte die Aufführung alle Anzeichen einer Theaterproduktion außerhalb des Sta-

1. Die Zeichnungen für die Bühnenbilder befinden sich im Museum of Jewish Heritage in New York.

cheldrahts. Aber es gab wesentliche Unterschiede, die auf besondere Merkmale von Theater in der Internierung hin deuten. Weibliche Rollen mussten von Männern gespielt werden (oder umgekehrt im Frauenlager). Indessen fehlte es oft an professionellen Schauspielern. Im benachbarten Hutchinson Camp gab es eine hauptsächlich aus professionellen Schauspielern zusammengesetzte Theatergruppe, die allein im Jahre 1941 sieben abendfüllende Stücke aufführte, aber das Lager Central Promenade konnte so viel Schauspielertalent nicht verzeichnen. Die meisten in Frage kommenden Darsteller — ganz zu schweigen von der Komparserie — waren Amateure.¹

In einer Tagebucheintragung für den 3. September hebt Gál die improvisierte Art der Revue sowie den Mangel an Proben hervor. Bei den Proben hatte Höllering mit den üblichen Problemen des Amateurtheaters zu kämpfen, die durch die täglichen Einschränkungen der Internierung noch verschärft wurden. So erwies es sich als schwierig, die Schauspieler zusammenzubringen, denn es gab immer Abwesende — von denen einige durch ihre Tätigkeiten in der Campverwaltung aufgehalten wurden, während andere die geplante Aufführung nicht ernst genug nahmen.

In den Wochen der gemeinsamen Arbeit lernte Gál Höllering gut kennen:

Ich bin in diesen Wochen [...] mit Höllering sehr vertraut geworden. Er ist ein prächtiger Typ, die denkbar glücklichste Vereinigung eines Künstlertemperaments voll Phantasie und Unternehmungslust und eines ordnungsliebenden, charakterfesten Menschen (S. 102).

Gál schildert ihn als Perfektionisten, der sämtliche Szenen fortwährend verbesserte und umformte, was etwa den oft vielfachen Aufnahmewiederholungen bei Filmszenen entspricht:

Indessen ändert er noch von Probe zu Probe und kaum eine Szene steht noch im Dialog fest, dessen es übrigens gar nicht viel gibt. Das Ganze hat viel von der Höllering geläufigen Filmtechnik; es ist ein blitzschneller Ablauf von Bildern und Szenen, die an sich soviel ausdrücken, dass für Worte nicht mehr viel Raum ist.

1. Zur Komparserie zählten z.B. der Historiker Julius Carlebach und Michael Kerr, Sohn des berühmten Theaterkritikers Alfred Kerr und später Richter des Obersten Gerichtshofs in Großbritannien.

Höllering freute sich gleichzeitig über die Möglichkeit, weiter zu experimentieren. Gál kommentierte ironisch: »Wo hat man sonst die Chance einer solchen Versuchsbühne?« (S. 125-126).

Die Musik zur Revue, sowie mehrere Song-Texte, haben sich in Gáls Nachlass erhalten,¹ das Buch ist verloren gegangen. Angesichts der improvisierten Kabarettstimmung der Revue ist es durchaus fraglich, ob es ein endgültiges Skript je gab, aber der Inhalt der Revue und Höllering's Verfahrensweise lassen sich aufgrund von Gáls Aufzeichnungen zum Teil rekonstruieren.

Höllering's Szenarium — es ist eher ein Szenarium als ein Buch, Dialogstellen sind meist nur skizziert — ist wirklich wie eine Photomontage; eine improvisierte Folge knapper Szenen, die für mich etwas ungeheuer Reizvolles haben, weil eigentlich nichts darin erfunden ist. (S. 112)

Gáls Aufzeichnungen zufolge war Höllering's Verfahrensweise offensichtlich von Humor bzw. Ironie geprägt. Er wollte das tägliche Lagerleben in einer Reihe von kurzen, lose miteinander verbundenen Szenen auf die Bühne bringen. Gál stand dieser Vorgehensweise anfänglich eher skeptisch gegenüber, aber er musste später einräumen, dass der scheinbar bunte Zufall von Höllering's Szenenfolge sehr klar und glücklich gegliedert sei, und dass »dieses Bündel von Szenen und Musikstücken« ein entzückender Abend werden könne. (S. 175)

Auf dem Programmzettel sind zehn Szenen aufgelistet, deren Bedeutung nicht primär sprachlich sondern bildhaft evoziert wurde. Auch diese Technik verweist unverkennbar auf Höllering's langjährige Tätigkeit im Filmbetrieb. Die Anfangsszene der Revue zeigte den Einzug der Gefangenen ins Lager, bildhaft dargestellt durch eine lange Reihe von Internierten mit ihren Handkofferchen. Gefolgt wurde diese Szene von der sogenannten Stacheldrahtballade, deren ironischer Refrain lautet: »Warum lebt der Mensch hinter Stacheldraht?«.

Anschließend wurde die Lagergemeinschaft bildhaft dargestellt. Im Zuge der Selbstverwaltung hatte man eigene Vertrauensleute gewählt — Haus- und Reihensprecher sowie Campväter, die den verschiedenen

1. Dem Band *Musik hinter Stacheldraht* liegt eine Begleit-CD mit Gáls *Huyton Suite* und eine Rekonstruktion der Musik für die Revue *What a Life!* bei. Gáls Musik zur Lager-Revue fand sich in einem Bündel weggelegter Werke in seinem Nachlass. Sein Enkel Simon Fox hat aus der Original-Handschrift eine Partitur geschrieben.

Gremien im Camp vorstanden und die Interessen ihrer Schicksalsgenossen gegenüber der Campkommandatur vertraten. Im »grossen Aufmarsch« sollten die verschiedenen Camp-Vertreter über die Bühne gehen und die verschiedenen Aktivitäten im Camp dargestellt werden. Gál kommentierte:

... sonst wird alles auf die Bühne kommen, was an Honoratioren im Camp tätig ist, Universität und Spital, Bank und Post, Kantine, Rechtsbüro, Hausväter — immer vorausgesetzt, dass es Höllering gelingen wird, seine Leute alle stellig zu machen, wenn er sie braucht. (S. 178).

Aber Höllering erwies sich in diesen Wochen als meisterhafter Regisseur, dessen Talent, Schauspieler, besonders Laienschauspieler anzuleiten, Gál bald kennen und schätzen lernte. Das Lager lag direkt am Meeresufer, und die Internierten durften morgens und abends auf der Seepromenade spazieren gehen. Dort entdeckte Höllering zwei Berliner Juden, Herrn Levi und Herrn Meyer, die ihn als Typen interessierten und für eine längere Szene geeignet schienen. Sie sollten zwei »Refugees« aus Berlin darstellen, die sich im Camp zum ersten Mal wieder begegnen und einander von ihren Erlebnissen erzählen. Sie hatten zuvor nie Theater gespielt und Höllering räumte ein, dass sie nie eine »Rolle« spielen könnten, sondern nur sich selber. »Aber den Herrn Levi und den Herrn Meyer können sie spielen, denn das haben sie ihr Leben lang getan, und mehr will ich von ihnen nicht.« Gál notierte:

Die beiden sind zum Brüllen. So habe ich gelegentlich bei Reinhardt in der Josefstadt spielen sehen. Diese Szene wird ein Clou, da sitzt jedes Wort (S. 116-117).

Die Szene »The Camp Conservatory« (Quodlibet), die Gál anscheinend besonders am Herzen lag, sollte die Meinung vieler im Camp veranschaulichen, dass Musik eine »major nuisance« geworden sei. In dieser Szene sitzen verschiedene Musiker zusammen und »blasen, fiedeln, spielen und singen wild durcheinander, bis ein in der Mitte sitzender Zeitungsleser mit allen Zeichen der Verzweiflung den Schauplatz verlässt.« (S. 130) Gál instrumentierte diese Szene als *quod libet* — eine ausgedehnte musikalische Parodie, die aus einer Reihe von Zitaten aus bekannten klassischen Werken bestand, die so eingesetzt waren, dass

die Komik ihrer entfremdeten Verwendung herauskam. Gál fürchtete, dass die Pointe nur Musikkennern aufgehen würde. (S. 147)

Die Bedeutung der Revue lag jedoch darin, dass die direkte Aktualität zu Darstellern wie zum Publikum durchdrang. Gál war doch besorgt, wie das Publikum auf die äußerliche Komik der auf der Bühne dargestellten Vorgänge reagieren würde, denn die komischen Episoden widerspiegelten ihre eigene tragikomische Situation.

Der Vorhang geht hoch. Man sieht einen Stacheldrahtzaun, unseren Stacheldraht, unseren Käfig. Und wir selbst. Unseresgleichen treten auf, arme, jammervolle Internierte mit ihren Handkofferchen [...] Das Ganze war schließlich nichts als ein wahrhafter Bilderbogen unseres eigenen Lebens (S. 123)

Seine Sorgen erwiesen sich bei der ersten Aufführung als unbegründet, denn die Zuschauer amüsierten sich köstlich. Als Herr Levi und Herr Meyer sich erzählten, wie sie von Berlin nach Wien, von Wien nach Prag, Warschau, Amsterdam, Paris, London, geflüchtet waren, und mit dem Spruch endeten: »Join the refugees and you will see the world«, lachte das Publikum herzlich; zum Schluss gab es »Beifall ohne Ende.« (S. 124)¹

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf: Inwieweit handelt es sich bei dieser einzigartigen Revue um Satire? Schon der Titel *What a Life!* hat einen unverkennbar ironischen Klang, der auf Satire zu deuten scheint. Die Anfangsszene der Revue zeigte den Einzug der Internierten ins Lager, dargestellt von einer langen Reihe von Männern mit ihren Handkofferchen. Darauf folgte der erste Song (Die Stacheldrahtballade), deren ironischer Text die liebliche Melodie Lügen straft.

Die Möwen sehen den Stacheldraht
Den man in Douglas errichtet hat,
Und weil kein Draht hier früher war
Ist ihnen der Zweck des Drahtes nicht klar.

Sie debattieren mit viel Geschrei,
Was wohl der Sinn des Drahtes sei,
Und kommen zu keinem Resultat.
Warum lebt der Mensch hinter Stacheldraht?

1. Gáls Feststellung hat Erwin Weiss — vielleicht der letzte noch lebende Zeitzeuge — in einem im Jahr 2002 geführten Interview bestätigt.

Die Ironie ist unverkennbar, wenn auch der Refrain »Warum lebt der Mensch hinter Stacheldraht?« einen eher resignierten Klang hat.

Weitere Szenen und Songs zeigen andere Aspekte des Lagerlebens: wie etwa der Frauensong, dessen Thema war, dass es keine Frauen im Lager gab:

Die Frauen gehen aussen vorbei,
Die Männer innen herum,
Es könnte auch sein, dass es umgekehrt sei,
Dann wäre es genau so dumm.

Hinzu kam der Besen-Song, der mit der Feststellung endete: »Es ist der Mensch, nicht der Besen, der fegt!«, sowie der Song vom Doppelbett, der darauf anspielte, dass jedes Bett im Lager von zwei Mann belegt werden musste.

Der Inhalt der Szenenfolge verdeutlicht, dass Höllering nicht nur das tägliche Lagerleben auf die Bühne bringen, sondern gerade das Absurde, die Verkehrtheit dieses Lebens hervorheben wollte. Gleichzeitig blieb das Satirische bzw. Ironische immer freundlich. Höllerings Blick war bestimmt auf die Situation der Internierten gerichtet, d.h. sein Humor diente größtenteils nicht der Zeitkritik, sondern vielmehr der Selbsterkenntnis der Insassen.

Humor bedeutet ein Sich-Abfinden mit dem Gegebenen; Satire will dagegen Veränderung und gerade aus diesem Grunde war Satire im Internierungslager nur bedingt möglich — und in Höllerings Revue nur bedingt vorhanden. Wenn Kritik an der Lagerordnung (d.h. an den Behörden) durchaus möglich war, so waren einer solchen Kritik Grenzen gesetzt. Die Revue *What a Life!* unterlag, wie alle anderen Aufführungen in den Lagern, der Zensur oder vielmehr der Selbstzensur. Die einzige einschneidende Veränderung im Internierungslager war die Entlassung aus der Haft, die jeder natürlich herbei wünschte, ohne darauf viel Einfluss nehmen zu können. Gleichzeitig war man sich bewusst, dass diese Entlassung — das wahre »Happy End« des Schauspiels — nur über die Camp-Behörden erfolgen konnte.

1 Die zweite Vorstellung

Das Lagerkommando hatte zwei Vorstellungen der Revue bewilligt, aber die zweite, ursprünglich für den 3. September geplante Vorstellung musste auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Dieser Verzug brachte verschiedene Probleme mit sich. Eine der spezifischen Schwierigkeiten des Theaters im Internierungslager war die immer wechselnde Bevölkerung des Lagers. Man konnte sich auf eine endgültige Besetzung kaum festlegen, denn nach der ersten Augustwoche begannen die Entlassungen. Sowohl der »englischsingernde« als auch der deutsche Tenor, hatten sich zum Pioneer Corps gemeldet (S. 136), während Gál selbst, da sein Ekzem sich verschlimmerte, einen Antrag auf Entlassung als »medical hardship« — Fall gestellt hatte.

Höllering kam indessen die Verschiebung gelegen, denn er hatte vor, die Zeit auszunützen, um allerlei Änderungen und Verbesserungen vorzunehmen. Nach vielen Jahren im Filmbetrieb, hatte er noch einmal »unwiderstehliche Lust zum Theater« bekommen. Für die zweite Aufführung hoffte er, die Revue in einer endgültigen Form zu zeigen, die »dann wirklich sozusagen dokumentarischen Wert haben könnte, als künstlerischer Niederschlag unseres Lebens im Internment.« (S. 125-126) Die lange Verschiebung hatte ihm reichlich Zeit für eine gründliche Umarbeitung gelassen. Drei Tage vor der Aufführung kam er mit einem neuen Song-Text, den der »englische Sänger« geschrieben hatte. Die Szene »Keep Fit« stellte die tägliche Morgengymnastik der Lagerinsassen auf der Seepromenade dar. Im Hintergrund stand ein Mann an einem offenen Fenster, der sich rasierte und dabei einen Song vortrug. Gál vertraute seinem Tagebuch an: »Da es eine hübsche Idee ist, habe ich es leider sofort komponiert. Das kann doch nicht so weitergehen, drei Tage vor der Aufführung.« (S. 140)

Für die erste Aufführung hatte man ein Plakat gemalt, auf dem ein karikiertes Balladensänger, auf einer Porridgekiste sitzend, eine Harfe mit Saiten aus Stacheldraht spielte. (S. 127) Für die zweite Vorstellung wollte Höllering diesen Balladensänger nunmehr auf die Bühne bringen, um die Szenenwechsel zu überbrücken. Bei der ersten Aufführung waren die Pausen zwischen den Szenen von den beiden Conférenciers und den Songs ausgefüllt worden. Bei der zweiten sollte der Bänkelsänger in mehreren Fortsetzungen vor dem Zwischenvorhang eine Bal-

lade über die Sorgen des deutschen *Refugees* vortragen, die nicht nur zur Ausfüllung der Umbaupausen dienen, sondern auch einen Rahmen für die lockere Form der nur lose verbundenen Szenen abgeben sollte. Diese Verse sollten im Stil einer Moritat von einem unbekanntem Provinzschauspieler namens Baum, den Höllering im Lager entdeckt hatte, vorgetragen werden. Indessen blieb die Frage, wer die Ballade schreiben sollte, noch offen.

Richard Hutter, Autor der meisten Songs in der Urfassung der Revue, war schon vor der ersten Aufführung entlassen worden, und hatte keine Gelegenheit mehr gehabt, die eigenen Songs auf der Bühne vorgetragen zu hören. Mit seiner Entlassung war auch keiner mehr da, der leichte Song-Texte schreiben konnte. Höllering gab sich aber nicht geschlagen. Es gelang ihm, den Musikhistoriker Otto Erich Deutsch für diese Aufgabe zu gewinnen, von dem Gál meinte, er sehe ganz so aus, als ob er in seiner Jugend Verse gemacht habe. (S. 129) Von ihm stammt »Die Ballade vom deutschen Refugee«, deren Refrain lautet:

Das ist die Ballade vom deutschen Refugee
Wer sie nicht erlebt hat, der begreift sie nie.

Deutsch fiel es nicht leicht, diese Verse auf die erwünschte Art zu schreiben — sein erster Versuch war sowohl inhaltlich als auch formal unbrauchbar. Gál schrieb daraufhin die Musik auch ohne Verse und Deutsch sah sich gezwungen, den Text nach der Musik zu schreiben. Er ließ sich aber nicht entmutigen, er machte heroische Anstrengungen, um den Text in der ihm aufgezwungenen Form zu verfassen.

Deutsch arbeitet mit Hochdruck an seiner Stacheldrahtballade. Wenn er vier Strophen bringt, werden drei verworfen und die vierte umgeformt. [...] Die erste Gruppe von vier Strophen steht nun fest und ist ungemein stark. (S. 134)

Die ersten Strophen übten Kritik an der Politik der britischen Regierung, die die erbittertsten Feinde ihres Feindes interniert hatte. Die vierte Strophe sollte eine satirische Darstellung der Größen des Dritten Reiches enthalten. Dafür hatte Höllering »eine Serie lebensgroßer, entsetzlich blutrünstiger Karikaturen malen lassen, die hinter dem Balladensänger« vorbeizogen. Gál kommentierte: »Das ist gerade an der

Grenze des guten Geschmacks, aber die Umstände entschuldigen dergleichen.« (S. 134)

Eine weitere Strophe satirisierte das von der britischen Regierung veröffentlichte Weißbuch, das die Freilassung von verschiedenen Internierten-Kategorien regeln sollte.

Das Home Office warf sogar für uns an
Die White Paper red tape machine.
Wir sitzen im Stacheldraht — x-tausend Mann
Trotz zwei Dutzend Kategorien.

Die »Ballade vom deutschen Refugee« erfreute sich großer Beliebtheit und wurde fast zu einem Schlager auch in anderen Lagern. Im Lager Onchan wurde der Text in der hektographierten Lagerzeitung *Onchan Pioneer* abgedruckt.¹

Ein Unikum in dieser Revue — und sicherlich in der Geschichte der Revue überhaupt — stellt »Die Ballade vom armen Jakob« dar, deren Text vom bekannten Soziologen Norbert Elias stammte.² Elias war eine zentrale Figur in der Campuniversität, organisierte Lehrveranstaltungen und gab selbst Vorlesungen in Soziologie.³ Aber er hatte, wie Hans Gál vermerkte, auch literarische Ambitionen:

Professor Elias, der Soziologe, der — wie sich nun herausstellt — auch eine literarische Seite hat, kam mit einer eigentümlichen, ausgesprochen interessanten Dichtung, halb in Prosa, halb in Versen, die mit Musik und einer Art lebender Bilder illustriert vorgetragen werden soll, »Die Ballade vom armen Jakob« (S. 135)

Die Ballade, ein Stück für Sprecher, Chor und Klavier, war sehr umfangreich und nahm bei der Vorstellung mindestens eine Viertelstunde in Anspruch. Sie stellte »die Geschichte des Ewigen Juden von heute«

1. Diverse Lagerzeitungen aus dem Zweiten Weltkrieg sind im Imperial War Museum, London aufbewahrt; das »Onchan File« enthält fast sämtliche Nummern des *Onchan Pioneer*.

2. Der Text ist über 50 Jahre später als Insel-Bändchen erschienen: Norbert Elias, *Die Ballade vom armen Jakob*. Mit Illustrationen von Karl-Georg Hirsch und mit einem Nachwort von Hermann Korte, Frankfurt a.M. und Leipzig: Inselverlag, 1996.

3. Im Nachlass von Norbert Elias wurden siebzehn kleine Hefte gefunden, in denen er Notizen für diese Vorlesungen gemacht hatte — siehe Hermann Korte, »Armer Jakob. Armer Norbert. Armer Hans«, unveröffentlichtes Manuskript, März 2000.

(S. 196) dar, der immer wieder in die Kämpfe anderer gerät und immer wieder von ihnen geschlagen wird. Der Refrain des Chores am Ende jeder Episode lautet:

Und dann schlugen alle im Verein
Auf den armen kleinen Jakob ein.

So wandert er durchs Leben, von einem Land zum anderen getrieben, ohne Heimat, bis er erkennt, dass die Menschheit seine Heimat ist.

Aber am Morgen machte er sich wieder auf seinen Weg
Und wenn sie ihn nicht totgeschlagen haben,
wandert er noch immer ohne Geld
ein Stück weiter um die weite Welt. (*Die Ballade des armen Jakob*, S. 34)

Durch die Verschlimmerung seines Ekzems fast erblindet, schrieb Gál in wenigen Tagen die Musik zum »Armen Jakob«. Es war lange nicht sicher, ob Elias die Ballade rechtzeitig vollenden würde. (»Prof. Elias hat uns lange damit aufgehalten, dass keine endgültige Reinschrift von ihm zu bekommen war. Auch ihn hat die Faszination des Theaters ereilt, er ist voller Enthusiasmus.«) (S. 142)

Von allen Szenen der Revue ist »Die Ballade vom armen Jakob« von der Satire am weitesten entfernt. Der arme Jakob ist keine satirische sondern eine tragische Figur, eine bitterernste Darstellung des jüdischen Schicksals im zwanzigsten Jahrhundert. Gál fragte sich, ob »etwas so Ernstes und Gehaltvolles« im Rahmen einer Revue vielleicht prinzipiell fehl am Ort sei; Höllering war hingegen unbekümmert — und behielt auch recht. Von der Aufführung berichtete Gál, »Der Arme Jakob« sei szenisch unfertig gewesen und darum noch mehr auf die innere Wirkung angewiesen; aber die sei stärker als vermutet gewesen, und der Schluss ausgesprochen ergreifend. (S. 149)

Das Finale war die einzige Szene der Revue, die auf einen Einfall Gáls zurückging. Es erforderte viel Hartnäckigkeit, seine Idee gegen Höllering durchzusetzen, der ursprünglich eine andere Idee für den Schluss gehabt hatte. Der satirische Biss dieser Szene war besonders wirkungsvoll. Die Verdunkelungsregelungen waren auch auf der Isle of Man in Kraft, und die Wachmannschaften achteten sehr scharf darauf. Man hörte häufig im Lager die Mahnung: »Put that light out« (Licht aus!) und es kam auch nicht selten vor, dass das Licht gar keines war, sondern

die Widerspiegelung des Mondes in einem Fenster, die einen Wachposten irregeführt hatte. Hierzu Gál:

Wir hören den Ruf »Put that light out« Dutzendemale jeden Abend, gebrüllt, geheult, gezetert, gebellt [...] Er soll nun in Form eines Songrefrains in die Revue kommen und ich hoffe ihn in dieser Form im Lager so populär zu machen, dass die Wachen nicht umhin können, sich über sich selber lustig zu machen, wenn sie ihn künftig noch einmal ausstossen. (S. 113)

Bei der Aufführung ging die Pointe auch nicht verloren. Am Ende schwieg das Publikum einen Augenblick und brach dann in schallendes Gelächter aus. Die Vorstellung endete mit stürmischem Beifall.

Diese einzigartige Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Komponisten wiederholte sich nicht. Nach der Entlassung aus der Internierung kehrte Höllering zu seiner ersten Liebe, dem Film zurück, drehte Dokumentarfilme für das Ministry of Information und wurde nach dem Krieg Inhaber und Leiter des bekannten Academy-Kinos in der Londoner Oxford Street. Gál ging nach Edinburgh zurück, erhielt nach dem Krieg eine Dozentenstelle an der dortigen Universität und wurde Mit-Initiator des Edinburgh Festival. Die beiden Männer sind sich anscheinend nie wieder begegnet.

2 Danksagung

Zu danken habe ich an dieser Stelle für Hinweise bzw. Hilfe: Deborah Vietor-Engländer, die mich auf das Manuskript von Hans Gál aufmerksam machte, Eva Fox-Gál, die mir Einsicht in das Manuskript gewährte; Simon Fox, der eine Kopie der CD mit der Rekonstruktion der Musik für die Revue zur Verfügung stellte; Jens Brüning für den Hinweis auf Professor Hermann Kortes Abschiedsvorlesung; Professor Erwin Weiss für das Gespräch, in dem er u.a. seine Erinnerungen an die Revue mit mir teilte; und Wolfgang Held für seine sprachlichen und stilistischen Vorschläge zur ersten Fassung des Artikels.

Richard DOVE

Friedrich Dürrenmatt als Satiriker: Bilder und Schriften

1 Dürrenmatts dramaturgisches Inszenieren von Denkprozessen

Wer Dürrenmatt in seinem Atelier in Neuenburg besuchte, war beeindruckt von der Grösse des Schreibtischs, auf dem sich Berge von Manuskripten türmten, an denen er arbeitete, neben einem riesigen Arsenal von Utensilien zum Malen und Zeichnen: Zeichenblätter in allen Grössen, Farben in Döschen und Tuben, Tusche in Reihen von kleinen Fläschchen, Stifte, Spachteln, Pinsel, Messerchen und Federn aller Art, sorgfältig geordnet, griffbereit, alles in grosszügiger Fülle. Neben dem Pult der mächtige Globus, an dem Dürrenmatt gerne drehte; vor der Fensterfront das gewaltige Teleskop, mit dem er nachts den Sternenhimmel beobachtete, interessiert, neugierig, fasziniert von den gigantischen Dimensionen des Weltalls. Dürrenmatt brauchte im Materiellen wie im Geistigen eine totale Disponibilität über alle möglichen Erscheinungen und deren künstlerische Umsetzung. Er liebte die Nähe und die Distanz, die Faktizität und die Imagination, das Wechselspiel des Wirklichen mit dem Möglichen. Es war ihm gegeben, die Probleme in umfassender Ganzheitlichkeit, von Anfang und Ende, von oben und unten, von vorne und hinten her, zu durchdenken: in der aspekthaften Perspektivik einer Einzelwahrnehmung, gleichzeitig aber auch in der modellhaften Mehrdimensionalität all ihrer Erscheinungsmöglichkeiten; bei jedem Gedanken immer auch mögliche Gegenvorstellungen, Ergänzun-

gen oder Widersprüchlichkeiten mitkonzipierend, in immer neuen Variationen und Alternativen. Diese Art meditativen Evaluierens nannte er »*dramaturgisches Denken*«: er brachte bestimmte Vorstellungen oder Thesen in ein Spannungsnetz von Bezügen und Interessen, deren Entwicklungsprozessen er sodann nach den Prinzipien von Ursache und Wirkung, von Zufall und Notwendigkeit, von Freiheit und Zwang weiterdachte, unter dem Aspekt auch des sonst noch Möglichen, Vorstellbaren. Ihn interessierten keine statischen Feststellungen oder endgültigen Botschaften, sondern Denkprozesse im Spannungsfeld ihrer möglichen Schlussfolgerungen, im Spiel der jeweiligen Bedingungen, Widersprüchlichkeiten, überraschenden Weiterführungen.

2 Sich als Künstler den Gleichnissen der Welt stellen

Unter diesem ganzheitlichen Aspekt von Dürrenmatts Denken kann nicht nur von Satire, sondern muss auch von Ironie und Tragik, von Absurdität und Grotteske gesprochen werden, je nach den Gedankenimpulsen und phantasiehaften Einfällen, mit denen Dürrenmatt überaus gerne spielte, unter Heranziehung des in sich mehrdeutigen Bildarsenals seiner Vorstellungskraft.¹ Auf der Bühne ging er dabei von der Grundvision eines Geschehens aus, das er in antithetisch-logischer, paradoxer oder dialektischer Weise in den Ablauf einer Komposition brachte, stets darauf bedacht, immer neue Möglichkeiten für grundsätzliche, archetypische Daseinsformen zu entwickeln, die er miteinander in eine spannungsvolle Beziehung brachte, in subjektiver Relativität und gleichzeitig existentiell verbindlicher Absolutheit. Während im Theater die Vergegenwärtigung eines solchen Denkprozesses unter dem Aspekt von Kongruenz und Polarität stattfindet, in thesenhafter Verdichtung grundsätzlicher Verhaltensformen, im Lichte von Spannung und Erfahrung, Erwartung und Enttäuschung, im Spiel von Macht und Ohnmacht, Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, Vision und Illusion, versucht Dürrenmatt in seinen Erzählungen das Prozesshafte von der Erinnerung her zu fassen, in analytischer Verdichtung und kommentierender Hinterfragung. Im Bildnerischen sucht er Ursituationen in ihrer provokanten Stringenz fassbar zu machen, in der Paradoxie von Verän-

1. Cf. Philippe WELLNITZ, *Le théâtre de Friedrich DÜRRENMATT. De la satire au grottesque*. Strasbourg, Presses Universitaires, 1999.

derung und Stereotypie, von Erkennen und Begreifen, Sehen und Darstellen: »In der Spannung zwischen dem, was er sieht, und dem, was er darstellt, lebt jeder grosse Maler,« führte er in einem gemeinsamen Gespräch über »Bild und Gedanke« aus, das führe ihn in ungeheure Erregungen und in immer neue Versuche, das Darzustellende formalisierend zu erfassen: »Jedes Bild, jedes Werk, steht schon von seiner Entstehung an grundsätzlich im Spiegel seiner Mehrdeutigkeit, ist also von vornherein nicht mehr eindeutig festlegbar. Vielleicht sind es gerade diese Schwierigkeiten, die Unmöglichkeit der eindeutigen Darstellbarkeit, was mich beim Arbeiten am meisten fasziniert, der Wettlauf mit dem Scheitern, Versagen. Mich interessiert nicht das genaue Abbilden der Wirklichkeit, ich bin nicht Photograph.« Er werde deshalb mit seinen Bildern, aber auch mit seinen Geschichten und Dramen, nie fertig, sondern korrigiere und überhole sie unablässig aus der Distanz heraus, im Versuch, jeder verharmlosenden Vereinfachung auszuweichen, indem er nach Symbolen suche, die in sich schon eine gleichnishafte Mehrdeutigkeit enthalten. Er suche nach Bildern für den Zerfall der Materie, für das Suchen nach dem Begreifen des Sinns von Leben und Tod in seiner ganzen Paradoxie. Es gebe Situationen, die immer in Paradoxien münden, ohne dass man sich dagegen wehren könne. »Es gibt Bilder, denen wir uns zu stellen haben, die wir nicht durch Projektionen in Scheinantworten auflösen dürfen. Wir müssen uns den Gleichnissen, die uns unsere Welt gibt, stellen, ohne Angst. Das ist die Aufgabe des Denkers, nicht nur des Schriftstellers oder des Malers.«¹

3 Dürrenmatt als anti-dogmatischer Denker

Dürrenmatts satirischer Geist richtet sich gegen vorschnelles Festlegen, gegen jede apodiktische Behauptung; vehement wendet er sich gegen jeden ideologisch begründeten Wahrheitsanspruch: »Es ist immer schrecklich, wenn man gegenüber anderen glaubt, im Besitz der Wahrheit zu sein. Es ist in Israel möglich, dass beide Völker miteinander und nebeneinander

1. Cf. Peter André BLOCH, »Gespräch mit Friedrich DÜRRENMATT zum Thema ›Bild und Gedanke‹ in Neuenburg, 18. Februar 1980«, in: Friedrich DÜRRENMATT, *Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy LIECHTI*, Kantonales Kulturzentrum Palais Besenval in Solothurn. Ein Beitrag zu den Solothurner Literaturtagen 1991, S. 15 ff.



Abbildung 1. — *Der verfehlt Pfeil*, Tusche (in: F. D. *Die Heimat im Plakat*, Umschlagzeichnung von F. D., Diogenes Taschenbuch 1994; Erstpublikation 1963).

*leben, ohne Streit, in gegenseitiger Achtung; das geschieht täglich. Was ideologisch scheinbar unmöglich ist, ist existentiell tägliche Wirklichkeit. — Ich denke auch an den Tod des Sokrates. Platon, der Aristokrat Platon, erdichtet sich einen Menschen, der sein eigenes Innenleben hat. Er macht aus Sokrates ein neues Geschöpf, eine, seine Idealfigur. Der abstrakte Platon erdenkt sich eine Figur, die er nicht sein kann. Er dichtet sich in einen hinein, der etwas Lebendiges, Vitales, ist. Dies ist die grösste Ausbeutung des Menschen überhaupt, dass man einem Menschen ein anderes Bild aufzwingt, das ist die Vergewaltigung des Menschen.»¹ In diesem Sinne gelten viele seiner pikturalen Darstellungen dem Kampf gegen den Anspruch auf den Besitz absoluter Wahrheit. So parodiert er beispielsweise den päpstlichen Anspruch auf Unfehlbarkeit in der Federzeichnung: *Zwölf Päpste, die Bibel auslegend* aus dem Jahre 1975².*

1. *Op. cit.* S. 25.

2. Friedrich DÜRRENMATT, *Bilder und Zeichnungen*, Hrsg. v. Christian STRICH, Zürich, Ex Libris 1980, Nr. 29.

Gemäss dem antiken Mythos der von Herakles überwundenen Hydra von Lerna, der Schlange, welcher zwei Köpfe nachwuchsen, nachdem man ihr den einen Kopf abgeschlagen hatte, stellt Dürrenmatt gleich mehrere rechthaberische Päpste im Streitgespräch über die göttliche Wahrheit dar, in ironischer Satire über das sinnlos rechthaberische Geschwätz von Theologen, das nicht nur niemandem dient, sondern Tausende von Opfern auf die christlichen Scheiterbeigen brachte, im Namen ihres Gottesverständnisses; in drastischen Bilderfolgen stellt er die grauenhaften Folgen dar: gefolterte und erniedrigte Menschen; Verletzungen, Vergewaltigungen und Hinrichtungen. Dürrenmatt vergleicht seine kritische Haltung mit derjenigen Lessings, der auch nicht an eine absolute Wahrheit geglaubt habe, sondern gegen deren Vorgabe sein ganzes Leben lang gekämpft habe. Wie Lessing wisse auch er, »dass wir in einer Welt der Hypothesen leben. Und dieses Bewusstsein ist für mich entscheidend. [...] Ich bin ein Mensch, der in der Einsamkeit lebt. Und ich arbeite drauflos, an einer verrückten Logik. Ich erkenne, die Menschheit geht unter, es gibt eine Katastrophe. Und mein Schicksal ist es, Analytiker dieser Katastrophe zu sein. Wer sollte meinen Bildern in der heutigen Verblendung glauben?«¹

4 »Die grossen Abenteuer der Menschheit« – eine satirische Glosse

Zu dieser Thematik hat er viele satirische Dramen- und Bilderskizzen entworfen, die in immer wieder neuen Anläufen den verfehlten Stolz der Mächtigen auf den Besitz der Wahrheit in ihrer ganzen Dummheit und aggressiven Arroganz denunzierten. Bereits während seiner Studentenzeit hatte er 1942-1943 in seinem Berner Mansardenzimmer in kräftig silhouettenbetonten Zügen die politisch verantwortlichen Staatsmänner des Zweiten Weltkriegs skizziert, unter dem Titel »Die grossen Abenteuer der Menschheit«². Im Stile einer satirischen Glosse zeichnete er die Alliierten, aber auch Hitler mit seinen Kumpanen, auf einer phantomesken Luftbarke durch die Welt fahrend, angetrieben von einem kriechehenden »Tiermenschen«, verfolgt von Hirngespinsten, das Ganze von

1. *Op. cit.* in Anmerkung 2, S. 29.

2. Friedrich DÜRRENMATT, *Die Mansarde. Die Wandbilder aus der Berner Laubeggstrasse*, Hrsg. Schweizerisches Literaturarchiv, Zürich, Diogenes, 1995, S. 17-18.

einem Hündchen angepisst und von unten her von teuflischen Spiessen angestochen. Im Hintergrund das trojanische Pferd, die Sonne über der Scheinidylle untergehend, wo es von Gräberfeldern und Bombenlagern nur so strotzt. Mit ausgestrecktem Arm setzt Nietzsche an zum faschistischen Freundesgruss. Den vermeintlichen Autor von *Willen zur Macht* hielt Dürrenmatt auch in seinen Vorlesungsnotizen aus dem philosophischen Seminar zeichnerisch fest, mit den gleichen parodistischen Attributen (Schnauz, schweizerkreuzartiger Klebeverband, Ansatz zur typischen Armbewegung, durch Glockenzug auslösbar, etc.), umgeben von einer Fülle von grotesken Figuranten, die mit allerlei Versatzstücken an seinem Riesendenkmal arbeiten: *NIETZSCHE, DEM GENIE DER BUNDES RAT*.¹ Beim Mansarden Wandbild handelt sich um eine Montage von Kriegstreibern, Machtdenkern, Opfern, von der Antike bis zur Gegenwart, deren Originalität im Essay von Ludmila Vachtova wie folgt beschrieben und kunsthistorisch beurteilt wird:

Trotz dieser maximalen, fast überspitzten Ansprüche ist bei dem malenden Fritz bereits damals eingepflanzt, was der schreibende Dürrenmatt später als »Dramaturgie des Scheiterns« bezeichnet. So macht er die Grenzen zwischen Unbeholfenheit und Raffinement fließend und versucht, mit den Mitteln der Karikatur ein monumentales Bildpanorama zu gestalten und mit pathetisch aufgewühlter Malschrift jegliches Pathos auszumerzen. Einfältig wirken seine Strategien nie. Fritz, ein Fuchs, vertuscht manchmal mit dem Bild auch dessen Spuren, macht keine übersichtliche Buchhaltung, wie es die Kunsthistoriker gerne hätten, und überlässt perfid überlagerten, kleinen Geheimnissen ein möglichst grosses Spielfeld. Die Kunst ist ein Rätsel, die Bilder aber nicht zum Dechiffrieren da. Auch dort, wo sich die Inhalte beinahe didaktisch gebärden, muss man mit den Sprüngen des Quertäters rechnen.

Die Art, mit welcher die Figuren dieses grossen Weltgeschehens zusammen- und übereinanderwachsen, könnte Hans Prinzhorn, den Erforscher schizoider Abarten, befriedigen, wenn sie nicht dem Wundervokabular des historischen Manierismus entnommen wäre. In einem assoziativen Fluss erscheinen auf den Waden, Hintern oder Bäuchen der Weltmännchen hybride, spitze Gesichter, von den armen Teufeln aus den mittelalterlichen Belial-Geschichten inspiriert. F. D. trickst und

1. *Ibidem* S. 39.



Abbildung 2. — *Die grossen Abenteuer der Menschheit* (in: F. D. *Die Mansarde*. Die Wandbilder aus der Berner Laubeggstrasse, Diogenes, Zürich, 1995 S. 18). Kopie im Nietzsche-Haus in Sils-Maria, mit Erlaubnis von Dürrenmatt.

täuscht authentische Dokumente vor. Scharf gezeichnet und eindeutig sind zwei verschiedene Sachen, und wo sich privat und öffentlich, lokal und international zusammentun, scheidet schliesslich auch der verlockende Versuch, die Porträtkarikaturen zu identifizieren. Die französische Marianne erscheint als eine greise Walküre, das Gesicht von Churchill dient als Sockel für ein trojanisches Pferd, an der Brust eines griechischen Helden — die sich zugleich zur päpstlichen Tiara wölbt — wärmen sich die Fratzen von Hitler und Mussolini. Genosse Aussenminister Molotow mit Monokel, Stehkragen und im perfekt englischen Anzug könnte ebenso gut mit Anthony Eden alternieren, ein mächtiger Ugermane, bebrillt, trägt einen Stalin-Schnauzer, während ein Abgott des Chaos unter der roten Fahne Lenin ohne Bart gleicht. F. D. Roosevelt suggeriert mit seinem Hut einen perfekten Glarner, während Bundesrat Eduard von Steiger, für Militär und Polizei zuständig, sogar Ge-

neral Woroschilow optisch ersetzen könnte. Hier ein bisschen Schuschnigg, dort ein wenig Chamberlain, ein Stück von Daladier, ein anderes von Pétain, und überall mischen sich unter die Mächtigen kleine Fritzlis mit Pfeife, wie auch ein Haushund, der später durch Ping-Ping, den Spitz von Dürrenmatts Frau Lotti ersetzt wurde — der Weltmythos als Familientratsch.¹

5 Die Requisitenkammer des Satirikers

Dürrenmatt wollte überhaupt nicht nach kunsthistorisch-ästhetischen Kriterien beurteilt werden; es ging ihm einzig und allein um das satirische Prinzip der traumatischen Vermengung von Alltag und Grauen, von Idyllik und Kriegselend, mit der Darstellung auch des mit Blindheit geschlagenen Zeitzeugen, der sich die Augen mit Klebepflastern zugeklebt hat. Als kulturpolitischer Satiriker wollte er nicht ästhetisieren, sondern demaskieren, mit eindeutig den plakativen Mitteln der typisierenden Reduktion, wie er es von andern politischen Zeichnern und Malern her kannte: Bosch und Grosz, Goya, Daumier und Rembrandt, auf die er mit grosser Selbstverständlichkeit zurückgriff, ohne den geringsten Versuch nach einer eigenen Ausdrucksweise. Er kannte auch die schweizerische Zeitschrift *Der Nebelspalter*, deren Zeichner Bö mit ähnlichen Mitteln arbeitete, im Versuch, das selbstgenügsame Abseitsstehen der Schweiz zu parodieren. Dürrenmatt bediente sich ihrer Stileigenheiten, so wie er es später in einer Art Selbstparodie in der 1960 entstandenen Federzeichnung *Das Arsenal des Dramatikers*² für seine dramatischen Motive zeichnerisch festhielt, indem er sich mit nacktem Oberkörper und einer Tabakpfeife im Mund vor der Rollen- und Requisitenwahl selbst porträtierte, die Schreibmaschine mit eingespanntem Papierbogen am Boden, vor unzähligen Masken, Körperteilen, Waffen, Flaschen, Schminke, die als Theaterutensilien alle im Dienst der Veränderung stehen oder sich — wie der im Hintergrund angedeutete Mond — selbst andauernd in Veränderung befinden. Dürrenmatt sammelte Themen, Figuren, Ausdrucksmittel, um mit einem grösstmöglichen,

1. Ludmila VACHTOVA, »Dämonen der Mansarde — ein frühes Hauptwerk«, in: Friedrich DÜRRENMATT, *Die Mansarde. Die Wandbilder aus der Berner Laubeggstrasse*, Hrsg. Schweizerisches Literaturarchiv, Zürich, Diogenes, 1995, S. 43 ff.

2. *Op. cit.* in Anmerkung 4, Nr. 24.

auch technischem, Bewusstsein die ihn beschäftigenden Probleme zu formulieren, d.h. ins Anschaulich-Konkrete zu übertragen, gemäss seiner jeweiligen Intention und die dafür gewählten literarisch-pikturalen Ausdrucksmittel. Dabei entwickelte er — je nach anvisiertem Publikum und den entsprechenden Darstellungsebenen — Vorlieben für bestimmte Bildvorstellungen, die er liebevoll-vergnügt, oft in einem einzigen Federstrich zeichnerisch umsetzte.

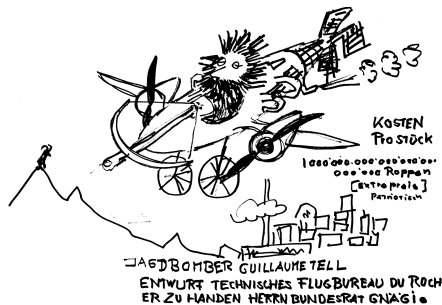


Abbildung 3. — *Jagdbomber Guillaume Tell. Entwurf technisches Flugbureau Du Rocher zu Händen Herrn Bundesrat Gnägi.* (in: Katalog, F. D., *Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy Liechti*, Hrsg. P. A. Bloch, Kulturzentrum Palais Besenval, Solothurn, 1991, S. 11).

Dazu gehören seine träfen Kleinkarikaturen, in deren Zentrum er die Nationalfigur des Wilhelm Tell stellte, mit ihrem historischen Anspruch an Freiheit und gesellschaftliche Solidarität. Er brauchte den ungehobelten Naturburschen als wirkungsvolle Kontrastfigur bei seinen Angriffen auf Missbräuche des liberalen Unternehmerstaates im Namen des technischen Fortschritts, der zu verteidigenden Schweizer Neutralität, der sozialen Sicherheit, besonders als er — zusammen mit seinem Freund Jean-Rodolphe von Salis, die Sonntagszeitung gründete und dort mit seinen Karikaturen und Cartoons grosses Aufsehen erregte.¹ Tell erscheint als Flugzeugpilot, im Kampf Dürrenmatts gegen die Millionenausgaben des Bundes beim Ausbau der Schweizerischen Flugwaf-

1. *Op. cit.* in Anmerkung 2, S. 8 ff.

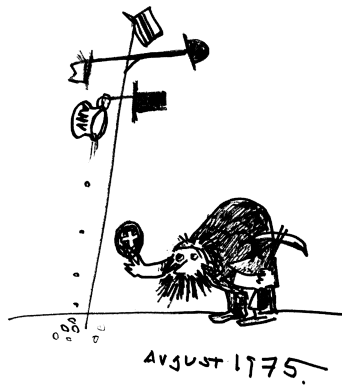


Abbildung 4. — *August 1975*, Tusche (in: *Katalog, F. D. Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy Liechti*, op. cit. S. 10).

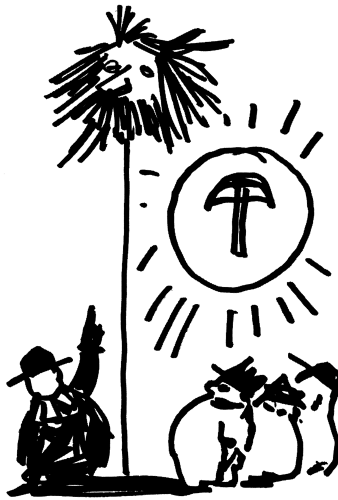


Abbildung 5. — *Identität Schweiz: die Armbrust als Warenzeichen* (in: *F. D. Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy Liechti*, op. cit. S. 10).

fe, am Steuer eines Jagdbombers, nicht etwa um die Schweizer Berglandschaft zu verteidigen, sondern die Rauchschwaden verströmenden, umweltzerstörenden Industriebauten, mit Spezialpreis für Patrioten. Der Freiheitsheld von damals, der sich weigerte, den Gesslerhut zu grüssen, verbeugt sich tief und dankbar mit seiner Armbrust vor den Identitätssymbolen der modernen Wohlfahrts- und Zivilisationsgesellschaft, die sich den Gesetzen des Kapitalismus verschrieben hat: dem Offiziershut, der Bischofsmelone, dem Zylinder der Professoren, dem Sommerhütchen der Unternehmer, dem als Hut funktionierenden, umgekehrten Topf der Alten... (AHV: Alters- und Hinterlassenen-Versicherung), aus dem denn auch für sie der Münzenregen heruntertropft, währenddem die andern ganz andere Summen einstreichen. In einem Cartoon lässt er Tell auf den Bergen durch das Alphorn blasen, um das ganze Land — mehr und mehr und schliesslich ganz — in einer einzigen Luftblase der Leere aufzulösen.¹ Schliesslich wird die nationale Identitätsfigur ehrenvoll zu Grabe getragen, von Todesvögeln verfolgt, aber von Bannerträgern ehrenvoll begleitet, mit Spruchbändern und Ehrenkränzen, sein Zeichen, die Armbrust, ist längst — wie die Sonne am Abend — untergegangen, eingelöst als Gütezeichen für einheimische, im Ausland produzierte Waren...

6 Gelegenheitsarbeiten: Zeichnungen und Kommentare

Viele dieser skizzenhaften Arbeiten entstanden für besondere Anlässe, bei Abstimmungen oder als pikturale Kommentare Dürrenmatts zu Tagesthemen für die Sonntagszeitung, manchmal als illustrierende Vignetten, manchmal als Einzelpublikationen mit erklärenden Kurzkommentaren. Dürrenmatt liebte es, für Freunde kleinere Porträts oder Parodien zu machen, mit persönlichen Anspielungen parodistischen Inhalts. Als er mit Hans Liechi im Neuenburger Jura eine Samenanstalt besichtigte, zeichnete er in der Folge mehrere parodistische Skizzen, in denen er den Freund als Zuchtstier und Samenspender verspöttelte, dabei aber auch an die Problematik des verfremdet-maschinellen Zeugens dachte, worüber sie zusammen gesprochen hatten. Was immer ihn bewegte, wurde irgendwie in einem Text, in einer Notiz oder in einer klei-

1. Bisher unveröffentlicht; die Serie befindet sich in der Sammlung von Hans und Käthy Liechi in Grenchen/CH.

nen Skizze umgesetzt; einzelnes wurde später in einem grösseren Rahmen in ein Werk eingefügt, anderes blieb persönliche Erinnerung, wurde zum Geschenk oder wanderte in eine kleine Mappe. Einen anderen Anlass boten z.B. auch die Ferien der Familie Dürrenmatt in Zermatt, wo 1963 ein Typhusfieber ausbrach, was vorerst verschwiegen wurde, daher zu einer eigentlichen Epidemie führte. Während der Quarantäne entwarf Dürrenmatt zusammen mit seinen Kindern einige Plakate, in denen er in makabrer Verkehrung für den Kurort Zermatt mit dem unausweichlichen Gewichtsverlust und schlechten Wetter, dem sauren Wein, der Überheblichkeit der Schweizer gegenüber Ausländern sowie der schlechten Behandlung der Kinder an den Schweizer Schulen warb; die kleine Sammlung publizierte er unter dem Titel *Die Heimat im Plakat* bei Diogenes¹, mit einer Widmung an die Adresse der bundesrätlichen Zentralstelle für Touristenwerbung, die jedes Jahr die besten Plakate für eine effiziente Touristenwerbung auszuzeichnen pflegt. Die *Basler Nachrichten* bezeichneten die Publikation als eigentlichen »Misthaufen, der aus Plattheiten zusammengezöpft sei«², und die Gemeinde Zermatt beschloss in ihrer Verärgerung, Dürrenmatt als Gast nicht mehr zu empfangen.

Bei vielen, die seine zeichnerische Begabung nicht kannten, erregten die naiv-demonstrativen Darstellungen ob ihrer einfach-simplen, punktuellen Vordergründigkeit Kopfschütteln. Tatsächlich ging es dem Zeichner ums spielerische Reduzieren offensichtlicher Missstände, um das Erreichen auch des einfachen Mannes mit ihm begreiflich erscheinenden Mitteln. In bewusster Verkehrung der sonstigen Werbepaxis zog er die sonst üblichen Argumente ins Absurde, vertauschte Wahrheit und Lüge, provozierte mit seinem glossenhaft-pennälerischen Darstel-

1. Cf. Friedrich DÜRRENMATT, *Die Heimat im Plakat*. Ein Buch für Schweizer Kinder. Mit einem Geleitwort des Künstlers. Diogenes, Zürich, 1963.

2. Einige bezeichnende Zitate auf der Rückseite des Paper-Back-Einbandes des Diogenes Taschenbuchs 1995²: »Ein paar wenige hübsche Einfälle kommen gegen den Misthaufen dieses neuen Augiasstalles nicht auf, einen Misthaufen, der aus Plattheiten zusammengezöpft ist« (Basler Nachrichten). »Wenn es ein Witz ist, dann ein unverantwortlicher. Was tut Dürrenmatt? Weiss er etwas von den tieferen, den tragischen Aspekten seiner Themen? Bewahre: Er macht sich in einer groben, primitiven Weise über alles, auch über den Tod und die Bibel und die Lehrer und die Kirche und was es sonst noch geben mag, lustig!« (Kirchenbote Schaffhausen). »An diesem Buch erkennt man den ganzen Dürrenmatt: seine satirische Lust, seine geisselnde Kritik, seinen Willen, durch Gelächter Missstände zu bessern.« (Frankfurter Allgemeine Zeitung).



Abbildung 6. — *Mein Freund Hans Liehti nach dem Besuch einer Besamungsanstalt* (in: Katalog, F. D., *Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy Liehti*, op. cit. S. 6).

lungsplausch Amtsstellen und Werbeagenturen. In seinem Geleitwort doppelte er pathetisch nach, dass dieses Buch »ein Ansporn für Erzieher« sein könne: »Umgib dich mit Plakaten, und dich umgibt die Welt, mach den Slogan, und er wird wahr. An euren Plakaten wird man die Welt erkennen.«¹ Als engagierter Gesellschaftsanalytiker hat Dürrenmatt noch als weltbekannter Künstler immer wieder mit grossem Engagement auf regionale, typisch schweizerische Themen zurückgegriffen, als Zeitungsherausgeber, Essayist, Zeichner, provokanter Redner und Gesellschaftsanalytiker. Anhand der von ihm eingesetzten Mittel ist leicht auch die Bedeutung des behandelten Gegenstandes abmessbar. Das Alltägliche ruft nach dem direkt Verstehbaren, nach unmittelbarer Antwort auf Naheliegendes. Je allgemeiner und komplexer die Fragestellung, desto absoluter die Kunst und umso hintergründiger die Argumentationen und umso prägnanter die Formulierungen: Der Satiriker

1. Op. cit. S. 5.

will nicht nur ablehnen oder provozieren; mit der Intensität seiner Beschäftigung will er auch auf die Bedeutung der von ihm aufgegriffenen Problematik hinweisen, gemäss Schillers einleuchtender Definition der Satire als einer negativen Darstellung des Ideals.¹

7 Wirklichkeit im Zerrspiegel

Seine frühen Prosa-Werke — insbesondere seine in der Schweiz spielenden Kriminalromane *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht*, *Das Versprechen* — stehen durchwegs in der Spannung zwischen Recht und Gerechtigkeit, Angst und Aggression, Unterdrückung und Gewalt. Mit geradezu satirischer Lust strafte er darin die gängigen Vorstellungen einer idyllischen Schweiz Lügen, indem er ehrenwerte Amtsträger und Polizeibehörden mit internationalen Gaunern, Schiebern und Drogenhändlern in Verbindung brachte, in Parodie auf die ehrgeizigen Denkformen des Kleinbürgertums, das er in seiner naiven Staatsgläubigkeit, ideologischen Selbstgerechtigkeit und politischen Verlogenheit als Hintergrund brauchte.² Neben einfachen Bürgern wimmelt es von eigentümlich gebrochenen Menschen, Aussenseitern und psychisch Kranken, Wichtigtuern und Verbrechern, Tätern und Opfern, die ihre Minderwertigkeitskomplexe zu überwinden und krankhaften Anlagen zu kompensieren suchen. Die Kompositionstechnik beruht auf der spielerischen Ambivalenz zwischen den Besonderheiten lokalisierbarer Wirklichkeit und den dahinter aufscheinenden grundsätzlich verwandten Haltungen allgemeiner Verbindlichkeit, die sich als Handlungsmotivationen zu einer vordergründigen Handlung vermischen, in unablässiger Steigerung der psychischen, psychiatrischen, pathologischen Momente, im Kriminellen wie Moralischen. Wirkliches spiegelt sich in Surrealem, Vergangenes in Gegenwärtigem, Reales in visionären Projektionen. In satiri-

1. »Die pathetische Satire muss also jederzeit aus einem Gemüte fließen, welches von dem Ideale lebhaft durchdrungen ist.« (in: »Über naive und sentimentalische Dichtung«, *Schillers sämtliche Werke*, Säkular-Ausgabe, Hrsg. Eduard von der Hellen, Bd. XII, Stuttgart/Berlin, S. 195.

2. Cf. Peter André BLOCH, »Dürrenmatts Dramaturgie der Verkehrung«, in: *Le monde à l'envers — Ordo inversus — Verkehrte Welt*. Actes du Congrès de l'Association suisse de littérature comparée à Yverdon, les 23 et 24 juin 1998, in: *Collquium Helveticum*, Cahiers suisses de littérature générale et comparée, 29, Peter Lang, Bern 2001, S. 105-144.

scher Überspitzung werden grundsätzliche Lebensprinzipien skizziert und einander gegenübergestellt. Den Roman *Das Versprechen* konzipiert Dürrenmatt gleich in mehreren Fassungen¹ mit unterschiedlichen Schlüssen, die sich zum Teil aufgrund unterschiedlicher Darstellungsperspektiven widersprechen, so dass am Schluss der Kriminalkommissär selbst, aus Enttäuschung über den von ihm im voraus gesehenen, aber wegen eines Unglücksfalls (von dem er nicht weiss) nicht eingetretenen Mords dem Alkohol verfällt: er wird im Labyrinth seiner Enttäuschung zum eigentlichen Opfer seiner geradezu seherischen, kombinatorischen Fähigkeiten. Die Wirklichkeit holt ihn in ihrer ganzen Banalität ein, in Verkehrung des erwarteten — und in den anderen Fassungen entwickelten — Erfolgs: das Verbrechen wird verhütet, aber in einer grotesk unvorhergesehenen Weise. In Parodie auf die von ihm selbst konzipierte Filmerzählung *Es geschah am helllichten Tag*, die er mit dem Regisseur Ladislao Vajda zu einem Drehbuch verarbeitete, versah er seine Erzählung nun mit dem überraschenden Untertitel »Requiem auf den Kriminalroman«, in satirischer Infragestellung der Allwissenheit der konventionellen Detektivfigur des 19. Jahrhunderts.

8 Enttäuschte Hoffnung: die Schweiz

Dürrenmatts Erwartungen gegenüber der Nachkriegsschweiz waren erheblich; mit Entsetzen hatte er in die Abgründe der europäischen Auseinandersetzungen gesehen und die Chancen, die in der helvetischen Neutralität lagen, begriffen, im Wirken einer unabhängigen Instanz für den Weltfrieden. Gleichzeitig war ihm aber auch klar geworden, wie absolut eine solche Herausforderung ist, wie unbedingt die Ansprüche und wie verpflichtend die Dienstleistungen, wie gross aber auch die Versuchungen sind, eigene Vorteile zu erlangen und das dargebotene Vertrauen zu missbrauchen. Er begriff, dass jeder politische Erfolg auf der Kunst des Möglichen beruht, in moralischen, aber auch materiel-

1. F. D. *Das Versprechen* (1957), (Werkausgabe in 30 Bänden, Bd. 22, Zürich, Diogenes, 1980) S. 11-163. Am Anfang steht die Filmerzählung *Es geschah am helllichten Tag*, die Dürrenmatt mit Ladislao Vajda zu einem Drehbuch verarbeitete, zum Thema der Sexualverbrechen an Kindern. Dann aber griff er »die Fabel aufs neue auf und dachte sie weiter, jenseits des Pädagogischen. Aus einem bestimmten Fall wurde der Fall des Detektivs, eine Kritik an einer der typischsten Gestalten des neunzehnten Jahrhunderts« (Nachwort von F. D. S. 203)

len Belangen. Und dass die Schweiz im Krieg, aber auch nachher, sich in dieser Hinsicht oft zu Konzessionen bereit zeigte, die über eine kluge Verhandlungspolitik hinausgingen, im Hinblick auch auf die eigenen Sicherheiten und Vorteile. Die Vision menschlicher Moralität geriet für ihn in Spannung zur Realität relativierender Kompromissbereitschaft, d. h. zum versuchten Verrat an der schweizerischen Berufung absoluter Integrität. Der Pfarrersohn geriet in die Dimension philosophischer Verzweiflung, stellte er sich doch hinter den Sinn der hohen historischen Aufgabe im Dienst der Menschlichkeit, gegen die opportunistische Chance der Wahrung des eigenen Vorteils, gemäss dem politischen Auftrag der eigenen Unabhängigkeit und Wohlfahrt. Enttäuschung wandelt sich in Zorn, Hoffnung in Bitterkeit, Glauben in Verzweiflung. Hatte er nicht im Jahre 1950 im *Schweizerpsalm I* noch von seinem Land absolute Festigkeit gefordert, eine Ausnahme von Standhaftigkeit zu sein:

Denn mein Land bist Du nur, wenn Du ein Wunder
Bist,
ein Mann, der nicht einsinkt, wenn er über das
Meer schreitet.
So dürste ich nach Deinem Glauben, mein Land.¹

Am 23./24. Januar 1971 erfolgte im *Sonntags Journal* mit dem *Schweizerpsalm III* der ernüchterte Abgesang, im Sinne einer demaskierenden Satire voller Hohn, beruhend auf der verzweifelten Darlegung der offensichtlichen Doppelgesichtigkeit eines sich selber verratenden Landes, das von den Geschäften mit dem Bankgeheimnis lebt, von den Waffengeschäften und Steuerhinterziehungen, von den ideologischen Einseitigkeiten eines pro-amerikanischen Anti-Marxismus, im Schutz neutraler Mitmacherei und seiner verdeckt-subversiven Selbstbesudelungspraxis im Namen der schweigenden Mehrheit: In liturgischem Stil hängt er Strophe an Strophe, einer umgekehrten Litanei vergleichbar, die sich antithetisch stets auf die verlorene Idealität beruft, Beispiel auf Beispiel häufend, die Dinge beim Namen nennend, im Sinne einer geradezu exemplarischen Anklage vor dem Weltgericht des eigenen Gewissens: Dürrenmatt schrieb dieses Pamphlet unter dem Eindruck der Verurteilung der Militärdienstverweigerung des Bieler Pazifisten Villard, hinter den

1. F. D. »Schweizerpsalm I«, in: *Politik. Essays und Reden* (Werkausgabe in 30 Bänden 1980), Bd. 28, S. 175.

er sich — im Namen der VOCATION SUISSE — stellte, im seherischen
Tone Kassandras:

Einst dürstete ich nach deinem Glauben
Mein Land
Nun dürste ich nach deiner Gerechtigkeit
Wahrlich
Die Ärsche deiner Staatsanwälte und Richter
Lasten so schwer auf ihr
Dass ich das Wort Freiheit kaum mehr ertragen kann
Das du ständig im Maule führst
Deine Glaubhaftigkeit zu beweisen
An die niemand mehr glaubt
Nur noch deine Bankgeheimnisse sind glaubhaft.

Was ist aus dir geworden, mein Land?

Wenn du morgens für die Neger in Biafra und
Anderswo Geld sammelst
Legst du dich, Bet- und Bettschwester zugleich,
Abends mit deren Häuptlingen zwischen die Laken
Deine Waffengeschäfte abschliessend
Damit jene, mit denen du schläfst,
Die abknallen, für die du gesammelt hast,
Und wenn man deine Zuhälter fasst
Wissen sie von nichts.
Von den Steuerhinterziehern aller Länder unterhalten
Schenkst du General Westmoreland Whisky ein
Mit ihm nächtlich auf die Rettung des Abendlandes anstossend.

Wehe denen, die anders denken als du
Deine Lehrstühle
Hältst du von jedem Stäubchen Marxismus rein
Dein Patriotismus ist so steril und keimfrei
Dass auf seinem Boden wirklich nichts mehr wächst
Jede neue Idee ist für dich eine Seuche
So lebst du in ewiger Furcht vor Schnupfen und Masern
Dabei hast du Krebs, du willst es nur nicht wissen,
Und die Psychiater kratzen sich verlegen hinter den Ohren
Reden sie von dir, doch du lässt nicht mit dir reden
Wer dir seine Moral predigen will
Den lässt du deine Moral spüren.

Nichts gegen deine Armee. Dieser wackere Verein
 Verdrosch einst Österreicher, Burgunder und Deutsche
 Verdrosch die Unterdrückten fremder Unterdrücker
 Doch vor allem verdrosch er sich selber
 Bis er von Napoleon gottseidank so gründlich verdroschen wurde
 Dass er seitdem friedlich wurde
 Unsere Grenzen mit seinen Waffen beschützend
 Wie er sich einbildet
 Denn in Wahrheit wurden wir hauptsächlich
 Durch unsere Geschäfte geschützt.

Nichts gegen diesen Verein. Man tritt
 Ihm unfreiwillig bei, steht in den Statuten
 Doch, wenn er sich an jenen vergreift
 Die diese nicht mehr unbedingt notwendig finden
 Greife ich ihn an
 Im Namen der Freiheit
 Die er zu verteidigen vorgibt.
 Er ist nicht die Stütze meines Landes.
 Die Stütze meines Landes sind die, welche denken
 Nicht jene, die mitmarschieren.

Armer Villard
 Das Töten verurteilend
 Wirst du von einem Lande verurteilt
 Das aus dem Töten Profit zieht.
 Deine Lauterkeit sei unser Vorbild.
 Deine Tapferkeit werde die unsrige.
 Die Tapferkeit, in einem Lande zu leben
 In welchem es langsam genierlich wird
 Einem Bundesrat die Hand zu reichen.
 Noch sind Wenige, die denken, doch die Mehrheit
 Stampft sie in den Untergrund
 Stempelt sie zu Kanalisationsschweizern. So
 Untergraben sie denn als Maulwürfe
 Den Boden, der dich trägt, mein Land
 Verändernd mit der Zeit
 Was du unveränderlich hältst
 Einen besudelten Schweizerpass in der Tasche.¹

1. *Op. cit.* S. 180-82.

9 Ist Gerechtigkeit käuflich?

Dürrenmatt spricht im Namen seiner Schweizer Vision: auf der Basis des antifaschistischen Glaubens an einen unbestechlichen Kleinstaat, dem es um Recht und Gerechtigkeit ging, in seinen über-ideologischen geistigen Verankerungen in den humanistischen Traditionen, im Willen, unabhängig und frei zu bleiben, nicht bereit, auf etwelche Konzessionen einzugehen. Diese Ansprüche machten für Dürrenmatt die Schweiz zur Chance, für die es sich lohnte, sich einzusetzen, im Kampf für die Realisierung eines modernen Rechtsstaats, begründet auf Vernunft und Menschenrechten. Und er sah sich in einem Kreis vieler Gleichgesinnter, die nach den Schrecken des Faschismus den Sinn von Staat und Gesellschaft neu durchdachten und die in den Verfassungen festgelegten Rechte und Pflichten beim Wort nahmen. Was er aber in der alltäglichen Wirklichkeit erfuhr, war keine Politik idealer Kräfte, sondern das rückhaltlose Durchsetzen materieller Interessen und unternehmerischer Vorteile, im Namen von Freiheit und Fortschritt, von Sicherheit und Wohlfahrt. Die Doppelzüngigkeit des politischen Agierens — im Zeichen von Not und Notwendigkeit, zur Überwindung von Armut und Elend — wurde für ihn in der Darstellung politisch Verantwortlicher — Politikern und Machthabern, Priestern und Generälen — zu einem der grossen Themen. Unter diesem Aspekt erscheint seine tragische Komödie *Der Besuch der alten Dame*¹ als Satire auf die Selbstlüge, indem er alle Argumente und Äusserungen ambivalent gestaltete, d.h. doppelsinnig weil doppelbezüglich, je nach den sich damit verbindenden Mentalitäten, in einem sich während des Stücks steigenden Bewusstsein der jeweils Sprechenden, indem die Wörter zu Decknahmen für nicht Gesagtes, aber indirekt Gemeintes werden, d. h. für Geld, Vorteil, Konsum. Claire kauft sich Gerechtigkeit, d. h. sie bezahlt für einen kollektiven Mord; man akzeptiert im Namen der Gerechtigkeit; d. h. man vollzieht das Todesurteil und geht auf das Geldangebot ein. Der feierlich von der Gemeinschaft formulierte und dann auch vollzogene Übernahmevertrag erweist sich als Gleichnis für die Einlösbarkeit politischer Werte in der Umdeutung der (in Schillers *Wilhelm Tell* formulierten und hier parodierten) Wertskala bei gleich bleibenden Begriffen.

1. F. D. *Der Besuch der alten Dame*. Tragische Komödie. (Werkausgabe in 30 Bänden, Bd. 5, Zürich, Diogenes 1980).

Der Schlusschor am Ende des Stücks beschliesst in feierlichem Chor das Gesehene, in der parodierenden Lobeshymne auf die moderne Gesellschaft, deren Identität in der Fähigkeit des Verbrauchens besteht, im gedankenlos geniesserischen Konsumieren von einst eigentlich gemeinten Werten in uneigentlichen Versatzstücken, ohne gemeinschaftliche Verpflichtung.

Dürrenmatt durchsetzte das Werk mit humorvollen Anspielungen und satirischen Seitenhieben auf Lokales und Kulturelles, auf Psychologisches und Theologisches. Dabei hielt er in der Darstellung immer wieder das Gleichgewicht zwischen Anschaulichkeit und Abstraktion, zwischen dem Vorgestellten und dem Gemeinten, zwischen dem Bild und seiner Bedeutung, das Grauen immer wieder mit Gelächter, Trauer mit Freude, Ernst mit Ironie verbindend, um die im vordergründigen Bühnenlicht gespielte Handlung mit dem hintergründigen Schatten des Tragischen zu begleiten: frivol, unterhaltend, spannend.

10 Narrenspiele?

Das Spiel mit der Doppelbödigkeit von Wirklichkeit wird zu einem seiner bevorzugten Darstellungsprinzipien, in der Übersteigerung des Möglichen im Vorstellbaren, des Vorstellbaren im Denkbaren, des Denkbaren im Phantastisch-Absurden, in unbändiger Lust am Entwickeln immer neuer Gedankengänge: »*Die Fabulierfreudigkeit steht bei mir im Vordergrund,*« gab er in einem Gespräch zu. »*Wenn ich schreibe, will ich dabei auch ein Vergnügen haben. Schreiben ist ja an sich schwer genug.*«¹ Das Experimentieren mit immer neuen Gedankengebilden, mit immer neuen Dimensionen und Kompositionsmöglichkeiten am Rande des Vorstellbaren, wurde für ihn zur immer grösseren Herausforderung: das experimentierende Schreiben am Rande des Vorstellbaren. »*Ich bin eine Art Naiver, ich mache Hypothesen ins Leere hinaus. Als Interpreten der Welt werfen wir ein Netz über das Ganze.*«² Wie sollte er für seine als Provokation konzipierten Darstellungen beim Publikum Verständnis finden, wie bei den verantwortlichen Theaterdirektoren und Kritikern, bei den Politikern und einer schlecht informierten Be-

1. Cf. Peter André Bloch, *Der Schriftsteller in unserer Zeit*. Schweizer Autoren bestimmen ihre Rolle in der Gesellschaft. Francke Verlag, Bern 1972, S. 43.

2. *Op. cit.* in Anmerkung 2, S. 30.

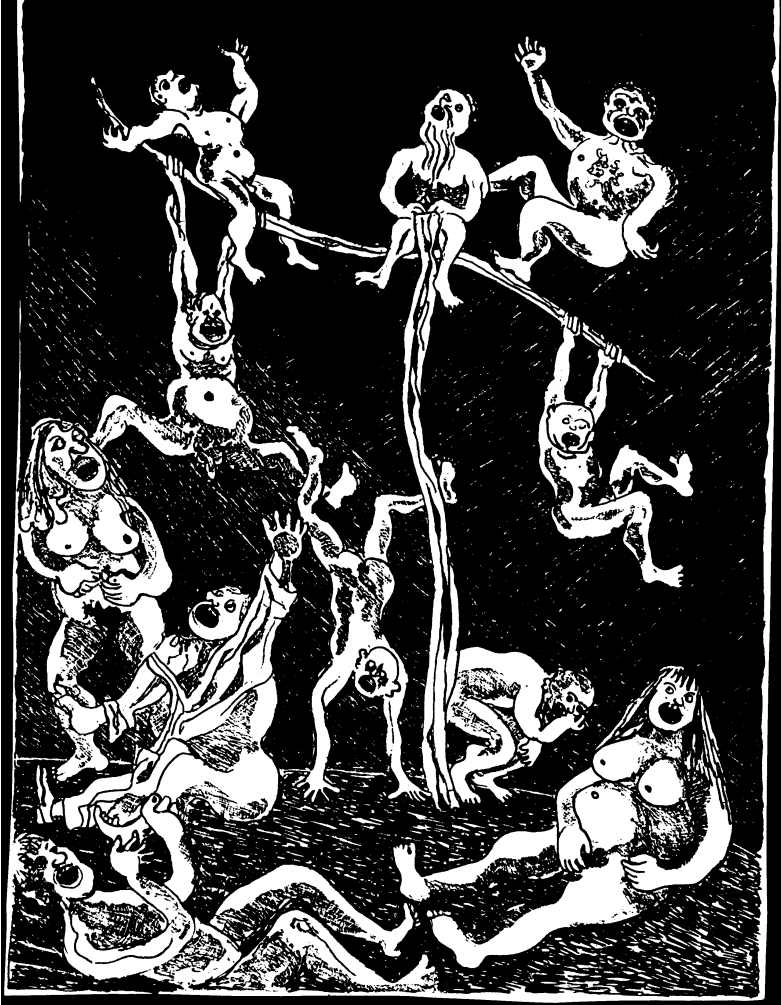


Abbildung 7. – *Gelächter*, 1990. Eine der letzten Lithographien Dürrenmatts, erschienen im Erker-Verlag, St. Gallen, eine letzte *Kreuzigung* darstellend, mit einfältig sich amüsierenden Menschen, die vom Sinn des Kreuzes nichts mehr wissen, so dass ihnen nichts bleibt als leeres Gelächter.

völkerung? Glaubten nicht alle vielmehr in dieser anerkannten Künstlerpersönlichkeit einen Clown vor sich zu haben, dem es Spass machte, im Namen des Phantoms SCHWEIZ zu sprechen, ohne Rücksicht auf deren »vernünftige« Machbarkeit? Seine Versuche mit einer unabhängigen Sonntagszeitung musste er aufgeben, mangels Erfolg, vor allem aber aus gesundheitlichen Gründen, unter dem Damoklesschwert seiner Zuckerkrankheit, in deren Folge er bereits mehrere Herzinfarkte und schwerwiegende Kreislaufkollapse erlitten hatte. Seine Rolle in der Öffentlichkeit hatte er aber gefunden: Mit Vorliebe feierte man ihn als den visionären Narren, der mit Intelligenz und dramatischem Geschick Weltuntergangsszenarien entwickelte, die man auf dem Theater amüsiert zur Kenntnis nahm, um dann kopfschüttelnd über so viel Phantasie zur Tagesordnung überzugehen. Je drastischer Dürrenmatt mahnte und polemisierte, umso weniger wurde er ernst genommen, vergleichbar Romulus dem Grossen¹, den er im kaiserlichen Hühnerhof seine pazifistisch-pessimistische Weltsicht entwickeln liess, die Problematik von Macht und Glück in ihrer Wechselwirkung hinterfragend und alle möglichen Gegenpositionen sorgfältig, in übersteigerten Ansprüchen, mitformulierend: in der patriotischen, kapitalistischen, ästhetischen, moralischen, selbstsüchtig-feudalistischen, nostalgischen wie auch selbstparodistischen Version, um schliesslich — als höchste Pointe — im vermeintlichen Gegenspieler sein alter Ego wiederzufinden. Das Stück der Gegensätze verwandelt sich in der letzten Fassung schliesslich zu einem der Parallelitäten: Die Ausgangspositionen sind die gleichen, aber der Schluss verspiegelt sich in sorgfältig-paradoxe Verzerrung in der umgekehrten Vereinigung der Gegensätze: der eine Herrscher geht in Pension, der andere herrscht wider seinen Willen, wissend, dass es nur eine Frage der Zeit ist, wann ihn sein Neffe Theoderich umbringen und ein anderes Regime einführen wird. Die Realität ist stärker als seine eigenen Einsichten; er wird ein tragischer Narr seiner selbst.

1. F. D. *Romulus der Grosse*. Ungeschichtliche historische Komödie. (Werkausgabe in 30 Bänden, Bd. 2, Zürich, Diogenes 1980).

11 Die Steigerung von Wirklichkeit in der Paradoxie des Absurden

Hinter jeder Position öffnet sich eine weitere Dimension, in einer unendlichen Reihe von Motivationen und Selbstpositionierungen, die sich gegenseitig ausleuchten, oft unter dem Aspekt von Gut und Böse, von Recht und Gerechtigkeit, von Auffassungen, die sich im Laufe der Darstellung überholen, manchmal sogar in ihr Gegenteil verkehren! Dürrenmatt will zu Ende denken, weiter denken, nicht bei der spezifisch-einmaligen Realität stehen bleiben, sondern den Gedanken als Prozess in seiner Vollständigkeit erfassen, bis zu seinen »schlimmstmöglichen« Ausformungen. Dazu gehören auch die Bearbeitungen bereits bestehender Dramen für die Bühne. Für seine geplante Basler Dramaturgie entwickelte er ein eigenes Konzept von Bearbeitungen, indem er beispielsweise Shakespeares *König Johann*, *Romeo und Julia*, *Troilus und Cressida*, Goethes *Ur-Faust*, Büchners *Woyzeck*, Strindbergs *Totentanz* in eine neue Form zu bringen suchte, unter dem Aspekt einer vollständigen Realisierung der in ihnen angelegten Thematik, die damals — aufgrund des jeweiligen persönlichen und literatur-politischen Kontextes — nicht ganz ausgeführt wurden, unter dem existentiellen Aspekt von Lebenssinn und Illusion, von satirischer Zeitkritik und literarischer (Selbst) Zensur. So vertieft sich seine Satire zu einem Gleichnis eschatologischen Ausmasses, wie beispielsweise in dem in den *Physikern* von Möbius intonierten Psalm König Salomos, der sich mit tragisch-nihilistischem Entsetzen an die Erde zurückerinnert. Es handelt sich im Grunde um einen umgekehrten Lobgesang Gottes, gesungen von einem einen verrückt gewordenen Forscher spielenden Physiker, der in der Rolle des alttestamentlichen Königs Salomo die vorauszusehende, von ihm zu verhindern gesuchte Katastrophe beschwört, als Alptraum, der sich durch die unvorhergesehene, unerwartete Entwicklung der Handlung (durch das Eingreifen der Irrenärztin) als eigentliche Vision herausstellt, unerträglich-grässlich, von den einen als »wahnsinnig« verlacht, von ihm selbst als »Abschiedsinszenierung« gedacht, für das Publikum ein Werk von unüberbietbar-totaler Selbstauflösung, so wie Dürrenmatt selbst unter Gelächter von sich sagte: »*Man wird am Schluss wie eine Maschine von Tinguely, die sich selber zerstört.*«¹

1. Cf. *op. cit.* in Anmerkung 2, S. 50.

Dürrenmatt hat diese Alptraumvision literarisch und zeichnerisch festgehalten, im Versuch das Undarstellbare darstellbar zu machen.

Ein Psalm Salomos, den Weltraumfahrern zu singen.

Wir hauten ins Weltall ab.
 Zu den Wüsten des Monds. Versanken in ihrem Staub.
 Lautlos verreckten
 Manche schon da. Doch die meisten verkochten
 In den Bleidämpfen des Merkurs, lösten sich auf
 In den Ölpfützen der Venus, und
 Sogar auf dem Mars frass uns die Sonne,
 Donnernd, radioaktiv und gelb.

Jupiter stank,
 Ein pfeilschnell rotierender Methanbrei,
 Hing er so mächtig über uns,
 Dass wir Ganymed voll kotzten.
 Saturn bedachten wir mit Flüchen.
 Was dann weiter kam, nicht der Rede wert:
 Graugrünlich erfroren,
 Über Pluto und Transpluto fielen die letzten
 Unanständigen Witze.

Hatten wir doch längst die Sonne mit Sirius verwechselt,
 Sirius mit Kanopus,
 Abgetrieben, trieben wir in die Tiefen hinauf
 Einigen weissen Sternen zu,
 Die wir gleichwohl nie erreichten,
 Längst schon Mumien in unseren Schiffen
 Verkrustet von Unrat:
 In den Fratzen kein Erinnern mehr
 An die atmende Erde.¹

Der sich steigernde Gesang kontrastiert mit den immer konsternierteren Reaktionen der Zuhörer, die ihn — auf immer wieder andere Stimmen verteilt — zur Vernunft bringen wollen: »*Frau Rose: Aber Johann Wilhelm — /Missionar Rose: Herr Möbius — /Buben: Papi — /Frau Rose: Johann Wilhelmlein! Mein liebes Johann Wilhelmlein! /Oberschwester:*

1. F. D. *Die Physiker*. Komödie. (Werkausgabe in 30 Bänden, Bd. 7, Zürich, Diogenes, 1980), S. 41-42.

Aber Herr Möbius/Frau Rose: Johann Wilhelmlein. « Entsetzt fliehen sie schliesslich aus der Klinik, verfolgt von der sie beschimpfenden Stimme des verzweifelten Möbius.

12 Auf der Suche nach immer neuen Darstellungsformen

Dürrenmatts Bilder und Zeichnungen umkreisen Themen des Scheiterns, des Untergangs, der Gewalt und der Auflösung. Atlas, Herkules, Prometheus, Minotaurus sind Urbilder für menschliche Überforderung, für den Vorgang des Schöpferischen im Nichts. Andererseits geht es in seinem literarischen wie zeichnerischen Werk um die Darstellung von Macht und sinnlicher Gewalt, um das Labyrinth, den Turmbau zu Babel, die Kreuzigung, den Weltuntergang, Begrenzungen durch Krankheit und Tod. »*Das Labyrinth verstehe ich als Urbild für die totale Ausweglosigkeit: alle Fluchtwege erweisen sich als Illusionen; es gibt keine Lösung, nur Irrwege.*« Es gebe Themen, die ihn seit seiner Jugend beschäftigten: »*Meine Phantasie ist wie ein See, in den bestimmte Erlebnisse hinabsinken und aus dem dann ganz neue Bilder auftauchen, die vielleicht auf den ersten Blick mit dem ursprünglichen Erlebnis gar nichts mehr zu tun haben, aber doch aufgrund der Bildhaftigkeit irgendwie zusammenhängen.*« Man arbeite aus einem »*stetigen Prozess heraus, und was man erzeugt, sind eigentlich, astronomisch gesprochen, Protuberanzen. Der Zusammenhang zum rational-bewussten Denken ist wie abgerissen; es ist wie die Explosion einer Grundvision*«¹

Er wusste sich in jeder Hinsicht als Aussenseiter, im Grunde auch als gescheiterten Künstler, der nur noch mit ganz wenigen Schriftstellerkollegen Kontakt hatte: »*meine künstlerische Isolation ist nicht zu übersehen*«². Doch statt zu resignieren, machte er — wie Alberto Giacometti — sein Scheitern, das nicht mehr Schreiben- oder die Welt-Darstellen-Können, zu seiner künstlerischen Herausforderung, zu seinem eigentlichen Schaffensimpuls: das Ringen um das Darstellen des Undarstellbaren. Bis es dann — nicht zuletzt auch durch seine Zusammenarbeit mit Charlotte Kerr — zur eklatanten Umkehr kam, vor seinem Tod, durch die Publikation mehrerer Werke, die einschlugen wie ein Blitz, weil es

1. Cf. *op. cit.* in Anmerkung 2, S. 22f.

2. Cf. Peter André BLOCH, *Gegenwartsliteratur*. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion, Francke Verlag, Bern, 1975, S. 131.

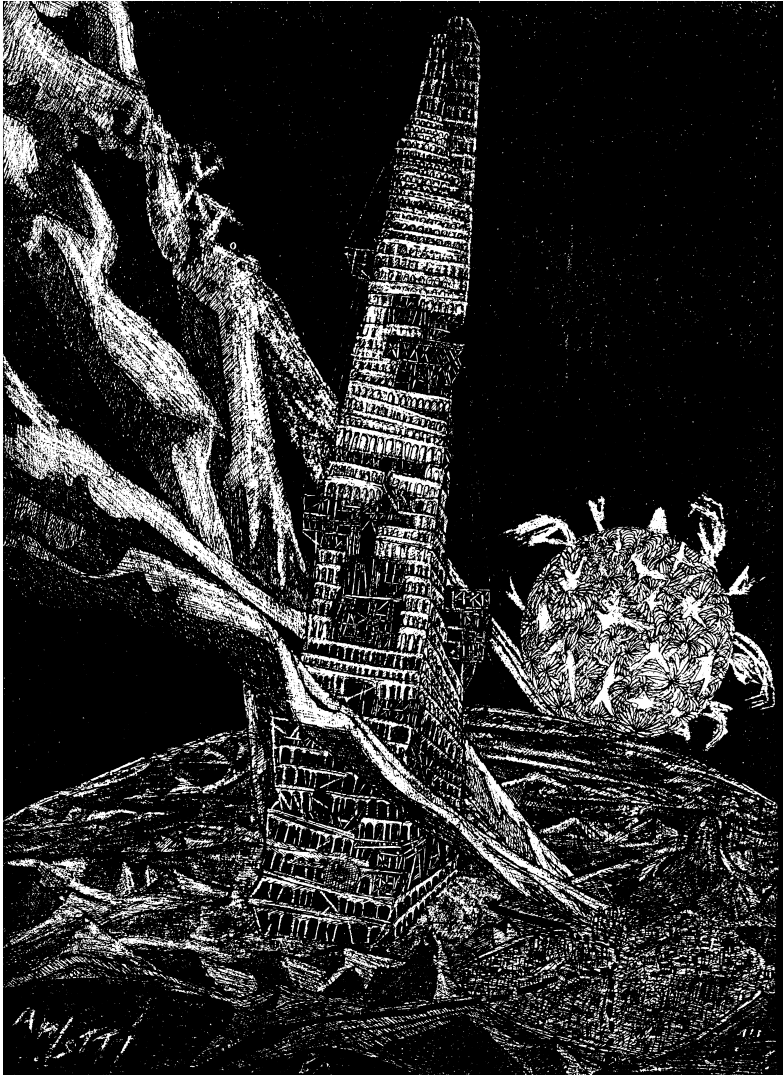


Abbildung 8. — *Der Turmbau zu Babel I*, an Lotti, seine erste Frau, 1952,
Feder (Lithographie)

ihm plötzlich gelang, eine ganz neue Erzähl- oder Darstellungsdramaturgie zu entwickeln, gewissermassen von hinten, von unten, von der Auflösung her, wie sie bis anhin bei ihm in dieser Intensität noch nicht existiert hatte, in seiner Suche nach stets neuen Formen für seine stets neuen Inhalte. Er richtete den Blick weiterhin nach aussen, gleichzeitig nun aber auch nach innen, indem er seine Misserfolge und seine künstlerischen und auch menschlichen Anlagen kritisch durchdachte, die es ihm verwehrt hatten, das jeweils Darzustellende zu vollenden, so dass vieles in seinem Schaffen bloss Absicht oder Fragment blieb. Er machte sein eigenes Unvermögen zum Thema, die kritische Auflösung von Eindeutigkeit, Wahrheit und Scheinsicherheit, sich selbst an der Grenze des Darstellbaren zeichnend, in der Auseinandersetzung mit den historischen, aber auch subjektiv-persönlichen — sprachlichen und formalen — Ausdrucksmitteln; auf der Suche nach immer neuen Mitteln des Erkennens und Gestaltens, im Kampf mit dem eigenen Ungenügen, mit Ängsten und Neugierden, mit Fluchtversuchen und Kompromissbereitschaften, geleitet von einer unbändigen, zwanghaft-abgründigen Lust, sich selber an der Grenze des Scheiterns kennenzulernen, in allen möglichen Facetten enttabuisierender Selbst-Demaskierung, die nach immer neuen Bildentwürfen ruft, in einer frenetischen, ich-süchtigen, gleichzeitig aber auch erkenntnis- und gestaltungs-besessenen Selbstkonzentration, auf der verzweifelten Suche nach der eigenen — in sich unerreichbaren — Begegnung im vollendeten Werk. Nach seiner eigenen Aussage ist deshalb »*die Vision eines Stoffs, den ich geschrieben habe [...] nie die Vision selbst, sondern nur eine Annäherung, die mich verführt, die Annäherung immer wieder zu versuchen, ohne das Ziel, das Ufer, je zu erreichen. So komme ich, schreibend oder auch nur planend, aus der Quadratur des Kreises nicht heraus.*«¹

13 Die Schweiz — ein Land im Gefängnis der eigenen Sicherheit

Sein Verhältnis zur Schweiz blieb bis zuletzt satirisch gepfeffert. Nach seiner legendär gewordenen Rede zu Ehren von Václav Havel in Rüşchlikon, gab es Bundesräte, die ihn vor Ärger nicht mehr grüssten. Denn

1. F. D. *Turmbau*. Stoffe IV-IX, Diogenes, Zürich, 1990, S. 61.

er hatte die Schweiz — im Vergleich zu den früheren Verhältnissen hinter dem Eisernen Vorhang — als Gefängnis dargestellt, in dem sich die Schweizer nicht nur als Gefangene der eigenen Sicherheit befänden, sondern gleichzeitig auch noch als die eigenen Gefangenenwärter wirkten.¹ In gleicher Weise spöttelte er über den zunehmenden Zwang der Schweizer, immer höhere Summen für die eigenen Versicherungen zu bezahlen, zur Absicherung der eigenen Sicherheit. Auf diese Weise sei das Land des Tragischen nicht mehr fähig; eine Witwe wisse ja nach dem Tode ihres Mannes nun nicht mehr, ob sie über den Verlust trauern oder sich über den Gewinn der hohen Versicherungssummen freuen solle... Im Falle einer grossen Katastrophe, die zum Untergang der Schweiz führe, sei das Land so hoch versichert, dass es zum weitaus reichsten Land der Erde werde, nur wären dann — so Dürrenmatt unter Gelächter — halt keine Erben mehr da...²

Peter André BLOCH

1. F. D. *Die Schweiz — ein Gefängnis*. Rede auf Vaclav Havel anlässlich der Verleihung des Gottlieb Duttweiler-Preises in Rüschlikon bei Zürich.

2. Zum Teil noch nicht veröffentlichte Ausschnitte aus meinen Gesprächen mit Dürrenmatt.

La mort de la tragédie et le silence de la satire d'après-guerre À propos des limites de la satire

« La mort de la tragédie » était une idée plus ou moins entendue après la deuxième guerre mondiale, car ce cataclysme historique avait dépassé en atrocités tout ce que l'imagination de l'Homme avait pu concevoir et projeter dans ses productions artistiques. Le décalage entre réalité historique et littérature fut tel que Adorno douta que la poésie soit encore possible après Auschwitz. Même la satire, censée construire une contre-réalité au monde, ou du moins censée *suggérer* un monde meilleur, semblait rester impuissante face à la barbarie. En effet, on sait que Karl Kraus, pourtant peu avare de sa verve satirique, avait affirmé qu'il ne savait quoi dire à propos de Hitler. Apparemment une limite — celle de l'indicible précisément — avait été franchie, limite au-delà de laquelle ni tragédie ni satire ne pouvaient perdurer, du moins sous leur forme traditionnelle. Mais à cette coupure historique unique nous nous proposons d'ajouter une description plus progressive des processus esthétiques et sociaux qui accompagnèrent l'évolution des genres. En effet, déjà bien avant ces soubresauts meurtriers du vingtième siècle, la tragédie connaît une sérieuse mise en cause avec l'apparition des Lumières et elle cède progressivement le pas à des formes dramatiques plus composées, notamment sous l'impulsion du comique. On pourrait même considérer que la forme la plus contemporaine du comique théâtral, la satire, a remplacé peu ou prou la tragédie. Après le déclin de la tragédie, il y aurait donc eu l'apogée du comique à travers la satire installant

son règne au Théâtre. Mais tout empire porte en lui sa déchéance et sa chute irrémédiables.

Dans notre contribution, nous allons essayer de justifier le lien que nous établissons entre « La mort de la tragédie » et « le silence de la satire ». « La mort de la tragédie » nous servira de modèle générique pour élucider les éventuelles limites de la satire théâtrale de nos jours, voire à expliquer en quoi la chute de l'une préfigurait celle de l'autre. Nous allons donc d'abord décrire le déclin de la tragédie, puis tenter de démontrer comment la satire au théâtre a pu se substituer au genre tragique tombé en désuétude. La dernière partie sera consacrée aux limites de la satire au théâtre, notamment telles que Friedrich Dürrenmatt les conçoit et les actualise dans ses pièces de théâtre satiriques.

1 La mort de la tragédie

Prenons les choses dans l'ordre et venons-en à la première partie de notre titre qui est inspirée du livre de George Steiner *The Death of Tragedy*¹ auquel nous nous référons dans sa version française, *La mort de la tragédie*.

Nous allons d'abord brièvement rappeler les grandes lignes de ce processus, tel que George Steiner le conçoit. Pour définir ce qu'est la tragédie, Steiner recourt sans le dire à un raisonnement que l'on trouve déjà chez Wittgenstein², à savoir que les limites d'un concept ne pouvant être définies, cela n'empêche pas de circonscrire ce concept dans des limites provisoires pour un usage particulier, alors même que l'on utilisait ce concept auparavant sans avoir besoin de le définir.

Steiner use donc de la même prudence que Wittgenstein en stipulant que pour la tragédie

1. Ce livre est paru en 1961. Nous le citons d'après sa version française parue en 1965 au Seuil, qui est reproduite dans la collection folio essais n° 224 que nous utilisons. La pagination indiquée entre parenthèses après les citations renvoie à cette dernière édition.

2. Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen II/Philosophical Investigations I*, Oxford, Blackwell, 1953 [éd. bilingue]. Ce raisonnement est développé aux paragraphes 68 et 69, lorsque WITTGENSTEIN répond à un interlocuteur imaginaire au sujet de la finitude du concept « jeu » en doutant que l'on puisse fixer des limites une fois pour toutes (paragraphe 68). Les limites ne peuvent être que provisoires et ce ne sont pas elles qui rendent le concept opératoire (paragraphe 69).

[...] toute définition abstraite précise serait sans la moindre signification. Quand nous disons « théâtre tragique », nous savons de quoi nous parlons ; pas exactement mais assez bien pour ne pas le confondre avec autre chose. (17)

Steiner va donc inscrire la tragédie dans l'histoire du théâtre (dont l'essai de Steiner reste à notre sens trop largement tributaire), en distinguant des périodes d'apogée « dans l'Athènes de Périclès, en Angleterre entre 1580 et 1640, dans l'Espagne du XVII^e siècle, en France entre 1630 et 1690 ». (106). Or Steiner souligne :

Le poète dramatique comptait sur l'existence d'un terrain commun ; une sorte de *pacte d'intelligence*¹ avait d'avance été conclu entre lui et la société de son temps. [...] Mais le pacte fut rompu quand vola en éclats l'antique image hiérarchique du monde. (314)

« Après le XVII^e siècle, le public cessa d'être une communauté organique » (192) constate Steiner. De fait, le véritable déclin de la tragédie va de pair avec l'émergence de la bourgeoisie après la Révolution Française. Steiner établit clairement un lien entre le théâtre et la communauté sociale² et explique que le public du XIX^e siècle s'était démocratisé³, qu'il était moins cultivé, moins à même de saisir la symbolique de la tragédie :

[...] le spectateur du XIX^e siècle ne participait pas à une cérémonie civile ou religieuse, comme les Athéniens ; il n'avait aucun souvenir d'éléments rituels comme ceux que la scène élisabéthaine semble avoir hérités du Moyen Âge ; il n'assistait même pas à une grande cérémonie à la manière de Versailles. Simplement, il choisissait un passe-temps parmi le nombre croissant de passe-temps rivaux (114) [...]

1. C'est nous qui mettons ces termes en relief.

2. « De toutes les formes littéraires le théâtre est celle qui dépend le plus des conditions sociales ; il n'existe complètement que par la représentation publique ; là se trouvent son attrait puissant et sa servitude. Aussi ne peut-on pas séparer la condition du théâtre de celle du public, ou, dans un sens plus large et pourtant très précis, de la communauté politique et sociale. » (111).

3. « Il n'y a rien de démocratique dans la vision tragique. [...] Le commun des hommes est prosaïque ; les révolutionnaires écrivent leurs manifestes en prose. Les rois répondent en vers. » (238).

En effet, la bourgeoisie du XIX^e siècle « n'était pas prêt[e] à affronter les risques de terreur et de révélation qu'implique la tragédie » (114), elle n'avait pas la grandeur nécessaire pour s'affronter en public : « Quand la bourgeoisie arriva au pouvoir, le centre de gravité des affaires humaines passa du public au privé. » (190) Ce fut l'apogée du roman que l'on lit chez soi, devenu *le* genre littéraire de référence de cette société¹.

C'est pour cette raison que la fonction du théâtre avait radicalement changé : Le rituel avait cédé sa place à un passe-temps. Les grandes émotions se trouvaient dans la poche du manteau, à l'intérieur des tribunes des différents journaux². Steiner souligne que

Dans la tragédie, il y a une frénésie et une résistance qui vont à l'encontre de la sensibilité bourgeoise. La tragédie naît du sentiment de l'outrage ; elle proteste contre les conditions de la vie ; elle porte en elle des possibilités de désordre car tous les poètes tragiques ont en eux quelque chose de l'esprit rebelle d'Antigone. (164)

Pour les individus et pour la société bourgeoise du XIX^e siècle en général, le théâtre avait perdu son rôle cathartique. Eric Bentley³ auquel Steiner se réfère (305) situe la crise du théâtre moderne dans ce divorce entre la scène de théâtre et la littérature.

Pourtant on continua à jouer du théâtre, mais pour un autre public et à d'autres fins. Les changements furent multiples, tant dans les ambitions très réduites de ce théâtre du XIX^e siècle qui privilégia selon les termes de Steiner (132) la « presque-tragédie » (le mélodrame), que dans les registres mis en œuvre pour l'actualiser.

Nous ne nous attarderons pas ici sur les considérations de Steiner dans lesquelles il souligne chez Rousseau comme chez Goethe le désir

1. « Pendant la Renaissance et à l'époque classique c'est le poète dramatique qui représente la littérature ; à l'époque romantique, c'est le poète lyrique ; mais depuis la révolution industrielle, l'écrivain en soi, l'homme qui personnifie dès le premier coup d'œil la profession des lettres, c'est le romancier. » (301)

2. Cf. *Faust I*, Vorspiel auf dem Theater « Gar mancher kommt vom Lesen der Journale./Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten./Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt ; »

3. ERIC BENTLEY, *The Playwright as Thinker : A Study of Drama in Modern Times*, New York, Harcourt, 1987.

d'éduquer le lecteur¹, voire parle d'un « refus de la tragédie » chez Goethe², point de vue qui mériterait discussion par ailleurs. Ce qui nous intéresse beaucoup plus ici au regard du rapport entre tragédie et satire, c'est l'évolution des langages dramatiques.

2 Le langage tragique et les assauts du comique

En effet, le langage de la tragédie subit plusieurs assauts au XIX^e siècle. La première remise en question avait trait à l'abandon progressif du vers censé traduire la grandeur tragique (« Le vers [...] est aussi ce qui sépare le plus nettement le monde de la plus grande tragédie du monde de la vie ordinaire ». (238)). Cet abandon du vers dans le drame sérieux se fit au profit de la prose, évolution que l'on pressentait déjà dans certains passages de Shakespeare. En effet, Steiner explique cette irruption de la prose dans le langage théâtral par une évolution de ce qui est censé traduire l'expérience commune :

Le contact entre le vers dramatique et musical et le monde de tous les jours est devenu de plus en plus incertain et rare. [...] Le vers ne joue plus le rôle essentiel qu'il jouait parmi les divers moyens d'expression ; il n'est plus, comme il le fut d'Homère à Milton le dépositaire de la connaissance et de la tradition ; [...] Le vers est devenu chose privée. [...] La poésie est devenue essentiellement lyrique — c'est-à-dire que c'est une poésie qui exprime une vision personnelle plutôt qu'une poésie de circonstance publique ou nationale. [...] La langue naturelle qui sert à exposer, à justifier et à enregistrer l'expérience est maintenant la prose. [...] la distance entre la poésie et les réalités de la vie ordinaire, qui doivent être l'objet du théâtre, est plus grande que jamais. Cette distance sans cesse croissante a eu un effet capital sur l'histoire du théâtre. Dans toutes les principales langues modernes survient un moment historique précis où le vers disparaît de la scène vivante. (303-304)

1. Ce désir d'éduquer est à son sens antinomique de la véritable tragédie, tout comme au XX^e siècle la tragédie chrétienne et les soubresauts dramatiques marxistes qui, chacun à sa manière, reposent sur des certitudes définitives.

2. « Les soins que prit Goethe pour éviter le tragique sont bien connus ; Faust n'est que l'exemple le plus frappant d'un refus de la tragédie partout apparent dans l'œuvre de Goethe. » (163) Ce point de vue péremptoire et par trop exclusif nous semble plus que contestable, mais on lira néanmoins avec profit l'article plus nuancé de Dieter BORCHMEYER « Faust — Goethes verkappte Komödie », in Franz Norbert MENNEMEIER (Hrsg.), *Die großen Komödien Europas*, pp. 199-226, Tübingen, Francke, 2000.

Mais ce n'est pas que la forme qui avait évolué, le style avait également subi les vicissitudes de l'histoire. En effet, Steiner raille les tentatives des romantiques pour *imiter* de manière un peu schématique Shakespeare en mélangeant le tragique et le comique, « ignorants qu'ils étaient des éléments de rite et de convention qui agissent dans le théâtre élisabéthain ». (153). Effectivement, Victor Hugo écrira dans sa *Préface de Cromwell*¹ :

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le drame ; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle.

En réalité, il avait été précédé en Allemagne par les auteurs du *Sturm und Drang* dont les pièces, comme p. ex. *Le précepteur* (1774) de Jakob Michael Reinhold Lenz, mêlaient écrasement tragique et destinée dérisoire, substituant peu ou prou à la tragédie un genre jusqu'alors complètement périphérique pour le théâtre sérieux, la tragi-comédie. De plus en plus, le comique et ses registres commençaient à contaminer le tragique, — pas uniquement pour des raisons essentiellement historiques et socio-culturelles influant sur la création littéraire, comme le soutient Steiner tout au long de son essai, mais aussi pour des raisons liées directement au vacillement de l'univers spirituel² de la tragédie elle-même. En effet, Helmut Arntzen a démontré dans ses travaux³ que l'*Aufklärung* avait créé une faille irréparable dans la transcendance, que la tragédie ne pouvait exister sans dieu (x). Ceci explique que, depuis cette époque des Lumières, les tragédies ne subsistent qu'à travers des genres composites comme la tragi-comédie, le drame bourgeois, le drame social, etc. ou alors, lorsque des auteurs s'efforcent d'écrire

1. Victor HUGO, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [= GF 185]. La *Préface* se trouve aux pp. 17-109 ; la citation est à la p. 75.

2. Steiner n'admet cette raison que du bout des lèvres : « C'est le triomphe du rationalisme et de la métaphysique laïque qui marque la scission définitive. » (188) ; « jusqu'à l'avènement de l'empirisme rationnel, l'esprit occidental fonctionnait selon un mode symbolique et allégorique. » (191)

3. Helmut ARNTZEN, *Die ernste Komödie*. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist, München, Nymphenburger, 1968. Helmut ARNTZEN, *Satirischer Stil*. Zur Satire Robert Musils in « Mann ohne Eigenschaften », Bonn, Bouvier, 1970. Helmut ARNTZEN, *Literatur im Zeitalter der Information*, München, Athenäum, 1971.

des tragédies dans les règles (souvent des drames historiques¹), celles-ci paraissent aux yeux du public éclairé comme des reliques d'un autre temps. Nous partageons le point de vue de Steiner selon lequel les tragédies du xx^e siècle sont « des exercices d'archéologie et des tentatives pour ranimer des cendres refroidies » (299). Il est amusant de noter qu'un contradicteur majeur de ce dernier, Jean-Marie Domenach², partage jusqu'à un certain point bon nombre de ses points de vue, notamment lorsqu'il écrit à propos de la tragédie au xx^e siècle : « Œdipe devient le nom d'un complexe. La tragédie n'est plus qu'un sujet pour les archéologues de la littérature³. » La première phrase de son article est d'ailleurs une référence directe à Steiner : « Cela ne se discute pas : la tragédie est morte⁴. »

Steiner considère que c'est en vain que les auteurs du xix^e siècle avaient tenté de recréer un mythe, comme il le démontre pour Ibsen⁵ :

[Ibsen] dut créer pour ses pièces un contexte de signification idéologique (une véritable mythologie) et inventer les symboles et les conventions théâtrales capables de communiquer ce qu'il voulait dire à un public corrompu par les moyens faciles de la scène réaliste. Il se trouva dans la situation d'un *écrivain qui invente une langue nouvelle*⁶ et doit ensuite l'enseigner à ses lecteurs. (288)

Ce raisonnement de Steiner recèle à la fois un constat exact et des déductions biaisées par un point de vue monolithique. Effectivement, il y a une « langue nouvelle » dès le xix^e siècle, mais pour Steiner, il s'agit de codes (d'une nouvelle sémiotique), de rites néo-communautaires en

1. Un exemple parmi d'autres est fourni par l'œuvre de Franz GRILLPARZER. Mais pour ne prendre que l'exemple de *Ein Bruderzwist in Habsburg* (1872) que l'on compte parmi ses grands drames historiques, on constate qu'à la fin du drame c'est *le peuple* qui acclame le nouvel Empereur, alors que la pièce s'était ouverte sur une scène réservée à la noblesse.

2. Jean-Marie DOMENACH, « Résurrection de la tragédie », in *Esprit* n° 338, mai 1965, pp. 995-1015.

3. Jean-Marie DOMENACH, « Résurrection de la tragédie », p. 998.

4. Jean-Marie DOMENACH, « Résurrection de la tragédie », p. 995.

5. Steiner déduit par ailleurs que tout théâtre postérieur au xvii^e siècle cherche en vain à retrouver un lien avec « son » public : « C'est ainsi que nous voyons, depuis l'époque où Goethe administrait le théâtre de Weimar jusqu'à celle de Brecht et des "petits théâtres" contemporains, des auteurs dramatiques essayant de recréer pour eux-mêmes leur public perdu. » (116).

6. C'est nous qui mettons ces termes en relief.

quelque sorte, qui, créés de toutes pièces par des individus géniaux, sont de ce fait voués à l'échec, parce qu'ils ne s'inscrivent pas dans le passé et le devenir collectifs d'une communauté.

George Steiner, 43 ans après son livre qui fit date, vient de faire toutefois en 2004 un revirement spectaculaire dans une revue américaine¹, lorsqu'il admet que le sens de ce qu'il appelle « ontological homelessness² » (qui caractérise selon lui la tragédie) se perpétue dans la fiction en prose, l'opéra, le film et les reportages — mais malgré tout, il parlera encore à propos des Grecs de « tragédie absolue »... Surtout, il se contentera à propos du « tragique » d'y voir un simple « adjectif » renvoyant à des « expériences³ ».

Raisonnement ainsi, même en élargissant les cadres possibles de la tragédie au xx^e siècle, c'est faire abstraction du langage nouveau censé mettre en place cette langue nouvelle dont Steiner parle à propos de Ibsen. Steiner élude presque complètement ce point de vue de son argumentation, mais admet pour Büchner que le langage nouveau utilisé par celui-ci est un défi pour la tragédie conventionnelle⁴ et, une fois encore sans en déduire quoi que ce soit, constate que « le poète tragique [Büchner] introduisait dans les souffrances répercutées sur les gens du commun une note grotesque ou comique. » (271)

Parler d'une simple « note comique » là où il y a changement de langage dramatique nous semble insuffisant. C'est assurément le théâtre

1. George STEINER, « "Tragedy", Reconsidered », in *New Literary History*, vol. 35, n° 1, Winter 2004, pp. 1-15.

2. George STEINER, « "Tragedy", Reconsidered », p. 2. Ces termes qui signifient une « condition de sans abri ontologique » rappellent fortement l'expression voisine de Georg Lukács qui avait parlé dès 1920 dans son ouvrage *Theorie des Romans* de « transzendente Obdachlosigkeit » au xx^e siècle (un vingtième siècle sans abri transcendantal).

3. Les deux premières phrases de son article semblent éloquentes à cet égard : « The semantic field of the noun "tragedy" and of the adjective "tragic" remains as indeterminate as its origins. Colloquial, idiomatic usage attaches "tragic" to experiences [...]. », in George STEINER, « "Tragedy", Reconsidered », p. 1. (Nous proposons la traduction suivante : Le champ sémantique du nom « tragédie » et de l'adjectif « tragique » restent aussi indéterminés que leurs origines. L'usage courant, idiomatique rattache [le mot] « tragique » à des expériences [...]).

4. « [Büchner] bouleversa le langage du théâtre et porta un défi aux définitions de la tragédie qui avaient régné depuis Eschyle. » (270)

du xx^e siècle qui alla le plus loin dans cette voie du changement de langage¹.

En fait, la vraie question n'est pas de savoir si la tragédie en tant que genre formel (l'approche normative des historiens de la littérature) ou encore en tant que genre lié à un « contexte mythologique, symbolique et rituel » (Steiner, 288²), a disparu — ceci semble incontestable de nos jours pour la tragédie ainsi définie. La véritable question qui se pose est celle de la subsistance du *tragique*. Notre propos est de souligner que le tragique peut exister en dehors du cadre de la tragédie.

3 Le « retour du tragique » dans la satire

C'est le détracteur de Steiner, Jean-Marie Domenach, qui évoquera d'abord la « résurrection de la tragédie³ », puis parlera ensuite avec plus de prudence d'un « retour du tragique⁴ ». La nuance est de taille, car il peut y avoir une situation tragique au sein d'une comédie ou un passage au style comique à l'intérieur d'une tragédie, sans compter que la tragi-comédie combine les deux modes. C'est ce « tragique » en dehors de la « tragédie » que Steiner n'envisageait pas en 1961, et c'est ce qu'il semble désormais admettre dans ses propos de 2004. Mais là encore, il s'agit pour Steiner plutôt d'une « essence tragique » que d'un langage. Domenach va plus dans notre sens en disant quant à lui que

la tragédie nous revient d'ailleurs [...] ce n'est pas du tragique comme on l'imaginait, qu'elle a ressurgi, mais du comique et précisément de sa

1. Cela mènerait trop loin de vouloir retracer ici l'évolution du théâtre vers un « théâtre du langage », la démonstration de la « crise du langage » après 1900 n'étant plus à faire et son influence sur le théâtre ayant maintes fois été démontrée. De même, la filiation de Beckett avec ces incertitudes d'un siècle naissant et les doutes de la philosophie existentialiste d'après-guerre — au point qu'on lui accola cette étiquette de « l'absurde » à tout son théâtre — ne font pas de doute.

2. Steiner précise dans son article de 2004 : « Without the logic of estrangement from life, of man's ontological fall from grace, there can be no authentic "tragedy" », George STEINER, « "Tragedy", Reconsidered », p. 4. (Nous proposons la traduction suivante : Sans la logique d'aliénation de la vie, de la chute ontologique de l'Homme qui a perdu la grâce, il ne peut y avoir de véritable « tragédie »).

3. Jean-Marie DOMENACH, « Résurrection de la tragédie », in *Esprit* n° 338, mai 1965, pp. 995-1015.

4. Jean-Marie DOMENACH, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

forme la plus subalterne, la plus opposée à la noblesse tragique : de la farce, de la parodie, de la dérision ¹.

Si nous comprenons bien Domenach qui parle néanmoins de « tragédie » à propos du théâtre contemporain de Beckett et de Ionesco, c'est à travers le comique que se manifeste le tragique. Plus précisément, à ses yeux, la tragédie renaît à travers certaines formes de comédie dégradée. Le propos sera plus nuancé dans *Le retour du tragique* (1967) où la conclusion précise que

Nous sommes avertis que le retour du tragique est inévitable, et en vérité il est déjà là, dans cette étrangeté qui nous prend, dans cette interrogation aveugle qui surgit de la partie la plus avancée de l'art et de la littérature ².

Clairement, Domenach rejoint ici Eugène Ionesco qui ne dit rien d'autre dans *Notes et contre-notes* ³ (1962), lorsqu'il considère que le tragique naît de la comédie. Il est intéressant de noter que pour Ionesco, le théâtre se doit de proposer un « anti-monde ». Lorsque l'on sait que la satire a l'ambition de suggérer un monde meilleur en raillant notre monde par la dérision critique, on peut penser que les pièces de Ionesco s'inscrivent jusqu'à un certain point dans la tradition de la satire, même si c'est avant tout d'une satire du langage qu'il s'agit et que les attendus philosophiques de ce théâtre « absurde » sont bien sûr moins optimistes que ceux de la satire.

C'est l'auteur dramatique suisse Friedrich Dürrenmatt qui a formulé cette même hypothèse en 1954, bien avant Ionesco, dans son texte *Theaterprobleme* ⁴, traduit en français sous le titre de *Problèmes du théâtre* ⁵.

Après avoir constaté que les « trouvailles » d'Aristophane « transposent le présent dans le comique » (65), Dürrenmatt remarque que « cela ne veut cependant pas dire qu'un drame actuel ne puisse être

1. Jean-Marie DOMENACH, « Résurrection de la tragédie », p. 1004.

2. Jean-Marie DOMENACH, *Le retour du tragique*, p. 290.

3. Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, [= idées 107].

4. Friedrich DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, in Friedrich DÜRRENMATT, *Theater* [= Werkausgabe detebe 24, Zurich, Diogenes, 1980].

5. Friedrich DÜRRENMATT, *Problèmes du Théâtre* (trad. Philippe Porret), in Friedrich DÜRRENMATT, *Écrits sur le Théâtre*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 32-75. Nous renvoyons entre parenthèses aux pages de la traduction française directement après les citations dans le corps du texte.

que comique. » (65¹). Le recours à l'adjectif « comique » n'est pas gratuit, puisqu'il implique que le « tragique » est possible de nos jours, mais ce faisant, Dürrenmatt ne parle pas aussitôt de la possibilité de la « tragédie ». Il précise cependant que « la tragédie et la comédie sont des concepts de forme, des attitudes dramaturgiques, des figures imaginaires de l'esthétique qui peuvent paraphraser une même chose » (65²) et insistera sur les conditions de leur naissance qui ne sont pas essentiellement artistiques.

Dürrenmatt va cependant constater la désuétude de la tragédie et conclure à la nécessité inéluctable de la comédie :

La tragédie implique faute, misère, mesure, vue générale, responsabilité. Dans le gâchis de notre siècle [...] il n'est plus de fautifs ni de responsables. [...] Nous sommes tous collectivement fautifs [...]. La faute d'aujourd'hui est un mérite personnel, un exploit religieux. Seule la comédie a encore prise sur nous. (65³)

À l'instar d'Eugène Ionesco, Dürrenmatt veut atteindre le tragique à travers la comédie :

Cependant le tragique est toujours possible, même si la pure tragédie n'est plus possible. Nous pouvons atteindre le tragique à travers la comédie. (66⁴)

Mais Dürrenmatt ne veut pas se situer dans la lignée du théâtre absurde, il tient à préciser :

Il s'en faut de peu maintenant pour conclure que la comédie est l'expression du désespoir, cependant cette conclusion ne s'impose pas. Certes,

1. « Das heißt nun nicht, daß ein heutiges Drama nur komisch sein könnte. », *Theaterprobleme*, p. 62.

2. « Die Tragödie und die Komödie sind Formbegriffe, dramaturgische Verhaltensweisen, fingierte Figuren der Ästhetik, die Gleiches zu umschreiben vermögen. », *Theaterprobleme*, p. 62.

3. *Theaterprobleme*, p. 62 : Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts [...] gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichkeiten mehr. [...] Wir sind zu kollektiv schuldig [...]. Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei.

4. *Theaterprobleme*, p. 62-63 : « Doch ist das Tragische immer noch möglich, auch wenn die reine Tragödie nicht mehr möglich ist. Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, als einen schrecklichen Moment [...]. »

qui voit l'absurdité, l'absence d'espoir de ce monde, *peut* désespérer, cependant ce désespoir n'est pas une conséquence de ce monde, mais *une* réponse qu'il donne à ce monde ; une autre réponse serait de ne pas désespérer, sa décision, par exemple, de tenir tête à ce monde comme Gulliver parmi les géants. Lui aussi prend ses distances, fait un pas en arrière, pour mesurer son adversaire, se préparant à lutter avec lui ou à lui échapper. Il est toujours possible de montrer l'homme courageux. [...] L'Aveugle, Romulus, Uebelohe, Akki sont des hommes courageux. L'ordre perdu du monde est rétabli dans leur sein ; le monde en général, lui, échappe à ma compétence. (66-67¹)

Il convient d'être explicite ici et de préciser que le propos de Dürrenmatt relève clairement de l'intention d'écriture satirique. Lorsque Dürrenmatt parle de « comédie », il faut lire « satire² ». Aussi, le fait de se référer à des protagonistes de son théâtre satirique pour affirmer qu'ils sont porteurs d'espoir n'est pas anodin non plus et s'inscrit dans la tradition satirique de la *persona*³.

En effet, la *persona* ou le porte-parole du satiriste peut être considéré comme indice majeur de la satire. La notion d'ordre perdu que rétablirait cet homme courageux renvoie à une norme possible et à un idéal qui animerait l'homme courageux.

1. *Theaterprobleme*, p. 63 : « Nun liegt der Schluß nahe, die Komödie sei der Ausdruck der Verzweiflung, doch ist dieser Schluß nicht zwingend. Gewiß, wer das Sinnlose, das Hoffnungslose dieser Welt sieht, *kann* verzweifeln, doch ist diese Verzweiflung nicht die Folge dieser Welt, sondern *eine* Antwort, die man auf diese Welt gibt, und eine andere Antwort wäre das Nichtverzweifeln, der Entschluß etwa, die Welt zu bestehen [...]. Auch der nimmt Distanz, auch der tritt einen Schritt zurück, der seinen Gegner einschätzen will, der sich bereit macht, mit ihm zu kämpfen oder ihm zu entgehen. Es ist immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen. [...]. Der Blinde, Romulus, Uebelohe, Akki sind mutige Menschen. Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wieder hergestellt, das Allgemeine entgeht meinem Zugriff. »

2. Ce point ne fait pas débat dans les recherches sur Dürrenmatt. Signalons cependant une thèse récemment soutenue qui situe le théâtre de Dürrenmatt par rapport à la tragédie schillérienne dans sa fonction « d'institution morale » et envisage son théâtre satirique et grotesque comme « forme extrême de la tragédie » : Frédérique MENGARD *Les comédies de Friedrich Dürrenmatt ou le théâtre considéré comme institution morale*, Thèse dactylographiée, Univ. Rennes II, 2003 (Dir. Pr. Jean-Louis Bandet).

3. On trouvera une discussion intéressante et assez complète du concept de *persona* dans un « symposium » reproduit dans le n° III/2 (Spring 1966) de la revue américaine *Satire Newsletter* (Oneonta/New York), où le débat contradictoire portait sur la question de l'identité entre auteur et porte-parole (« mask »).

Comme le dit Dürrenmatt dans ses *Problèmes du Théâtre* : « Le héros d'une pièce ne fait pas seulement avancer l'action et ne subit pas seulement un destin déterminé, il représente aussi un monde. » (61)

Dans sa pièce *Ein Engel kommt nach Babylon* (1953), Dürrenmatt met en scène un anti-héros, le mendiant Akki qui préfère sa liberté à toutes les richesses que ce monde a à lui offrir. Comme dans *Romulus der Große* (1948-1949), où l'empereur Romulus tente de se débarrasser du pouvoir, Akki se débarrasse de l'argent. Mais Romulus veut encore *détruire* un empire là où Akki cherche simplement à le fuir. Trois « maqàmàts » exposent les vues de Akki, le troisième contient son « credo » d'homme courageux :

Die Mächtigen sind mächtig; es ist niederträchtig, diese Wahrheit zu missachten, nach Narrheit zu trachten, die Mächtigen zu besiegen, ohne über Waffen zu verfügen, denen sie unterliegen. Heldentaten sind sinnlos, sie verraten die Ohnmacht des Schwachen ¹ [...].

Akki sera finalement contraint de s'enfuir, en aimant « un monde qui existe toujours, un monde unique en bonheur et en danger », en espérant trouver dans son exil un « nouveau pays ».

Si l'on mesure le chemin parcouru par les différents « hommes courageux » de Dürrenmatt, on est néanmoins amené à constater qu'ils se distinguent à plusieurs niveaux : leur condition, leur destin et surtout leur succès dans la réalisation de l'idéal dont ils sont porteurs. Les deux premiers niveaux relèvent du tragique que Dürrenmatt cherche à ressusciter à travers ses hommes courageux. La condition de l'Aveugle (duc) et de Romulus (empereur) renvoie certes clairement à la noblesse, mais le Comte Übelohe est désavoué par son entourage où dominent les malfrats, le mendiant Akki se trouve en bas de l'échelle sociale. À ces conditions très diverses de ses protagonistes correspondent des destinées de moins en moins « tragiques » : Seul le duc aveugle se trouve élevé par sa foi en Dieu. Mais déjà Romulus qui s'imaginait mourir par le glaive germanique, doit prendre sa retraite forcée, ce qui est un sort tragi-comique. Übelohe sombre dans le grotesque au premier degré tant son sort est ridicule et non tragique — tout ce qu'il a sacrifié l'a été pour

1. Friedrich DÜRRENMATT, *Ein Engel kommt nach Babylon*, [= Werkausgabe detebe Bd. 4, Zurich, Diogenes, 1980], p. 85.

une catin qui incarne « die Hure Welt ». Quant à Akki, si quelqu'un refuse sa destinée, c'est bien lui qui prend la fuite.

Mais c'est le troisième élément évoqué qui nous semble le plus important : la réalisation de « l'idéal ». Le duc aveugle pense que c'est à travers la mort que ressurgit une nouvelle vie, ce qui semble peu approprié à un idéal satirique. Romulus ne rétablit pas réellement « l'ordre en son sein », cet ordre là est purement *factice* : « Spielen wir noch einmal, zum letzten Mal, Komödie. Tun wir so, als ginge die Rechnung hienieden auf, als siegte der Geist über die Materie Mensch¹. » On entend en écho dans la pièce radiophonique *Das Unternehmen der Wega* (1954) une critique de Übelohe : « Es ist immer peinlich, ein Ideal in der Wirklichkeit anzutreffen². » Akki reste bien en-deçà d'une tentative de rétablir l'ordre, car il se contente de prôner la résistance passive.

Certes, Dürrenmatt semble s'être éloigné de la tragédie qu'il juge inadaptée à notre époque, mais le « tragique » qu'il compte faire jaillir de sa « comédie » ne semble pas flagrant non plus, du moins au regard de la réussite toute relative de ses « hommes courageux » censés porter un idéal satirique que l'on a de plus en plus de mal à déceler au fil des pièces.

On peut constater que *le tragique*, s'il est un langage comme nous l'avons suggéré, tend à disparaître de la satire de Dürrenmatt dans la mesure où le langage subit l'évanescence des normes qu'il est censé porter³. Dürrenmatt qui se dit athée s'explique ainsi : « Gott liegt gänzlich außerhalb jeder Rede, jeder Sprache⁴. »

Karl Pestalozzi reprend cette réflexion de Dürrenmatt en ajoutant que si Dieu est en dehors du monde, il est également au-delà du langage et que notre langage n'est plus approprié pour prononcer son nom.

1. Friedrich DÜRRENMATT, *Romulus der Große*, [= Werkausgabe detebe Bd. 2, Zurich, Diogenes, 1980], p. 113.

2. Friedrich DÜRRENMATT, *Das Unternehmen der Wega*, [= Werkausgabe detebe Bd. 17, Zurich, Diogenes, 1980], p. 99.

3. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à une contribution dans le n° 40 des *Cahiers d'Études Germaniques* où nous avons abordé le silence progressif dans les œuvres théâtrales de Dürrenmatt sous le titre « L'altération du dialogue et sa reconstruction dans le Théâtre de Friedrich Dürrenmatt ».

4. Friedrich DÜRRENMATT, *Zusammenhänge*, [= Werkausgabe detebe Bd. 29, Zurich, Diogenes, 1980], p. 105.

4 « La mort de la tragédie » selon Steiner, un modèle pour expliquer les limites de la satire ?

Si l'on admet que le silence s'installe progressivement dans la satire d'après-guerre et en tout cas que les mots eux-mêmes font l'objet d'une réduction systématique dans les formes les plus contemporaines du drame sérieux qui mélangent par le biais du grotesque (Dürrenmatt) ou de l'absurde (Beckett) le tragique au sein d'une comédie satirique fort dégradée, on ne peut que conclure à une « mort de la satire ».

En effet, Steiner expliquait aussi la mort de la tragédie par des langages nouveaux. Pour la satire ce n'est pas l'introduction d'un autre mode, la prose, mais précisément l'absence de mots adéquats qui contribue à l'échec de la satire. Dominique Iehl dit fort justement dans son analyse de *La Visite de la Vieille Dame* que « Les mots prolifèrent, mais sont déjà vides » et « La lucidité conduit à l'abandon du langage¹ ». Mais on peut considérer que le silence à la place des mots serait l'équivalent de l'évolution fatale du vers (iambique) vers la prose pour ce qui concerne la tragédie. Mais le deuxième élément central chez Steiner joue également pour la satire deux siècles plus tard. En effet, Steiner dit : « le déclin de la tragédie est inséparablement lié au déclin d'une vision organique du monde et de son contexte mythologique, symbolique et rituel. » (288). Cette vision organique fait également défaut après guerre, c'est vraisemblablement ce que thématise le théâtre absurde dans ses réductions du langage et des corps mutilés.

Mais une langue mutilée, celle de la société de l'indicible après 1945, peut-elle encore « signifier » pour la satire ou avons-nous atteint une limite de la satire ?

Laissons répondre deux spécialistes, l'un Steiner d'un point de vue de la tragédie, l'autre, Tank, pour la satire :

Steiner parle des réflexes moins rapides face à l'ampleur des horreurs des guerres modernes :

Dans le langage, cette sclérose est, je crois clairement discernable. Beaucoup de nos habitudes de langage ne sont plus des réactions neuves ou créatrices à la réalité, mais des gestes stylisés que l'intellect fait encore efficacement bien qu'ils expriment de moins en moins une vue nouvelle

1. Dominique IEHL, « Grotesque et signification dans le théâtre de Beckett et de Dürrenmatt », in *Annales de l'Université de Toulouse-le Mirail*, tome 14, 1978, p. 28.

et un sentiment nouveau. *Nos mots semblent fatigués et usagés*¹ ; ils ne sont plus chargés de leur innocence originelle ou du pouvoir de révélation [...] Et parce qu'ils sont fatigués les mots semblent n'être plus prêts à se charger du fardeau d'une signification nouvelle et de la pluralité que Dante, Shakespeare et Luther leur imposaient².

Écoutons Tank³

Was soll die Satire denn noch wollen, wenn die gesamte uns zugängliche Welt zu einem irreparablen Narrenhaus geworden ist und wenn eine Welt außerhalb dieser närrischen Welt nicht anerkannt, nicht geglaubt wird⁴?

Sommes nous en « fin de partie » ?

Pour « conclure », laissons répondre les personnages de cette pièce éponyme de Samuel Beckett :

Hamm. — « On est pas en train de... signifier quelque chose ? »

Clov. — « Signifier ? Nous signifier ! (*Rire bref*) Ah elle est bonne ! »

Philippe WELLNITZ

1. C'est nous qui mettons ce passage en relief.

2. George STEINER, *La mort de la tragédie*, p. 308.

3. Kurt Lothar TANK, « Der Mut der Hoffnungslosen », in *Neue Literarische Welt* (IV. Jg. 1953), Heft Nr. 19, p. 1.

4. Nous proposons la traduction suivante : Que peut encore vouloir [atteindre/déclencher/obtenir] la satire, si le monde qui nous est accessible est devenu dans son intégralité un irréparable asile de fous et que l'on ne reconnaît plus, ne croit plus à l'existence d'un univers en dehors de ce monde de pitres ?

« Wolken. Heim. » (1990) d'Elfriede Jelinek
Une archéologie satirique
du « discours allemand »

Da glauben wir, wir wären ganz außerhalb. Und dann stehen wir plötzlich in der Mitte. Heilige, die im Dunkel leuchten. Wir sind immer fassungslos, wenn auch nur einer uns im Gedächtnis behält, über eine Zeit hinaus. An den Wegrändern sprechen sie seit Jahren und Jahren heimlich über uns. Das bilden wir uns nicht ein.

Ainsi commence la pièce de Jelinek parue en 1990 sous le titre étrange « Wolken. Heim. ». ¹

L'absence de didascalies et de noms de personnage laisse le lecteur perplexe et l'engage sans aucun repère dans une confrontation avec ce que Jelinek désigne elle-même comme « un poème ou une petite épopée ». Où sont les dialogues ?

Qui sont ces individus, on hésite encore à parler de personnages, qui font ainsi une irruption anonyme dans le champ discursif ? Ainsi pourraient parler des acteurs amateurs qui se retrouveraient propulsés sous les feux de la rampe. La candeur de ce sujet pluriel est dénoncée par quelques assertions qui échappent à ce premier schéma interprétatif :

Heilige, die im Dunkel leuchten
Das bilden wir uns nicht ein.

1. Nous citons d'après : « Wolken. Heim. », Steidl, Göttingen, 1990 (abrégé. WH).

1 Un auteur ironise

Poursuivant sa lecture, le lecteur curieux relève une ironie qui échappe à l'intention du collectif ainsi autopropulsé sur la scène du monde :

Dort ist nichts, aber es strotzt vor lauter Zeichen von uns. Nach uns kommen andere, aber wir sind nicht nichts! Uns wird der Kopf schwer von uns.

L'horizon « foisonne » de signes de ces locuteurs inconnus. Une telle disposition à parler de soi, à se louer, à n'être occupé que de soi transforme déjà ce collectif en locuteurs coupés du réel, repliés sur soi. Il y a comme une maladresse ridicule dans le refus de moduler l'expression de sa propre importance.

Wir liegen übersichtlich vor uns und den anderen Wanderern, gute, markierte Wege. Jetzt sind wir zuhaus und erheben uns ruhig. (10)

Ces voix qui « s'élèvent » se définissent comme des guides. Pour qui ? vers quoi ?

Lorsque, un peu plus loin, on lit ces lignes :

Das Licht scheint auch den Toten, aber wir machen uns breit drunter, liebliche Gärten. (11)

On devine alors que ces voix viennent d'un autre temps, elles s'élèvent des tombeaux pour s'adresser aux vivants, au delà de l'oubli. Le passage enchaîne sur un montage qui transpose l'idéalisme hégélien en opérant des déplacements sémantiques :

(1) **Die Freiheit das einzig Wahrhafte des Geistes.** (2) **In uns haben wir unsere Mitte und sind zuhaus.** Droht uns der Nordwind auch, wir fallen nicht von den Ästen ins Laub. Wir bleiben sitzen. Ruhig lächeln wir. Daheim. (3) **Wir haben nicht die Einheit außer uns, wir haben sie gefunden, sie ist in uns selbst und bei uns selbst.** Die Freiheit. **Die Materie hat ihre Substanz außer ihr, der Geist aber ist das Bei sich selbst Sein.** Wie wir. Wie wir. Bei sich sein. Verharren und es kommen sehn! (WH 11)

Ici intervient la première falsification du texte. Le passage emprunté à Hegel définissait l'esprit (der Geist) comme suit :

Es ist dies eine Erkenntnis der spekulativen Philosophie daß [1] **die Freiheit das einzige Wahrhafte des Geistes** sei. Die Materie ist insofern schwer, als sie nach einem Mittelpunkte treibt. Sie ist wesentlich zusammengesetzt, sie besteht außeinander, sie sucht ihre Einheit und sucht also sich selbst aufzuheben, sucht ihr Gegenteil. Wenn sie dies erreichte, so wäre sie keine Materie mehr, sondern sie wäre untergegangen ; sie strebt nach Idealität, denn in der Einheit ist sie ideell. [2] **Der Geist im Gegenteil ist eben das, in sich den Mittelpunkt zu haben ; [3] er hat nicht die Einheit außer sich, sondern er hat sie gefunden ; er ist in sich selbst und bei sich selbst. Die Materie hat ihre Substanz außer ihr ; der Geist ist das Bei-sich-selbst-Sein.** (Hegel ^{1.})

Le changement de sujet grammatical auquel procède Jelinek se donne à lire comme une identification du sujet (collectif et encore anonyme) de la pièce à cette définition hégélienne de l'esprit, plus précisément il signale une appropriation, comme une usurpation d'identité, ou comme une anthropomorphisation. En clair, un groupe se prend pour l'esprit de l'Histoire en personne.

L'audace de la démarche tourne au ridicule lorsque l'on prend connaissance de l'insert qui s'intercale entre la première et la deuxième parties de la citation :

In uns haben wir unsere Mitte und sind zuhaus.

Cette prudhommerie hilarante, qui ressemble à un « Möhrenwitz », est en réalité la traduction par un esprit enfantin et buté de la phrase de Hegel :

Der Geist im Gegenteil ist eben das, in sich den Mittelpunkt zu haben.

L'assurance candide est renforcée par la suite du monologue :

Droht uns der Nordwind auch, wir fallen nicht von den Ästen ins Laub.
Wir bleiben sitzen. Ruhig lächeln wir. Daheim.

Le « calme » ainsi proclamé affiche un entêtement et une autosatisfaction aux accents quelque peu puérils.

1. G. W. F. HEGEL : Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Werke, Frankfurt/M, Suhrkamp 1970, T. 12, p. 30. Nous soulignons en caractère gras les passages de Hegel qui sont repris par Jelinek, la numérotation indique les correspondances

2 Un montage linguistique

WH est un « montage linguistique qui ne fait pas apparaître des personnages vivants mais uniquement des pensées mortes qui continuent d'exister¹ » : ici, le texte informe d'abord le metteur en scène et les acteurs, ensuite le programme du spectacle informe les spectateurs sur l'origine de ces citations : nous apprenons que les textes utilisés sont empruntés « entre autres » à « Hölderlin, à Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist et à des lettres de la Fraction Armée Rouge de 1973 à 1977 ». Dans cette pièce, les pensées de ces « auteurs », poètes, philosophes ou terroristes, donnent une vie éphémère à une instance d'énonciation collective et chorale qui met en scène un destin collectif sous la forme d'un poème ou d'une épopée polyphoniques. Enthousiasmée par la création à Graz, en 1985, de la « pièce » de Heiner Müller « Bildbeschreibung », Elfriede Jelinek a trouvé dans « le texte en prose » une « forme littéraire pour laquelle [elle] n'avai[t] pas de modèle » et dont la dramaturgie reste encore à inventer. « Le point essentiel, déclare Jelinek dans une interview, est que quelqu'un d'autre se charge de la distribution des rôles et de la localisation² ». L'auteure délègue au metteur en scène, le soin de procéder à un découpage du texte en différents rôles afin de « transposer au théâtre une puissante dynamique de conflit » (Jossi Wieler).

Les pièces de Jelinek des années soixante-dix et quatre-vingt (« Was geschah, als Nora ihren Mann verlassen hatte », « Clara S. », « Burgtheater », « Krankheit oder moderne Frauen », « Totenauberg », plus tard « Raststätte » etc.) recourent au genre du drame bourgeois et du théâtre populaire : de la farce au théâtre de boulevard en passant par le grand-guignol. Jelinek est par ailleurs une merveilleuse traductrice de Feydeau et de Labiche. Dans ces pièces il y a un conflit, des personnages. Mais il n'y a aucune psychologie individuelle.

Elfriede Jelinek : Je n'écris pas des pièces psychologiques, je ne mets pas en scène des personnages au caractère différencié. Je fais se rencontrer des idées. Mes personnages sont des surfaces linguistiques ou encore

1. Jossi Wieler, metteur en scène du spectacle monté à Hambourg en 1994, interview avec Jochen Wolf, diffusée sur Arte lors de l'émission Comedia consacrée à Jelinek en 1997.

2. Interview avec Jochen Wolf, Arte 15-7-1997.

des stéréotypes, ce sont des porteurs de langage. [...] Ils n'existent que quand ils parlent, ils cessent d'exister quand ils ne parlent plus ¹.

Avec *Wolken. Heim.* surgit un « nous » qui réunit ces différents « porteurs de langage », mais de sorte que le texte se donne à entendre comme une « partition où les thèmes sont sans cesse réorchestrés ² » et où les « surfaces linguistiques » circulent, se croisent et se superposent dans une dynamique qui échappe à une distribution prédéfinie des personnages.

Parmi ces thèmes s'impose celui, central, d'une quête identitaire fondée sur l'idéalisme allemand. Il s'impose tout à la fois comme une affirmation souveraine *et* une construction inachevée/inachevable. Il s'exprime à partir d'un noyau idéologique que Jelinek fait remonter à Fichte.

Dans *Les Principes de la Doctrine de la Science* Fichte présente trois définitions : 1) le Moi se pose 2) le Non-Moi s'oppose au Moi et 3) le Moi pose dans le Moi un moi et un non-moi divisibles. Le Moi pose la conscience et n'est posé par rien d'autre : il est autoposition ininterrompue. Le Non-Moi mine l'agir du Moi de l'intérieur. Le Non-Moi est ainsi un pouvoir étranger au sein du moi, il est une activité primitive qui assiège constamment le Moi. Le Moi n'exerce pas une activité, il est un agir (Tun). L'action est son essence.

Que cite Jelinek ? Jelinek cite des extraits des *Discours à la Nation allemande*, en particulier les discours 7 et 8 :

Fichte :

Es sind in den vorigen Reden angegeben, und in der Geschichte nachgewiesen die Grundzüge der Deutschen, als eines Urvolks, und als eines solchen, das das Recht hat, sich das Volk schlechtweg, im Gegensatz mit andern von ihm abgerissenen Stämmen zu nennen ³ [...].

Ce passage est inféré dans la pièce de Jelinek, en position centrale (28), comme suit :

1. Interview avec Jochen Wolf, Arte 15-7-1997.

2. *Ibidem.*

3. Johann Gottlieb FICHTE : *Reden an die deutsche Nation*, Meiner Verlag, Hambourg 1978, p. 121.

Wir wir wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg. Deutsche! Deutsche!
Deutsche!

L'argumentation de Fichte a disparu avec sa perspective historique au profit d'une série d'exclamations. On note que le pronom personnel « wir », qui, comme la première personne du singulier, « n'a d'existence linguistique que dans l'acte de parole qui [le] profère ¹ », lève ici pour la première fois son anonymat et énonce une localisation géopolitique. La forme réduplicative (wir wir wir) singe une triade de divinités qui a ici pour seul référent soi-même.

Trois longues citations alternent ensuite, interrompues par diverses incises, l'opposition entre le Moi germanique et un Non-Moi étranger.

D'abord le Non-Moi :

Ergeben sich drein, ein Zweites zu sein, und Abgestammtes [...] Sie sind, als Volk betrachtet, außerhalb des Urvolks, und für dasselbe Fremde, und Ausländer (WH 28-29, Fichte 121)

Und wer an ein festes beharrliches, und ein totes Sein glaubt, der glaubt nur darum dran, weil er in sich selbst tot ist [...] (WH 30, Fichte 7, 119)

Le danger est identifié :

Wir haben diesen Glauben an den Tod [...] Ausländerei genannt. (*ibid.*)

Les citations de Fichte sont authentiques et ne subissent, elles, aucune transformation, même partielle. Face à l'étranger de l'intérieur, le locuteur collectif (« Wir ») se dresse et devient agressif : mais cette agression passe par la voix de Hölderlin :

Nicht rätlich ist es, Helden zu trotzen ²

Jelinek écrit :

Denn nicht ratsam ist es, *uns* Helden zu trotzen (WH 31, souligné par nous, CK)

1. Émile BENVENISTE : Problèmes de linguistique générale, Gallimard 1966, p.252.

2. F. HÖLDERLIN : « Stimme des Volkes » (2. version, 1801), « Sämtliche Werke », éd. par Friedrich Beißner, Stuttgart, t. 2, p. 53 (abrév. SW).

L'ajout du pronom personnel recentre le propos sur le locuteur collectif et souligne son caractère autistique.

Le passage enchaîne sur un long extrait du poème patriotique *Tod fürs Vaterland* :

Schon wogen **wir** [die Jünglinge]
Hinab von ihren Hügeln, hinab ins Tal,
Wo keck herauf die Würger dringen,
Sicher der Kunst und des Arms, doch sicher

Kommt über sie die Seele der Jünglinge,
Denn **wir** [die] Gerechten schlagen, wie Zauberer,
Und **unsere** [ihre Vaterlands]gesänge
Lähmen die Kniee **der** [den] Ehrelosen.

O **nehmt uns** [nimmt mich], **nehmt uns** [nimmt mich] mit in die Reihen auf¹!

Nous signalons en caractère gras les modifications de l'auteur et citons entre crochets le texte original de Hölderlin. La substitution du pluriel au singulier dépasse la nécessité d'une simple transposition. Elle signale une réappropriation solennelle.

On connaît le destin de ce poème dans les milieux nationalistes autour de Hermann Pongs, Heinz Kindermann (Münster), Werner Bartsche² et l'instrumentalisation d'une philologie de propagande sous le III^e Reich, le mot d'ordre « Hölderlin im Tornister » (*Hölderlin dans la sacoche*) lancé par le Ministère de la Propagande de Goebbels. Dès 1939 circule dans les casernes, puis sur le front, des éditions populaires comme l'anthologie de poèmes de Hölderlin, établie par Leiva Petersen, dans la série « Feldgraue Reihe », suivie de nombreuses autres. Après la capitulation de Stalingrad, et l'échec de la campagne d'Afrique, Hölderlin donnait la possibilité, en raison du pathos de ses textes, de transcender les expériences de la mort et de la perte dans une aura mythique³.

1. WH 31, cf. HÖLDERLIN, SW t. I, p. 299.

2. Werner BARTSCHE : Hölderlin und die deutsche Nation, Berlin 1942.

3. Sur cette question, cf. Bernhard Zeller (éd.) : « Klassiker in finsternen Zeiten », catalogue édité par la Deutsche Schillergesellschaft de Marbach, Stuttgart 1983, vol. 2, pp. 301-326, ici p. 320 f. La Sixième Lettre pour la Poste militaire (Sechster Feldpostbrief der Meisterschule) de 1940 contient le poème « Der Tod fürs Vaterland », en 1943 Amadeus Grohmann édite un choix de poèmes pour le soldat « Hölderlin : Helden-

Manfred Koch a rappelé, dans une étude de 1996, que la patrie était, dans l'Allemagne de la seconde moitié du XVIII^e siècle, une communauté d'hommes libres¹. Kaiser a montré que ce mot bénéficiait alors d'un transfert d'éléments religieux dans la sphère du politique, et qu'il était une forme sécularisée de la *communio*. Le sang qu'il s'agit de verser pour la patrie n'était pas déterminé, chez Hölderlin, par des considérations raciales, et le combat ne dressait pas l'Allemand contre des peuples étrangers, mais contre ses propres oppresseurs². Il n'en reste pas moins que le pathos escatologique, l'opposition manichéenne et verticale entre « les Justes » en haut (die Gerechten) et les « infâmes » (die Ehrlosen) qui remontent des profondeurs (des enfers ?), et envahissent la plaine, ainsi que le ton hyperbolique facilitent la récupération de ces vers, une fois décontextualisés, par une idéologie xénophobe.

Cela ne va pas toujours sans falsification. C'est ainsi que, dans un long passage sur la responsabilité dans la catastrophe allemande et européenne, l'auteure procède par substitution d'un paronyme pour mettre en lumière la mauvaise foi et la manipulation philologique. Quelques exemples :

- ▶ exemple 1 : Hölderlin, Der Frieden : « Und es hat auf eigenem Boden der Mann nicht **das Segen** » (SW 2, 7), devient : « Die andern haben auf eignem Boden nicht **das Sagen** » (WH 16).
- ▶ exemple 2 : Hölderlin, Der Frieden : Wo glühend sich die Kämpfer und die/Wagen **in stäubende Wolken treiben**,/So steht und lächelt Helios... (SW 2, 7)

Jelinek écrit :

tum ». Paul Smolny publie une anthologie destinée à soutenir « l'ardeur au combat » des soldats du front : « Hölderlin : Auswahl aus seinen Werken, Feldpostausgabe, Leipzig, 1944 ; la même année, l'éditeur Kohlhammer diffuse "Les Chants patriotiques" (Vaterländische Gesänge) », (Die bunten Hefte für unsere Soldaten, Feldpostausgabe), Klassiker... II, 324. Paul Kluckhohn publie dans le premier numéro des Annales de la Société Hölderlin des extraits de nombreuses lettres de soldats adressées à la Société, Klassiker... II, 325. Claudia Albert : « Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller — Kleist — Hölderlin », Stuttgart 1994, pp. 189-248.

1. Manfred KOCH : « Die pfingstliche Schlacht » in : Gerhard Kurz (éd.) : « Gedichte von Friedrich Hölderlin. Interpretationen », Reclam, Stuttgart 1996, pp. 59-75.

2. Gerhard KAISER : « Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland », Francfort/M 1973.

Wer hat es begonnen? [1] **Wer brachte den Fluch? Die zuerst das Maß verloren, unsre Väter, sie wußten es nicht, aber sie wollten es, es trieb ihr Geist sie. Unstet wehn, dem Chaos gleich, dem gärenden Geschlecht die Wünsche umher [...]** Die Hand strecken wir nach dem Nachbarn aus, um seine Wege [2] in die **sträubenden Wolken** zu lenken und uns an seine Stelle zu setzen und auszuruhen. Wir brauchen Raum. Wir brauchen Ruhm! Wir sind noch nicht fertig. Es gehört uns, wir sind nicht von gestern. [3] **Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom, von Inseln fernher, wenn er gerntet hat.** (WH 15-16¹).

L'holocauste surgit ainsi, comme clandestinement, sous la forme d'une paranomase insolente : Il émerge sous la forme d'un jeu de mots, de l'insertion d'une consonne rebelle (stäubend/sträubend) au milieu d'un plaidoyer banalisé qui associe conquête territoriale et quête de gloire (Raum/Ruhm) et signe ainsi son appartenance idéologique et historique. Les nuées poussiéreuses se muent en fumées « récalcitrantes » qui s'échappent des fours crématoires. La résistance conjuguée des victimes et de la mémoire collective surgit à la surface du texte comme le doigt accusateur du conte². Le dérapage verbalise un contenu latent. Il fonctionne comme un lapsus historique et hystérique qui échappe à ses auteurs et les condamne devant la communauté des spectateurs et des hommes. Il relève à ce titre de *l'impetus* satirique.

Le passage conclut sur une autre citation de Hölderlin, authentique cette fois, par laquelle le discours national s'innocente lui-même : « Und immer wieder, *wie Kinder, schuldlos sind unsere Hände* 3. » L'autodisculpation se drape de l'autorité du grand poète national et avoue une responsabilité morale et politique par le geste même qui prétend la dissimuler. Le détournement citationnel signale la supercherie, même si le lecteur/spectateur n'en peut percevoir le détail.

Le second grand penseur allemand que cite Jelinek, Hegel, n'est pas convoqué pour exposer son système sur la dialectique historique, mais

1. Les citations [1] et [2] sont empruntées au poème « Der Frieden », la citation [3] au poème « Heimat ».

2. Ce doigt accusateur surgit *expressis verbis* dans la séquence 8 : « Das Ende der Geschichte ist uns mißlungen. Sie kommt immer wieder auf uns zu, rasend auf ihre Schienen. Warum stirbt sie nicht? Was haben wir getan? Was haben wir getan? Warum wächst ihr die Hand aus dem Grab? Und zeigt auf uns? Wir wollen vergessen werden. » (WH 25 et suiv.)

3. HÖLDERLIN, SW 2, 120.

en tant que représentant d'un eurocentrisme moderne qui désigne les « nègres » comme « une nation d'enfants ». Rien ne les « conduit à la conscience d'un être supérieur ». Leur religion les amène à élever au rang de génie un animal, un arbre ou une pierre (WH 18, 19).

Il est clair que Jelinek vise ici non le poète Hölderlin ou le philosophe Hegel, mais leur destin dans le discours national allemand. Déjà, la substitution de la première personne du pluriel à la première du singulier signale une appropriation abusive de ces pensées en inscrivant le décalage entre le XIX^e siècle, où vécurent ces penseurs, et le XX^e siècle du spectateur qui a vécu les avatars de la pensée conservatrice et xénophobe. La position de Jelinek est claire :

Je ne peux pas tenir les penseurs allemands du XIX^e siècle pour responsables de la catastrophe allemande. Même si je considère qu'on la voit se profiler dans certains textes. (Interview avec Jochen Wolf, Arte 15-7-1997)

3 La satire

L'intention satirique apparaît dès le titre : *Wolken. Heim.* reprend le nom de la ville fondée dans les airs par deux Athéniens, Fidèle-Ami (Pis-thetairos) et Bon-Espoir (Everpides) qui ont résolu de s'expatrier pour fuir les procès et les chicanes. La nouvelle ville sera baptisée Nephelococcigie, c'est-à-dire La Ville des Nuées et des Coucous ou, en allemand, *Wolkenkuckucksheim*. Athènes était alors, au temps d'Aristophane, livrée à la terreur et à la délation. La comédie d'Aristophane lui opposait une ville imaginaire où il n'y aurait plus de profiteurs. La pièce de Jelinek porte, elle, sur une Allemagne chimérique, bâtie sur des mots. La traduction du titre est bien connue du public allemand et autrichien, en particulier depuis la brillante adaptation qu'en fit Karl Kraus en 1923. La réduction du titre attire l'attention sur une présence *in absentia*, le coucou, qui est remplacé par un point énigmatique. La juxtaposition du premier et du troisième termes dénonce l'u-topie comme un lieu suspendu dans les airs, un espace artificiel, un non-lieu. Quant à son occupant insaisissable (mais identifiable en raison de l'intertextualité), le coucou, il s'agit d'un animal qui a l'habitude de déposer ses œufs dans le nid des autres, et qui est, en quelque sorte, toujours « étranger

chez lui », selon l'expression du poète Hölderlin dont l'œuvre irrigue l'ensemble de la pièce. Le coucou est aussi mobilisé, dans la tradition populaire, comme euphémisme dans les jurons et les malédictions. Faut-il aller « chercher le coucou » qui a disparu ? S'agit-il d'envoyer quelqu'un au diable ? Enfin, le coucou est aussi, toujours dans la tradition populaire, cet oiseau qui lasse par son chant répétitif (« Das ist der alte Kuckucksgefang ! »). Ainsi, l'instance qui prend la parole dans la pièce répète avec entêtement qu'ils sont « chez eux » :

jetzt sind wir zuhaus
schön bei sich zu sein
schön bei sich zu sein und bleiben
wir sind allein aber schön bei uns
wir sind bei uns zuhaus
etc.

L'absence inaugurale du « coucou » installe une polysémie du *déplacement* (la quête d'un chez soi est taraulée par le doute), du *ressassement* et de *l'imprécation*.

La satire, de par son étymologie d'origine, *satura*, désignait autrefois un mélange de choses différentes, un pot-pourri. La compilation de textes divers conduit littéralement...à la saturation. Il n'y a pas d'espace pour une parole subjective. Le champ discursif est totalement réquisitionné. Le texte est divisé en 24 fragments, comme s'il comprimait l'unité de temps des classiques : cette notion d'un temps fractionné en 24 unités, comme synonyme de « sans trêve ni repos », est mise en abyme dans un extrait de la correspondance des terroristes de la Fraction Armée Rouge :

Und auch, wenn du die Knarre nicht mehr halten kannst, entläßt dich dieser Kampf um revolutionäre Politik nie. [...] hier wo du 24 Stunden am Tag um dein Bewußtsein kämpfen muß. (WH 40)

Jelinek met en scène, dans une unité de temps (et de lieu ?) le discours allemand en tant qu'idéologie, laquelle par définition non seulement ignore les contradictions, mais en efface les traces. La compilation, au prix d'incalculables retouches et de falsifications, a pour fonction de saturer le champ discursif, de ne laisser aucun espace vide, par où pourrait s'engouffrer une subjectivité, une contestation. Même si — et c'est

impossible — le lecteur/spectateur ne peut repérer l'immensité des citations convoquées par l'auteur et confiées à ce locuteur tentaculaire, il perçoit à plusieurs reprises sur tel ou tel passage le travail de confiscation et de détournement des voix qui surgissent au fil d'un monologue polyphonique. Il saisit, même confusément, la supercherie, le caractère fabriqué et inauthentique de cet habit d'arlequin qui se déplie devant lui. Le prix de ce trafic de mots est, bien sûr, une perte de réalité. En 1971, Macherey rappelait avec propos que l'idéologie est « prisonnière d'elle-même » alors qu'elle se donne « pour illimitée¹ ».

C'est exactement ainsi que Jelinek fait fonctionner le discours national allemand, c'est-à-dire qu'elle livre au ridicule la solennité prétentieuse et creuse d'un discours qui a son propre référent, mais n'a pas de sujet historique. Elle juxtapose la diction poétique et généreuse de Hölderlin ou fougueuse de Kleist et des phrases ampoulées, exterritorisées. Quelques exemples :

- [solennel — antiquisierend] Und wir, in Knechtsgestalt doch Herren, aus denen der Laut des Herrschens quillt, wir sind erkannt². (WH 12)
- [peureux !] Wer scheucht uns hier fort, wir sind hier zuhaus! (WH 14)
- Vor uns liegen wir, Untote, im Staub. Und kommen wieder hervor aus dem Boden, ewig sitzende Kinder auf Stühlen und Bänken, übertönt von unseren eigenen Lauten, die wir stammeln. (WH 24)
- Es rinnt unser Geist von der Stirne³.
- [Wir] steigen in unsre Busen nieder, gleich einem Schacht vieltausendfacher Schrei, und graben, kalt wie Erz, uns ein vernichtendes Gefühl hervor. (WH 17)

La phrase est empruntée à Kleist. Ce sont les dernières paroles que prononce Penthésilée (à la première personne du singulier) juste avant son suicide sur scène lorsqu'elle découvre l'horreur du meurtre d'Achille qu'elle vient de commettre⁴. Le tragique kleistien, fondé sur la méprise et l'égarement, résulte — à la différence du tragique schillérien — d'un amour partagé (et non pas impossible) entre deux par-

1. Pierre MACHEREY : Pour une théorie de la production littéraire, Maspero 1971, 153 et suiv.

2. Cf. HÖLDERLIN : « Wie wenn am Feiertag... », SW 2, 119. « Und die uns lächelnd den Acker gebauet,/In Knechtsgestalt, sie sind erkannt,/Die Alleebendigen, die Kräfte der Götter. »

3. Cf. HÖLDERLIN : « Elegie ».

4. H.v. KLEIST : « Pentheseila » sc. 24, v. 3025-3027, Sämtliche Werke, éd. par H. Sembdner, Hanser, Munich 1964, t. 1, p. 427.

tenaires, mais qui est détourné, dénaturé par un irréprouvable rapport de domination. Il ne passe plus ici. Jelinek n'en retient que la complaisance pour la pulsion de mort et la solennité du *gestus* suicidaire. La grandiloquence des mots tourne à vide.

Fern noch tönt unser Donner. (WH 10¹)

En écho, quelques pages plus loin, ce passage emprunté à Hegel :

Gott donnert und wird nicht erkannt. Für unsern Geist muß Gott mehr als ein Donnerer sein².

Il est précédé de ces mots :

Wir sind nicht die andern. Wir sind in uns, und sogar Gott bleibt draußen. (WH 19)

Élément fécondant du paysage agreste évoqué par Hölderlin, le tonnerre devient le signal d'un monde de bruit et de fureur qui est rejeté par l'instance narrative au prix du détournement saugrenu d'une métaphore hégélienne.

Ou encore :

Unsere Geschichte ist die der Toten³, bis der Boden endgültig verstummt. Nicht lieben wir, wie andre Kinder, in Wickelbanden zu weinen. (WH 25⁴)

Le choc produit par cette juxtaposition peut à tout moment, selon la volonté du metteur en scène et le jeu des acteurs, basculer dans la farce. Le grotesque résulte précisément, notait Bakhtine, dans ce mélange des styles et des genres⁵.

Le discours perd de son sérieux en raison aussi du ressassement qui le mine. Il y a d'une part les multiples variations lancinantes du « wir sind

1. Cf. HÖLDERLIN : « ... und fern noch tönet der Donner... » in : « Wie wenn am Feiertage... » *op. cit.* t. 2, p. 118.

2. HEGEL, *op. cit.* p. 122 et suiv.

3. Cf. A. KLUGE : « Die Patriotin ».

4. Cf. HÖLDERLIN : « Der Rhein ».

5. M. BAKHTINE : « L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance », trad. A. Robel, Gallimard, Paris 1970.

zuhaus ». Mais çà et là surgissent des dérapages, comme un bégaiement qu'accentue encore la suspension de la ponctuation. Exemples :

- Wir haben den langen Weg zu machen. Bis wir bei uns sind, **aber dann aber dann aber dann**, wir sind unser Ziel. (WH 21)
- [Jelinek ponctue un extrait de discours de Heidegger sur la mission historique de la science] Und sie werden es dann und nur dann, **wenn wir wenn wir wenn wir** dem deutschen Schicksal in seiner äußersten Not standhalten. (WH 47)
- Für diesen Zweck muß freilich die natürliche Freiheit des einzelnen auf mancherlei Weise **beschränkt beschränkt beschränkt** werden [...]. (WH 47) ¹

Un orateur prend son envol, prenant ses auditeurs à témoin, mais sans parvenir à concrétiser une pensée nouvelle.

L'affirmation de soi relève alors de la répétition mécanique.

Notons encore que la recherche acharnée d'une identité « absolue » ne trouve pas son aboutissement. Les « personnages » ne parviennent pas à la construire. Les signes de cette défaillance balisent le texte et, enlevant au spectacle son caractère tragique, le font progressivement basculer dans le tragicomique, sans, pour autant, que l'enjeu politique ne soit jamais perdu de vue.

La satire, notait André Jolles dans son essai sur les formes simples, « est une moquerie qui porte sur l'objet qu'on blâme ou qu'on réproouve et qui nous est étranger. [...] Nous nous y opposons brutalement, nous le dénonçons donc sans sympathie ni compassion [...] La satire détruit ² ».

La pièce de Jélinek procède à une fouille archéologique qui exhibe les strates sémantiques d'un discours poético-politique selon un agencement satirique qui en dénonce l'hypocrisie, les dangers, mais aussi la vanité et les limites.

Christian KLEIN

1. Souligné par nous, CK. Le texte est de Fichte : *op. cit.* p. 121.

2. André JOLLES : « Formes simples », trad. A. M. Buguet, Seuil 1972, p. 203.

L'écriture satirique peut-elle
sortir le drame de l'impasse postmoderne ?
(Elfriede Jelinek : *In den Alpen* ;
Werner Schwab : *Fäkaliendramen*)

Le théâtre de l'avenir, le théâtre qui esquissait l'utopie d'un monde meilleur, d'une humanité amendée par une morale supérieure ou bien délivrée au forceps du Grand Soir, n'a plus convaincu grand monde ces dernières décennies.

Que devenait dans de telles conditions la satire, qui, par-delà ses dénigrements aigres, sa causticité vitrioleuse, était tout de même, en dernier ressort, affirmative, participant *nolens volens* de la construction d'une société meilleure ? Que pouvait-elle dans un monde du *no future*, dans cette fin de l'histoire proclamée par des zéloteurs du statu quo, que soulageait la mort des idéologies et que sauvait l'inutilité d'argumenter et de prouver : lorsque les jeux sont faits, il n'y a plus rien à dire.

Le drame des années 1990 à aujourd'hui s'imprègne pour une part de ces interrogations. Si la satire usuelle n'est plus possible, comment convaincre tout de même, comment crier son mépris, vitupérer les lâches et corser la soupe clairette des évidences plates ? La question qui affleure touche à l'écriture dramatique elle-même.

Nous prendrons en considération deux drames « alpestres » d'Elfriede Jelinek (*In den Alpen* et *Das Werk*¹) et trois drames « fécaux » de

1. In Elfriede JELINEK : « *In den Alpen* », Berlin, Berlin Verlag, 2002. Il s'agit en fait d'une trilogie qui comprend : *In den Alpen*, *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* et *Das Werk*.

Werner Schwab (*Die Präsidentinnen, Übergewicht, unwichtig : Uniform et Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*¹) dont il nous semble que l'écriture scato-pornographique a un caractère affirmatif qui, tout compte fait, franchit les limites de la dramaturgie postmoderne.



La satire, en dépit de sa causticité, ou s'appuyant sur elle justement, juge, condamne, rappelle à l'ordre : du présent de la corruption et du désordre faisant table rase, elle postule que des jours meilleurs sont possibles une fois écartés les bourgeois véreux, les politiciens prévaricateurs et les intellectuels éperdus. Finalement, elle manifeste un optimisme indéfectible. Mais le drame postmoderne semble la rendre caduque. Les errements calamiteux de l'histoire, les auto-justifications pitoyables de citoyens médiocres ôtent tout espoir. Chez Elfriede Jelinek, la colère et la vitupération le cèdent au mépris et à la condescendance : des Savonarole vont de par le pays, brandissant des crucifix décloués de leur Christ rédempteur. Il semble que la satire doive disparaître au profit de la tragicomédie grotesque ou, dans le meilleur des cas, chez George Tabori par exemple, de la farce burlesque.

Du cœur de la satire, en effet, telle que nous la connaissons traditionnellement, jaillit, agressive, vindicative, et surtout justicière, la caricature dénonciatrice qui veut clouer au pilori qui nous a déçus dans son approche de l'idéal moral et voue aux gémonies les médiocrités petites-bourgeoises, les hypocrisies des bien-pensants. Vices privés et vertus publiques : autant de fausses oppositions et d'authentiques rencontres que vitupèrent chez leurs congénères humains des Sternheim, des Zuckmayer et d'autres. Car, pour la satire, le désordre installé appelle son redresseur de torts qui apporte en offrande un sens légitimateur. Ici, le ricanement rejoint le rire positif de la comédie², qui accompagne en le soulignant le logos de la conscience morale, qui juge, puis punit ou récompense. Bergson disait que « pour comprendre le rire, il faut le

1. In Werner SCHWAB : « Fäkaliendramen ». Graz-Wien ; Verlag Droschl, 1991.

2. À ce sujet, l'on pourra se référer aux intéressantes contributions rassemblées dans Ralf SIMON (Hg.) : « Theorie der Komödie — Poetik der Komödie ». Bielefeld ; Aisthesis Verlag, 2001 (Aisthesis — Studienbücher ; Bd. 2). Ces textes traitent plus généralement de la comédie mais sont d'une lecture très profitable pour qui s'intéresse plus spécifiquement à la satire.

replacer dans son milieu naturel qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile qui est une fonction sociale¹ ». Le rire est alors le rire d'un groupe, d'une communauté de pensée, que la comédie réunit, que la satire revivifie : nous verrons qu'il est impensable chez Jelinek, en revanche viable pour la communauté éthylique des pornographes schwabiens.

L'élan de la satire, son agression, se réalisent de manière somme toute parfaitement traditionnelle dans l'*agôn* classique, dans le dialogue conflictuel des parties adverses, dans leur affrontement verbal, qui verra triompher, en vrai ou en creux, irradiante, la morale supérieure. Dans sa violence, elle est salutaire, accouchant le salut aux fers, au terme d'une bastonnade exorciste ou bien dans le registre d'une ironie mordante. Et les mots pour le dire viennent aisément, dans une joute oratoire impi-toyable : la stichomythie en est l'expression dure mais en fin de compte optimiste, typique aussi de la modernité, — une thèse doit vaincre et vaincra, et c'est ainsi que l'homme prend conscience de sa personnalité, construit son moi, face au groupe, face à l'autre. Le drame, alors, prend littéralement forme.

Elfriede Jelinek, donc, n'y croit pas, n'y croit plus. Sa dénonciation de l'Autriche paraît, si faire se peut, plus radicale encore que chez Thomas Bernhard. Si l'approche, toutefois, est satirique, l'œuvre prend rapidement une dimension existentielle.

Ainsi dans *In den Alpen*, un drame écrit à la suite de la catastrophe du tunnel de Kaprun, qui a vu, le 11 novembre 2000, la mort de 155 touristes, carbonisés dans l'incendie qui a ravagé le funiculaire où ils avaient pris place. L'auteur s'en prend à tout le monde : aux gestionnaires de l'installation, qui n'auraient pas empêché, par rentabilisme, l'usage de matériaux particulièrement inflammables ; aux skieurs, aliénés par le culte du surhomme sportif ; et, avant eux, aux premiers idolâtres nazis des cimes immaculées, intouchées par les juifs relégués dans les vallées. Sur la scène, le cadre est, tout à la fois, l'intérieur convenu de la satire réaliste et un volume abstrait :

Die Talstation einer Seilbahn. Ein sehr hoher, holzgetäfelter Raum,

1. Henri BERGSON « Le rire ». Paris ; PUF, 1950. Cité par Werner GEPHART : *Das Lachen des Beobachters. Tragödie oder Komödie der modernen Kultur?* In Ralf SIMON (*op. cit.*), p. 105-125.

eigentlich ein großes Wohnzimmer, ein Salon, es soll nichts an der Einrichtung an Wintersport oder auch nur Technik erinnern, es soll eher alt und verstaubt wirken, also eher Hirschgeweihe an den Wänden, Bilder etc. Menschen, auch Kinder, in festlicher Kleidung, aber alle mit Schiern, Surfboards etc.

Das Werk procède de manière semblable mais plus caustique. Ce drame de dimensions gigantesques, à l'image de son objet, dit la construction interminable du barrage de Kaprun, entamée dans les années 1920, accélérée par les nazis qui firent déporter des ouvriers sur place, lesquels durent travailler dans des conditions invraisemblablement difficiles ; l'ouvrage fut achevé en 1955, sans qu'il soit possible de chiffrer précisément le nombre de morts. La didascalie initiale dénonce la duperie criminelle de l'idylle autrichienne :

[...] Etliche Geißenpeter in ihrer Geißenpetertracht treten auf und hüten ihre Geiseln [sic !], die fröhlich um sie herumspringen. Sie müssen nicht gehütet werden, denn sie bleiben ja freiwillig bei uns, weil es hier so schön ist

et de la rude vie des montagnards :

[...] unsere Bewohner haben schmerzhaft gelernt, mit dem Unglück zu leben, aber das Leben geht derweil gleichmütig mit seinem Rucksack weiter, das ist der aufrechte Gang in den Bergen [...].

De cette édification, il eût été possible de tirer une tragédie (parmi les ombres qui passent figurent, aux côtés de Spengler et Jünger, Euripide) traitant de la grandeur de l'homme, bâtisseur obstiné aux prises avec les éléments que son hybris pousse à vouloir asservir. Mais Jelinek refuse cet ennoblissement du drame antique à des ouvriers asservis, à des déportés du travail, qui, n'ayant jamais eu leur mot à dire, n'ont jamais pu connaître la grandeur d'un affrontement d'égal à égal. Ainsi, dans ces deux pièces, l'Autriche se réduit à une allégorie plus folklorique que religieuse du malheur absolu, dénonçant l'exploitation libérale et productiviste de la nature, du tourisme et du sport de haut niveau, ainsi que l'idéologie nazillonne que la dramaturge voit dans ce « Toujours plus haut » des fameux conquérants de l'inutile. Et la tragédie verse, aussitôt qu'elle paraît concevable, dans la comédie pitoyable, dans la

futilité grotesque et, semble-t-il, dans l'anéantissement des fonctions et potentialités de la satire.

L'*agôn*, qui permet au conflit de se dire, d'exister, dans l'échange d'observations, de critiques, de remises en cause mutuelles, disparaît. Les drames alpestres de Jelinek ne sont plus qu'un montage de masses textuelles colossales, sans attribution de répliques à des personnages individualisés. L'auteur, qui réserve à des représentants (« L'enfant », « Le sauveteur », « La femme », « A », « B », etc., dans *In den Alpen*) ou à des groupes (« Die Geißpeter », « Heidi ou bien une autre Heidi », « L'armée des flocons de neige » [ce sont les ouvriers et prisonniers], etc., dans *Das Werk*) le soin de dire ces blocs textuels selon les *desiderata* du metteur en scène, déclare par exemple, balançant à pleine volée l'encensoir de son cynisme goguenard :

[Die Peter] teilen sich den folgenden Text untereinander auf. Wie sie das machen, ist mir inzwischen bekanntlich so was von egal. [*Das Werk*, didascalie initiale]

Plus d'individualités, dès lors, plus de protagonistes¹. Dans *In den Alpen*, les héros, qui sont encore moins que des anti-héros : des non-personnages, sont un enfant, ou plutôt l'idée périmée d'un enfant, réincarnation pitoyable de Gretel, mais d'une Gretel qui loin de précipiter la méchante sorcière dans le four incandescent est elle-même précipitée par les anonymes rouages du Mal dans la fournaise ; une championne de snow-board ; des sauveteurs impuissants et peu concernés ; etc. ; et Celan, souvenir d'une autre tragédie, en quelque sorte pour mémoire, par antiphrase.

Plus d'individualités, donc. L'exploitation de l'homme par l'homme, l'oppression politique, les rêves d'émancipation, les soumissions de fait, ne sont plus objet de débat, n'« entrent » pas en discussion, encore moins en conflit, mais sont ainsi comme un anéantissement descendu sur les hommes, tragédie collective absurde, absurde puisque aucun

1. À cela, une explication « réaliste », mais insuffisante : dans l'incendie de Kaprun, la chaleur a été telle que les sauveteurs et médecins légistes ne sont souvent pas parvenus à identifier et détacher les corps les uns des autres, masses compactes de surcroît indissociables des matières plastiques qui avaient fondu dans la fournaise : « 155 Menschen zu einer einzigen Person, und von der ist auch nichts mehr übrig » (*Das Werk*, p. 228 ; nota bene : ce drame fait aussi de fréquentes allusions à l'incendie de Kaprun).

agôn ne la commente et donc ne la transcende. Il n'aurait pas été concevable que le drame s'appelle par exemple « Les bâtisseurs », fût-ce « Les bâtisseurs indignes » : il se nomme « Das Werk », comme il aurait pu se nommer « La chose ». Les héros sont dès lors précipités dans un néant existentiel dont nous ne les verrons pas ressortir, comme le dit la figure (abstraite) de l'enfant :

KIND. — [...] Was mich betrifft, so müßte man die erwünschte Person, die ich einst darstellen sollte, in die Leere hineinwerfen, mir nach, wohin ich schon unterwegs bin. Das trifft mich nicht. Ich meine, ich treffe mich nicht, weil ich schon in mich gegangen bin. Gott wollte es so. Ich habe aber nichts gefunden und gehe weiter [*In den Alpen*, p. 18],

ce que ne lui envoie pas dire un sauveteur :

HELPER. — [...] Egal, wer wer gewesen ist und ob er wer gewesen ist. [*In den Alpen*, p. 37].

Et si les Geißenpeter répondent en écho :

[Menschen sind] eh nichts als Handcreme, sie sind die Schmiere, damit auch Gottes Hand nicht rauh wird [*Das Werk*, p. 117],

ce trait ne relève pas de l'ironie coutumière de la satire mais renvoie plutôt au cynisme du drame absurde. Dieu, sous les traits d'une coquette en son boudoir, ne se soucie plus du couronnement de Sa création. Quant à la société, loin d'être seulement pervertie, corrompue ou inégalitaire, ce à quoi les Commandeurs de toutes provenances satiriques peuvent remédier, elle paraît être la représentation même de l'impossibilité pour l'homme de construire sa vie :

DIE GEISSENPETER. — Mit der Hand, der Waffe und dem persönlichen Denken ist der Mensch schöpferisch. Zuerst macht er Tote, dann macht er Beton, aber er hat schon oft beides gleichzeitig gemacht ! [*Das Werk*, p. 102]

Pour Jelinek, ce monde-là a le choix entre la crétinisation de la logique libérale et la nazification, consciente ou non, voulue par les adorateurs du surhomme sportif, et elle s'applique à en évacuer toute dimension positive : si le feu de l'holocauste a récupéré, par-delà l'horreur, un sens, en ce qu'il a ennobli l'âme des Justes, le feu de Kaprun,

lui, a confondu les égarés et les victimes dans une fusion grotesque. À ce stade, la satire, ce serait, tout en dénonçant les coupables, clairement identifiés, de laisser deviner l'issue morale capable de restituer un sens au ridicule et à l'injustice. Cette dimension n'est pas absente de l'œuvre, mais elle est comme citée, pour être aussitôt dépassée : « Aus Tod wird Leben, aus Natur Beton » (*Das Werk*, p. 99). Rapidement, chez l'auteur, l'enjeu se reformule en termes philosophiques. Elle cite du reste, dans sa « Nachbemerkung », Heidegger :

Es ist, als wollten sie alle Heidegger illustrieren (« Das Wesen der Technik ist als ein Geschick des Entbergens die Gefahr » und : « Die Bedrohung des Menschen kommt nicht erst von den möglicherweise tödlich wirkenden Maschinen und Apparaturen der Technik. Die eigentliche Bedrohung hat den Menschen bereits in seinem Wesen angegangen »). [Nachbemerkung, p. 258]

C'est donc moins la société de consommation, objet courant des satires contemporaines, qui est ainsi illustrée que la société de spectacle, pour laquelle ce monstrueux accident, ou plutôt cette expression nécessaire d'une monstrueuse logique rentabiliste, peut fournir une intéressante notice au « Livre des Records », transgression grotesque de la satire :

KIND. — [...] Zahlen Sie gleich, sterben Sie später, aber dafür in neuer Strecken-Rekordzeit! Ja, die Chance zu sterben hat jeder! Vielleicht sind das nächste Mal Sie dabei! [*In den Alpen*, p. 9]

C'est peu de dire que l'homme est son propre fossoyeur : nulle instance supérieure pour nous mettre au monde, nous légitimer, nous juger, punir ou récompenser. L'univers jelinekien est privé de tout *telos* divin. Résonne, sans écho, le rire méphistophélique, qui n'a plus de Bon Dieu pour lui faire la réplique. À noter toutefois, puisque la satire plonge ses racines loin dans les temps reculés, que les sarcasmes mi-blasés, mi-haineux de la dramaturge ne sont pas à confondre avec le renversement carnavalesque des valeurs et des motifs de la satire antique et médiévale, où l'on sondait la validité des êtres et des choses, en mesurait l'élasticité, la résistance aux mauvais traitements : le portefaix y devenait roi, le temps des réjouissances populaires, l'âne célébrait la messe. Tout cela était en fin de compte affirmatif : si l'on avait critiqué joyeuse-

ment les excès du système, c'était de ses excès les plus spectaculaires que l'on médissait, avant d'accepter, de toute façon, le rétablissement final de l'ordre convenu.

D'où la question : le drame jelinekien ne représente-t-il pas, tel qu'il évolue, une aporie ? Ce drame postmoderne, qui doute de la bonne volonté des hommes, même des Justes parmi eux, du moins de leur efficacité, ne nous précipite-t-il pas dans un escapisme existentiel, loin de la satire, qui espère, elle, le retour à l'ordre légitime des choses ? Il dédaigne en effet l'utopie dont se nourrissait plus ou moins consciemment l'auteur comique et que brandissait agressivement l'auteur satirique : dans ce *theatrum mundi* d'un nouveau genre, les hommes sont de pitoyables histrions sans envergure, et ce qui afflige la dramaturge, c'est de devoir vivre parmi eux. De même, la langue, depuis le xx^e siècle, lieu éminent des manipulations de tout genre, ne permet aucune *erkenntnis* : elle a cessé d'être à la fois la langue idéale, pure et souveraine, de la tragédie et le scalpel impitoyable de la dissection satirique. Jusqu'à l'auteur dramatique qui, ironiquement, prétend se nier elle-même :

DIE AUTORIN. — Ich melde mich ja nur, weil das Geschriebene hier leider uferlos wird, und ich schwimme so schlecht. [*Das Werk*, p. 171]

et reedit, dans la didascalie qui annonce l'épilogue de *Das Werk* et dans laquelle elle précise le rôle des uns et des autres, en ce moment crucial au plan de la théorie du drame, son je-m'en-fichisme auctorial :

Das ist mir so was von egal. Aber es hat immerhin lang gedauert, bis es mir egal war. Schließlich hab ich den Anfang verpaßt, das Ende ist mir wurscht, und das Dazwischen ist auch nicht sehr lustig, fürchte ich. [*Das Werk*, p. 240]

Nul happy end possible, dès lors, tel que la satire aussi pouvait le concevoir, mais de préférence sous la forme d'une fin heureuse contrainte, artificieuse, se dénonçant elle-même comme duperie. Le risque, à considérer la société comme irrémédiablement perdue, en tout cas à en donner l'impression, et les hommes comme inamendables, c'est de verser dans un escapisme postmoderne qui laisse le spectateur seul, face au gouffre de son vide existentiel. La satire a encore la force de contenir une telle dérive : même caustique et méchante, elle affirme la présence de l'auteur, du juge, Commandeur intransigeant, statue de pierre inentamable. Dans *In den Alpen* et *Das Werk*, la critique se fait

absolue, comme si elle se voulait finalement dégagée des contingences, et devient autophage : Erisychthon sur les planches.

Comment sauver alors la satire de l'anéantissement ? Comment quitter cet « À quoi bon » qui semble la nier¹ ? Une réponse intéressante, puissante, se propose à nous dans les drames d'un autre dramaturge autrichien, Werner Schwab (1958-1994), qui, par leur vitalisme explosif, par le caractère affirmatif de leur pornographie scatologique, veulent percer une voie.

Schwab aussi s'en prend à l'Autriche, à la bonne conscience hypocrite de ses bons bourgeois, procédant à une démolition littérale de l'édifice. Dans *Die Präsidentinnen*, trois femmes disent confusément leur besoin de bonheur et d'amour mais se laissent étouffer par la médiocrité des hommes, des mentalités, des schémas de vie qu'impose la routine. « *Übergewicht...* » rassemble les clients d'un café autour de leur propre banalité ; ils échangent des brèves de comptoir plus affligeantes les unes que les autres, ratiocinent sur le bonheur, sur les méfaits mais aussi les vertus de la charcuterie, sur les difficultés érectiles de ces messieurs, sur le sens de la vie... ; tuent et dévorent un couple distingué venu là se délecter du spectacle de l'Autriche d'en bas ; le tout s'achevant par la résurrection du couple et par la constatation évidente que rien n'a changé. « *Volkvernichtung* », qui s'annonce comme « comédie radicale », nous montre les occupants d'un immeuble, réunis autour d'une douairière dont c'est l'anniversaire et qui les empoisonnera, lasse de leur crétinisme, le tout s'achevant à nouveau par la résurrection des victimes.

À l'instar de Bernhard, de Jelinek et d'autres *Nestbeschmutzer*, Schwab attaque sa *Heimat* de front² :

HERR KOVACIC. — [...] Österreich ist heutzutage ein durch und durch geistiges Land mit zahlreichen geistigen Menschen, wie mein Generaldirektor gesagt hat bei der Betriebsfeier. [*Volkvernichtung...*, acte II]

1. Notons toutefois que l'important travail de Jelinek sur la langue, en particulier l'emploi, fût-il détourné, de citations d'auteurs classiques ou contemporains, pourrait apporter un démenti à notre assertion. Sur cet usage des citations, cf. notamment, dans ce même recueil, la contribution de Christian KLEIN.

2. Sur ce sujet, cf. particulièrement Jacques LAJARRIGE : Antonin Artaud revisité par Werner Schwab. Un petit théâtre autrichien de la cruauté, in « Le théâtre autrichien des années 1990 », études réunies par Jeanne BENAY et Alfred PFABIGAN, décembre 2001, n° 53, p. 195-217.

dit ce personnage pourtant ulcéré de devoir toujours se défendre parce qu'il n'est pas Autrichien « de souche » :

HERR KOVACIC. — Ich... ich bin seit zwei Generationen ein einheimischer Deutschösterreicher. Gesund und unbescholten bin ich auch und ein Angestellter obendrein. [*Volksvernichtung...*, acte I]

C'est toute la misère morale de la xénophobie ordinaire qui s'exprime là, les relents méphitiques de la grandeur en-allée de l'Autriche. C'est le tourment aussi de devoir constater ce que l'on est pour de vrai, comme le fait Jürgen, le pédagogue, à la fin du repas anthropophage :

JÜRGEN. — Sehen Sie, sowas ist der Sündenfall. Das ist, wie wenn man im Paradies einen Spaziergang macht und überall küssen sich die Löwen und Gazellen, aber auf einmal steht man vor einer Bodensenke, die gefüllt ist mit Bierdosen, Wurstzipfeln, Servietten und verbrauchten Präservativen. Und dann wird das ganze Paradies mit einem Schlag zu einem Picknickplatz mit lauter einheimischen Menschen. [*Übergewicht...*, acte II]

Ce pays que devait sauver la religiosité et les traditions de ses habitants, la beauté extraordinaire de ses paysages, est en réalité un enfer petit-bourgeois quotidien. Derrière l'idylle, le vice, sordide, et l'hypocrisie, criminelle :

HERRMANN. — [...] Der Onkel Vormund hat den ganz kleinen Herrmann ja auch so lieb gehabt, wie er den kleinen Krüppelherrmann am Hals gedrückt hat und ihm das große Onkelvormundlulu in das Kindermaul gesteckt hat. Und der Onkel Vormund hat ja auch gesagt, daß das so lieb ist, daß man das gar nicht weiterverzählen kann. Lasset die Kindlein zu mir kommen, hat der Onkel Vormund gesagt, weil er sich ausgekannt hat mit einem echten katholischen Glauben. Und dann hat der Onkel Vormund ja weitergesagt, daß der Herrmann eine Schluckbewegung machen soll... wie bei einer gesunden Tablette, weil das dann noch viel lieber ist, und daß der kleine Herrmann jetzt ein erwachsener Mensch ist, aber ein geheimer erwachsener Mensch, und daß er eigentlich nicht soviel spucken muß und weinen, weil schuld ist seine weiße Haut mit ihren feuerroten Haaren, und weil der Herrmann alles ist... ein Männchen, ein Weibchen und ein Tierchen in einem. Und dann hat der Onkel Vormund noch gesagt, daß man das Arschloch auch noch untersuchen muß, weil alle rothaarigen Menschen so merk-

würdige Arschlöcher haben, so rotweißrote Arschlöcher. Aber dann ist ja der Briefträger dahergekommen und hat alles zerstört, wie der Onkel Vormund gesagt hat. Und weil der Onkel Vormund immer an eine Sicherheit gedacht hat, hat er ja den vollgespritzten Herrmann drei Tage lang im Saustall untergebracht, auf daß keine falschen Schweine-reien herauskommen aus dem Herrmann. Weil die Menschheit in einer ganzen Umgebung versteht das ja nicht, daß ein kleines rotweißrotes Kind auch ein geiles Ferkel sein kann. Und der kleine Herrmann hat dann denken müssen, daß die Schweine wenigstens nichts hineinstecken wollen in den eigentümlichen Herrmann, auch wenn sie den Krüppel-herrmann fast erdrückt hätten, die fetten Schweine in dem Stall. Aber der kleine Herrmann war wenigstens befreit von allen Menschen, endlich kein echter Mensch mehr, hat er sich gedacht... und beim Saufutter mitgefressen. [*Volksvernichtung...*, acte I]

Pour éviter que la satire, qui s'en prend ici avec prédilection au nationalisme sournois, aux mentalités médiocres, ne devienne irrémédiablement destructrice, il faut pouvoir avoir foi, au moins sous certaines conditions, en l'homme. La tâche, on le voit, est rude... Schwab y parvient en forgeant une langue extraordinairement travaillée et personnelle. Elle est tout à la fois manifestation de l'aliénation à l'œuvre (ce sont les stéréotypes les plus convenus que nous avons vus) et, consubstantiellement, réflexion sur elle-même, ce qui lui permet de regagner sa propre force libératrice. D'une part, la langue trahit les locuteurs, les dénonce, dans leurs travers, sans qu'ils en aient conscience :

SCHWEINDI. — Der Endsieg der menschlichen Vernunft steht höchstwahrscheinlich längst schon vor der Tür und hält die Türklinke in der siegreichen Hand.

FOTZI. — Dann soll er halt hereinkommen, der Endsieg mit seinem Glück, und nicht so eine Schüchternheit heraufkommen lassen. [*Übergewicht...*, acte I],

disent de pseudo-héros croyant maîtriser une situation qui de fait leur échappe. Par ailleurs, et sans qu'ils le perçoivent non plus, mais le spectateur doit s'en rendre compte, ils s'obstinent en dépit de toutes les évidences à croire dans le pouvoir des mots, dans leur faculté de dire le monde et, sait-on jamais, ainsi, de le transformer :

FRAU GROLLFEUER. — [...] Und, Frau Kovac, ich habe ja ausschließlich mich... und ich habe gehört, daß man das Schönste machen kann aus der allerbesten Sprache, das Einzigartigste aus einer möglichst entrückten Sprache. Darum wissen Sie weiter, Frau Kovac, daß alles, was möglich ist, als Sprache möglich sein muß [...]. [*Volksvernichtung...*, acte III]

Le dramaturge le leur accorde du reste, comme il le dit dans la didascalie initiale de *Die Präsidentinnen* :

Die Sprache

Die Sprache, die die Präsidentinnen erzeugen, sind sie selber. Sich selber erzeugen (verdeutlichen) ist Arbeit, darum ist alles an sich Widerstand. Das sollte im Stück als Anstrengung spürbar sein.

Pour invraisemblable que cela puisse paraître, pour aussi voué à l'échec qu'on puisse le présumer, pour complètement irréaliste que cela soit objectivement, les personnages affirment leur moi, le jettent à la face de leurs lamentables antagonistes, eux-mêmes pitoyables mais regagnant leur dignité d'êtres humains. Un moi s'acharne, se veut, se désire, jouit de lui-même dans la projection espérée de son fantasme, et même dans l'échec, et par-delà l'échec, laisse une trace de son être. Ainsi, dans *Die Präsidentinnen*, Mariedl, fameuse déboucheuse de WC à mains nues, qui boit du parfum pour compenser de l'intérieur les fétides odeurs qui s'attachent à son extérieur, à la fois se désole et s'affirme :

MARIEDL. — Da steht jetzt die Mariedl mit ihrem ausgesoffenen Parfümflascherl und duftet innerlich wie alle feinen Damen der Welt zusammen. Außen ist sie aber noch ganz voller Menschenscheiße und das macht sie ein wenig traurig. Meine Seele ist meine Schönheit, denkt sie sich, aber leider ist meine Seele so furchtbar innerlich. [*Die Präsidentinnen*, scène 2]

Alors paraît l'évidence, à savoir que derrière l'étalage pesant de la vulgarité, de la scatologie et des pires obscénités, une conscience pathétique en appelle à la compassion et à la solidarité. C'est pour cela que les tueries schwabiennes ne sont pas nihilistes, avatars certes extrêmes mais somme toute fidèles des bastonnades de la *commedia dell'arte* et de la farce moliéresque : elles n'empêchent pas la résurrection du corps

immortel¹. Et c'est en toute logique que l'un des héros de *Übergewicht...* souligne avec un effet de redondance caractéristique :

JÜRGEN. — [...] Wir haben uns an der Menschlichkeit vergangen, wir haben uns an unserer Unshaftigkeit vergangen. (Weinkrampf) [*Übergewicht...*, acte II]

et que *ÜBERGEWICHT...* porte en sous-titre la mention : « Ein europäisches Abendmahl ».



Nous nous demandions si la satire comme lieu d'expression de la réclusion existentielle, ce qu'elle paraît être dans les formes les plus extrêmes du drame postmoderne, pour des vies littéralement dépossédées de sens, ne débouchait pas dans l'impasse. Même Elfriede Jelinek, qui pratique une forme particulièrement extrême du drame, tente *in extremis* un *trotz alledem* en faisant entrer sur scène, *in fine*, dans *Das Werk*, le cortège des mères, présence ectoplasmique éperdue et sans doute vaine, mais qui préserve peut-être une lueur.

Dès lors qu'il prend la parole, et du tréfonds de son inconscience, l'homme veut croire. Même si, comme c'est le cas chez Schwab, il dit les choses, et se dit lui-même, depuis les tourments de l'échec irréparable, la forme satirique lui restitue cet espace, cet ultime retranchement, ces abois où il affronte dans la mort et de l'au-delà de la mort les chasseurs qui le nient.

Gérard THIÉRIOT

1. Voir à ce sujet les deux excellents essais de Werner GEPHART : *Das Lachen des Beobachters. Tragödie oder Komödie der modernen Kultur*, p. 105-125 ; et Peter von MATT : *Das letzte Lachen. Zur finalen Szene in der Komödie*, p. 127-140 ; tous deux in Peter SIMON (*op. cit.*).

Satire et fragment

Gorbatschow Fragment

de Jörg Michael Koerbl

Jörg Michael Koerbl, né en 1950, est de ces auteurs de théâtre que, en 1989, on appelait avec une ironie non dépourvue parfois de cynisme, les « jeunes auteurs » de la R.D.A. : inconnus du public alors qu'ils écrivaient pour certains depuis plus de vingt ans, ils « perçaient » à la faveur de la chute du mur, ils incarnaient l'espoir d'un « printemps du drame allemand¹ ». À l'automne de 1989, trois de ses pièces sortirent subitement des tiroirs : *Alte Männer am Meer*, allusion aux vieillards politiques qui entourent Honecker, créée à la radio dès 1982, *Die Eine und die Andere*, une adaptation de *Turandot* d'après Gozzi, et *Gorbatschow Fragment*, toutes trois données en l'espace de quelques semaines à la Volksbühne ou au Deutsches Theater de Berlin-Est. Le comédien permanent du Berliner Ensemble avait écrit dans l'ombre des œuvres qui, à la lumière des événements, prirent soudain l'allure d'une trilogie décrivant parfaitement la situation inédite². L'heure de gloire que l'His-

1. « Wird von ihnen ein neuer Frühling des deutschen Dramas ausgehen? », Werner Schulze-Reimpell *Das erste Stück zur demokratischen Revolution in Deutschland : « Gorbatschow/Fragment »*, *Rheinischer Merkur, Christ und Welt*, Bonn, 26-1-1990.

2. « Es heißt, mit seiner heimlichen Trilogie — dem Stimmenspiel *Alte Männer am Meer*, dem Endspiel *Die Eine und die Andere* und dem eben uraufgeführten *Gorbatschow-Fragment* — habe Jörg-Michael Koerbl gültig den Herbst 1989 beschrieben. », Reiner-K. Langner, *Jörg-Michael Koerbl : Gorbatschow-Fragment. Volksbühne 19. Jan., Ulrich Plenzdorf : Kein Runter, kein Fern. DT. 13. Jan.*, in *Kulturspiegel*, 21-1-1990 ; « Unversehens ergab sich daraus eine politisch bezügliche Trilogie, die wie ad

toire lui offrit ne fut néanmoins qu'un feu de paille, comme il s'avère aujourd'hui¹. Le « jeune auteur » vieilli avant d'avoir été reconnu continue à écrire des pièces qui ne parviennent guère à dépasser les scènes du Grand Berlin de l'Allemagne réunifiée.

La pièce *Gorbatschow Fragment*, invitée en 1990 aux festivals de Mühlheim et de Heidelberg², fut accueillie comme la « pièce sur la révolution démocratique en Allemagne ». Elle met en scène Gorbatchev, sauveur démythifié par une foule sans illusion ni enthousiasme au tableau 1, père de la « pensée nouvelle » se démasquant lui-même à l'heure de l'attentat manqué, au tableau 10, et qui, au tableau 12, voit conspirer contre lui les Josef, Wladimir et autres Leo de l'Histoire du communisme réunis dans la célébration macabre de leurs crimes. Les tableaux intermédiaires, fragments clés d'une Histoire déconstruite, découpent (plutôt qu'elles ne déroulent) le fil rouge qui traverse en pointillé la pièce : Staline est l'erreur que Lénine tenta d'empêcher par un testament trop longtemps tenu secret, que Kamenjew et Sinowjew ont cautionnée par opportunisme, qui a engendré la mort de millions d'« ennemis du peuple ». Fils spirituel (ou avorton) de l'union forcée de Rosa Luxemburg et Lénine (tableau 7), Gorbatchev s'investit de la mission (impossible) de corriger l'Histoire.

L'Histoire soviétique « revisitée » à partir du dernier maillon de la chaîne parut en 1990 dans l'anthologie de Harald Müller, *DDR-Theater des Umbruchs*³, en compagnie de sept autres pièces paradigmatiques

hoc geschrieben unmittelbar auf die Ereignisse und die aktuellen Fragen im anderen deutschen Staat gemünzt erscheint », Schulz-Reimpell, voir note 1 page précédente.

1. Lors de la création, la salle était comble. La pièce eut un grand retentissement à l'Ouest, où elle fut accueillie comme la meilleure pièce actuelle de la R.D.A. Les représentations en Allemagne fédérale furent toutefois décevantes à cause de l'ignorance historique et politique de la population, d'une part, et à cause du manque d'intérêt pour les questions d'esthétique théâtrale, d'autre part. Six mois après, la R.D.A. n'existait plus, le capitalisme était déjà là, et il n'y avait plus d'intérêt à l'Est non plus. La pièce appartient maintenant au passé, comme toute l'œuvre de Koerbl qui ne satisfait pas à la mode culturelle du temps. Entretien avec Koerbl, le 25-8-1997, à la cantine du Berliner Ensemble. (Dans la suite FM/K).

2. *Gorbatschow Fragment* est, après sa création à la Volksbühne, présenté aux *Mühlheimer Theaterstage* (15-29 mai 1990) aux côtés de pièces de G. Tabori, G. Seidel, C. Hein, H. Müller, K. Specht, H. Achternbusch et M. Frisch, et au *Stückemarkt* de Heidelberg (22 mai-2 juin 1990) avec L. Trolle, C. Hein, U. Plenzdorf, V. Braun, F. Sporkmann, J. Walther, P. Brasch, H. Teschke, J. Frenzel et L. Gitzel.

3. Harald Müller (éd.) *DDR-Theater des Umbruchs* F/M Eichborn Verlag 1990,

du « théâtre du bouleversement » de la seconde moitié des années 1980 en R.D.A. L'*Autoren-Kollegium*, dont l'objectif était de publier cette « autre production dramatique » sur le modèle du *Verlag der Autoren* de Berlin-Ouest, eut à peine le temps d'éditer *Gorbatschow Fragment*¹. L'éphémère — le fugitif, le provisoire, le transitoire — fait partie intégrante de cette pièce — de son sujet et de son histoire — tributaire entre toutes du fragment d'Histoire dont l'espace d'un bref instant elle épousa le cours. Les circonstances imposent le rapprochement avec la pièce de 1987 *Dalsche... Dalsche... Dalsche...!*, également interdite en R.D.A. et présentée au public à Leipzig en même temps que *Gorbatschow Fragment*². À la différence de Michail F. Schatrow, qui livre le matériau brut de l'Histoire soviétique enfin libérée de ses tabous en URSS, à la manière du « théâtre de documents » (*Dokumentartheater*), Koerbl pratique, comme Büchner le fit dans *Dantons Tod*, le montage textuel, lequel consiste comme on sait à tisser dans la trame d'un texte fictif des fragments de documents, en l'occurrence des citations, parfois des pans entiers de discours réellement tenus et publiés dans les journaux³. Du point de vue de l'intertextualité, son écriture est plus proche de celle de Heiner Müller qui, entre 1984 et 1987, produisit les cinq textes isolés, dont deux sont consacrés à l'Union soviétique et trois à son appendice, la R.D.A., qu'il regroupa ensuite sous le titre de *Wolokolamsker Chaussee* (*La route des chars*, créée en 1988, en France). On

p. 231-270. Je cite d'après cette édition. Sont également représentés : W. Buhss, K. Rohleder, G. Seidel, L. Trolle, Jo Fabian, B. Koß.

1. GORBATSCHOW *Fragment*, ZAUBERSTEIN & sprachlkommentar Zwei Stücke, Autoren-Kollegium 1990, p. 7-46.

2. En marge de *Brester Frieden* de Schatrow dans la mise en scène de Karl Kayser, le théâtre de Leipzig organisa fin 1989 une lecture de la pièce sur la Révolution de 1917 et la prise de pouvoir de Staline, traduite en allemand sous le titre de *Weiter... Weiter... Weiter...!* et de *Gorbatschow Fragment*. Voir *Götter, Usurpatoren — Menschen. Erbe der Revolution bei Schatrow und Koerbl*, in *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten*, Leipzig, 23-12-1989. La revue *Neue Zeit*, qui avait publié la pièce en 1987, avait été retirée de la circulation. La mise en scène ne fut autorisée par les autorités soviétiques en R.D.A. qu'en 1990. Elle fut donnée à la Volksbühne quelques jours avant *Gorbatschow Fragment*, le 7 janvier.

3. « Koerbl greift also weiter als ähnliche Stücke der Vergangenheit, von Schatrow oder Braun etwa, die eng am dokumentarischen Material bleiben oder aus ihm heraus zur psychologischen Durchdringung der historischen Figuren kommen. », Joachim Bohmann *Wie werden wir unsere Geister los? Koerbls Gorbatschow/Fragment in der Berliner Volksbühne*, *Tribüne* du 24-1-1990.

a comparé *Gorbatschow Fragment* également à *Lenins Tod*, enfin monté en 1988 au Berliner Ensemble : Volker Braun y situe, près de vingt ans avant Koerbl, le questionnement de l'Histoire (soviétique) au moment où l'alternative Staline/Trotsky est encore ouverte. La pièce de Müller longtemps attendue sur l'Histoire allemande vue du côté soviétique que Ernst Schumacher propose comme possible référence¹ ne paraîtra qu'en 1995 : *Germania 3 Gespenster am toten Mann* met en effet en scène les spectres de l'Histoire : Thälmann et Walter Ulbricht, Staline et Lénine, Hitler, et jusqu'aux Nibelungen. La *perestroïka*, qui fut en R.D.A. un espoir avant de s'avérer être une illusion², encouragea, on le voit, la confrontation avec le léninisme/stalinisme qui, en Allemagne de l'Est, devait encore être menée de façon quasi conspiratrice. Par-delà les affinités thématiques, la pièce de Koerbl — la seule à faire de Gorbatchev le point de mire — est d'une singularité qui déconcerte la critique : « il fragmente de façon trop indécise entre Braun et Müller³ », déplore-t-on d'un côté, sa pièce « est relativement affranchie de tout modèle, pas même asservie au Père, Heiner Müller », estime-t-on de l'autre⁴.

1 Fragment et satire

L'un des intérêts majeurs de *Gorbatschow Fragment* réside dans la manière dont la satire, qui habite le texte dramatique à l'instar des spectres de l'Histoire qui le travaillent, gagne en intensité sous la pression des événements. À la lecture, la pièce de 1988 n'est pas une comédie. Dans la mise en scène, à la Volksbühne de Berlin-Est, le 17 janvier 1990, la satire s'affiche avec les « gros moyens » du burlesque et du gro-

1. Ernst Schumacher *Prinzip Hoffnung trotz alledem Uraufführung von Gorbatschow-Fragment*, *Berliner Zeitung*, 25-1-1990.

2. Heiner Müller reconnaît que, pour lui aussi, le programme de Gorbatchev fut au début un signal prometteur de la faillite de l'entreprise « socialisme » et que l'illusion sur la possibilité de réformer le système dura un certain temps, *Krieg ohne Schlacht Ein Leben in zwei Diktaturen* Köln Kiepenheuer & Witsch, 1992, p. 348 ; « Gorbatschow war in den letzten Jahren für die DDR irgendwie eine Hoffungsfigur. Eine Illusion. », HM : *Stalingrad war eigentlich das Ende der DDR. Ein Gespräch mit Detlev Lücke und Stefan Reinecke für Freitag*, 18-6-1993. Pour Koerbl et son entourage, en revanche, Gorbatchev n'a jamais représenté un espoir.

3. « Er fragmentarisiert zu unentschieden zwischen Braun und Müller herum », Reiner-K. Langner, voir note 2 p. 343.

4. Schulze-Reimpell, voir note 1 p. 343.

tesque. Pour la représentation publique — après deux lectures illégales, l'une dans l'appartement de l'auteur, l'autre dans la forêt, au début de l'année 1989 — le metteur en scène Koerbl donne à sa pièce, à côté du sous-titre symbolique *Werkstatt am Eisernen Vorhang* qui en souligne le caractère d'expérimentation à la fois politique et théâtrale¹, un second sous-titre, générique : *Ein tragikomisches Clowsspiel*. Les termes récurrents de la critique : « Drame satyrique grotesque », « clownerie surréaliste », « numéro de cirque », « farce furieuse » semblent confirmer la métamorphose de la « tragédie pessimiste » en comédie.

La particularité de la pièce qui permet sa mutation est inscrite dans son titre, lequel juxtapose curieusement le personnage éponyme et un paratexte générique. À en croire l'auteur, le titre ne dévoile en rien le statut de l'œuvre. Le choix du fragment ne serait pas un choix esthétique, ne résulterait pas d'une réflexion d'ordre générique : « Fragment, cela se rapporte seulement à Gorbatchev, la pièce, elle, est achevée. Le fragment comme personnage². » Si l'on poursuit le raisonnement de l'auteur, la mention « Fin du fragment », qui serait alors texte et non pas paratexte, est à entendre comme la mort annoncée du personnage éponyme et, par-delà, du système dont il prétend être le sauveur. Avec le recul du temps, alors que Gorbatchev a déjà quitté la scène de l'Histoire, Koerbl ajoute : « Toute l'Union Soviétique est un fragment, elle l'était déjà au moment de sa fondation, on le sait maintenant. La R.D.A. est finie, "parfaitement", elle ne reviendra pas. Pour l'Union Soviétique, on ne peut pas encore savoir, on n'a pas les informations nécessaires, on ne sait pas ce qui se passe. Comme Gorbatchev s'identifiait avec son Union, il n'était qu'un fragment, lui aussi ». L'intention satirique est donc inscrite dès l'origine dans le titre qui, s'il est générique, ne l'est qu'involontairement, ou accessoirement. Entre le temps de l'écriture et le temps de la représentation la pièce fut rattrapée — et dépassée — par la réalité que déjà, d'une manière quasi ésotérique, elle tourne en dérision. Le second sous-titre, générique sans équivoque, témoigne du passage d'une satire intellectuelle, qui ne se dévoile qu'aux esprits perspicaces,

1. *Atelier devant le rideau de fer*. Le rideau de fer, élément fondamental de la mise en scène, désigne naturellement à la fois le mur de Berlin et le rideau de théâtre. Le sous-titre est également le titre de la série de pièces données par la Volksbühne dans un programme parallèle.

2. FM/K.

à la satire populaire, ostensible, ostentatoire. Les moyens scéniques mis en œuvre, qui explicitent le texte ou l'interprètent, qui abolissent toute ambiguïté ou, à l'opposé, surajoutent une symbolique équivoque, qui, en tout état de cause, libèrent la charge de satire qu'il recèle, furent diversement accueillis¹. D'un côté, on salue la découverte « non seulement d'un auteur mais aussi d'un régisseur² », de l'autre, on appelle de ses vœux le metteur en scène qui fût capable de rendre justice au « coup de génie dramaturgique³ ».

Si l'auteur ne théorise pas la question générique, s'il n'a pas opté délibérément pour le fragment comme genre, ou du moins comme forme — une structure et une écriture —, c'est que cette option répond à une *nécessité*. L'infinitude s'impose d'elle-même, lorsque le temps de l'histoire coïncide avec le temps historique (de l'Histoire), lorsque le temps de la fable se confond avec le temps de l'auteur et, dans le meilleur des cas, lorsque la représentation est immédiatement possible, le temps du spectateur. La précision « fin du fragment » ne fait alors que souligner une évidence : manière d'auto-thématisation qui, de surcroît, confirme le genre, dont la réflexion auto-référentielle peut être considérée comme une marque de fabrique. Mais le fragment — la structure fragmentaire, le montage, l'éclatement spatio-temporel, l'écriture lacunaire, allusive — permet seul la représentation subjective de l'Histoire. C'est la forme ouverte qui permet l'actualisation de la pièce et qui, dès l'origine, rend possible la satire. Le choix dramatique, qui est un choix politique, met au jour la relation dialectique qui existe entre la forme et la subjectivité de l'auteur, lequel trouve en elle le moyen de prendre parti et d'exercer une action sur le lecteur/spectateur (en l'occurrence, de s'assurer par le rire la complicité du public). *Gorbatschow Fragment* est un fragment, parce que la subjectivité de l'auteur fait voler en éclats les règles dramatiques (de la fable aristotélicienne). Mais à l'inverse, on peut affirmer sans grand risque de se tromper que Jörg Michael Koerbl met sciemment au service de la satire une structure et une écriture : il utilise le fragment (qu'on entende par là un genre ou une forme dramatiques) comme

1. Globalement, les réactions ne démentent pas le constat quelque peu désabusé de l'auteur : si ce sont les autres qui font les mises en scène, c'est une souffrance pour lui, s'il les fait lui-même, c'est une souffrance pour les autres. FM/K.

2. Schulze-Reimpell, voir note 1 p. 343.

3. Schumacher, voir note 1 p. 346.

le procédé satirique par excellence. À la différence de Schatrow, qui a recours au montage réaliste (ou naturaliste, si l'on se place dans l'optique de Brecht et de Heiner Müller¹), il use largement des ressources surréalistes de l'anachronisme et de la science-fiction, du rêve et des fantasmes, du dérèglement des sens et de la raison. S'il se réclame moins explicitement de Brecht que de Müller, l'« ami et père² », le (bref) détour par la pratique brechtienne, en particulier la célèbre satire du Troisième Reich, est susceptible d'éclairer l'aspect de son écriture que nous avons choisi de privilégier.

2 Fragments d'Histoire(s)

Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui (*La Résistible ascension d'Arturo Ui*) décrit un fragment d'Histoire contemporaine (1933 à 1939), qui reste en suspens : « N'y a-t-il donc personne pour barrer la route à cette peste ? ». La mise en scène escomptée, au moment où la réalité figurée dans la pièce continue sa course dans la réalité du spectateur, n'aboutit pas, aux États Unis, dans les années quarante. Lorsque Brecht songe à monter la pièce, il intègre la marche de l'Histoire qui a répondu à la question de 1941 : le nouveau titre, *Der Aufstieg des Arturo Ui*, annule l'espoir qu'elle a démenti. Le célèbre vers « Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la bête immonde » est le dernier vers d'un épilogue ajouté *a posteriori*, en 1955. Dans le temps de la modification, il est, au premier degré, une mise en garde motivée par la situation actuelle, les tensions internationales, le réarmement de la République fédérale, la menace d'une nouvelle « ascension », une exhortation donc à tirer les leçons de l'Histoire. Néanmoins, dans le temps de la pièce, écrite en 1941, alors que le régime national-socialiste était dans sa phase ascendante — le nouveau titre correspond à ce que décrit la fable, qui couvre le temps réel de l'ascension (le temps de l'Histoire) jusqu'au point culminant précédant la chute — il est anticipation, utopie négative, simulation d'une

1. Selon Brecht, le réalisme montre la réalité telle qu'elle est vraiment, et non telle qu'une photographie, ou l'habitude, ou l'idéologie dominante, la donnent à voir. À la différence du naturalisme, il ne reproduit pas la réalité, mais produit une œuvre à la fois artificielle et artistique, donc construite ; « Naturalismus ist Austreibung des Autors aus dem Text, der Wirklichkeit des Autors (Regisseurs Schauspielers Zuschauers) aus dem Theater », Heiner Müller, *Ein Brief, Theater-Arbeit*, Rotbuch Verlag Berlin 1975, p. 125.

2. H. M. *Grablegung 1*, in *Theater der Zeit* 1996 (*Kalkfell*), p. 37.

autre histoire possible, il fait comme si l'ascension avait été effectivement stoppée en 1939. C'est un effet de distanciation pour le spectateur, confronté à deux temps différents : le sien propre (son présent et son avenir) et celui de l'Histoire.

Les soixante-dix ans de communisme qu'embrasse *Gorbatschow Fragment* pèsent de tout leur poids sur le présent de l'auteur et de son personnage. Contrairement à Brecht, Koerbl n'entretient pas la moindre illusion que puisse être arrêtée l'ascension, dans laquelle il voit déjà la chute, de Mikhaïl Gorbatchev. Habitué à écrire pour le tiroir, il ne vise ni influence ni mobilisation. Sa pièce peut néanmoins être lue comme la mise en garde contre la fascination mortifère qu'exercent sur les foules des « noms » qui dans des discours savamment orchestrés exploitent la disposition naturelle des peuples à se laisser abuser : « Parce que les noms nous ensorcellent, voilà que nous croyons de nouveau un nom », psalmodie la foule au tableau 11, « Les hommes veulent le poison. Ils l'appellent espoir », proclame Michail/Gorbatchev au tableau 12¹. Le tableau final s'achève sur une phrase suspendue, un élan interrompu, une funeste prémonition :

Nun muß ich in die Sitzung, Blitze schleudern ;
Die Feuer speien sich aus, die Berge beben.
Und dann

ENDE DES FRAGMENTS²

« Et après »..., c'est la « fin du fragment ». Michail, qui vient de manger et de boire avec les spectres du communisme, s'évanouit-il au chant du coq, à l'instar du fantôme d'Hamlet, avant d'avoir eu le temps de faire ses révélations ? Est-il réduit à errer pour avoir « expérimenté ce qui n'est pas permis³ » ? Est-il condamné pour trahison, à l'instar du Prométhée de Heiner Müller qui « partage, après avoir donné le feu aux hommes, le repas avec les dieux » ? « Et après »..., la suite n'est pas dans la pièce, c'est l'Histoire qui l'écrira. L'allusion aux séismes arméniens⁴, les secousses physiques contemporaines de l'écriture, sont-elles méta-

1. Voir note 1 p. 358 et note 5 p. 360.

2. « À présent il faut que j'aïlle à la réunion, lancer des éclairs ;/Les feux sont crachés, les montagnes tremblent./Et alors/FIN DU FRAGMENT », p. 270.

3. « Ich probiere das Unerlaubte, denn ich kann mir nicht vorstellen, daß ihr noch lebt. », p. 267.

4. « Das Stück endet mit dem Erdbeben in Armenien, etwa zu dem Zeitpunkt, als es geschrieben wurde, also mit einem der nicht wenigen Katastrophen, die zeichenhaft über Gorbatschows Amtszeit stehen », entretien avec Harald Müller, livre-programme.

phore de la Révolution, comme semble le suggérer la citation du poème dédié à « celui qui ébranla le sommeil du monde — Lénine ¹ » ? Ou sont-elles vision de l'Apocalypse à laquelle mènerait inexorablement la succession d'erreurs politiques tournées en ridicule dans les douze stations de l'Histoire soviétique ?

Lorsque les feux de l'Histoire font trembler la R.D.A., la satire prémonitoire quitte, on l'a vu, ses patins de feutre pour les sabots de la farce : Koerbl, metteur en scène, célèbre la vision réalisée, auteur, il « rattrape » son texte. Un prologue, *Improvisation Szene Null Auf dem Weg nach Moskau*, fait de l'ensemble des douze tableaux une rétrospective, une manière de *flash-back* cinématographique qui donne un sens nouveau au paratexte « Fin du fragment ». Cette scène o qui, dans le temps du spectateur, montre un personnage non défini dans un temps indéterminé sur le chemin circulaire entre Vorcouta et Moscou, est une anticipation, une manière de rêve : Gorbatchev revient du camp sibérien qui l'aurait purifié. Ainsi, les « discours débiles » qu'il tient dans le temps de la pièce appartiendraient à un fragment d'Histoire révolu ². La satire vient à pas de velours. Dans sa prose poétique, l'ouverture rappelle la manière dont, dans le texte originel, Rosa évoque sans la nommer la révolution (ou l'entreprise de Gorbatchev) comme un conte qui, à l'instar d'une fillette de Grimm, s'enfonce dans la forêt, et se révèle être un « rêve dans la neige ³ » ; le spectateur ne saisit pas nécessairement l'intention « démoniaque » de l'auteur qui vouait Gorbatchev à la gehenne cathartique (« là où est sa place ⁴ »). Il faut attendre la fin de la pièce pour comprendre que la boucle est bouclée. Michail, l'homme au long manteau du début, quitte le plateau en dansant le swing et chantant : « I am in Heaven, I'll be happy ». Le metteur en scène emprunte

1. « Er rührte an den Schlaf der Welt/Mit Worten, die Blitze waren,/Mit Worten, die wurden Gewehre./Wurden Beile, Geschütze,/Barrikaden, Heere », Johannes R. Becher *Der an den Schlaf der Welt rührt — Lenin Die rote Fahne* 16/1928, 21-1-1928.

2. FM/K

3. « Es war einmal/Ein Märchen, das ging in den Wald, da wars/Ein Traum im Schnee », p. 44. Manifestement Koerbl simule un début de conte de Grimm en jouant sur la similitude des sonorités entre Märchen (conte) et Mädchen (petite fille). « Es war einmal ein kleines Mädchen [...]. Endlich gelang es in einen Wald », *Die Sternbilder*, Brüder Grimm *Kinder-und Hausmärchen. Vollständige Ausgabe mit 184 Illustrationen* Munich Artemis & Winkler 1996, p. 666. On pourrait bien entendu aussi penser à d'autres contes, *Rotkäppchen*, par exemple, commence par : « Es war einmal eine kleine Dirne », *ibid.*, p. 174.

4. FM/F. D'aucuns voient par exemple, dans l'enfant que l'homme découvre au bord du chemin, Gorbatchev, comme un espoir. Le lien entre la scène o et Gorbatchev est établi par l'acteur et son costume.

des matériaux à l'actualité immédiate (entre l'improvisation liminaire et la scène 1, les acteurs envahissent la scène en scandant « Wir sind das Volk ») et il n'hésite pas à intrapoler *a posteriori* dans le texte des fragments de cette réalité.

3 Histoires parallèles

Brecht exploite les correspondances qu'il a décelées entre deux histoires réelles, les ascensions respectives d'Al Capone et de Hitler. À la fin de la plupart des tableaux, des fragments de réalité projetés sur l'écran explicitent à l'adresse de spectateurs plus familiers du crime organisé de Chicago que de la satire politique les parallèles qui donnent à voir le Führer comme un criminel. Les moyens utilisés, la concentration de deux figures réelles dans le personnage fictif d'Arturo Ui, la correspondance terme à terme de deux histoires similaires et la superposition de leurs protagonistes respectifs, permettent de démasquer le monde politique à la lumière du monde crapuleux bien connu des Américains auxquels la satire était en tout premier lieu destinée. Par le jeu de l'intertextualité une superposition supplémentaire donne à voir en Hitler le César du vingtième siècle. Est-il besoin de rappeler le tableau 7, où un acteur shakespearien en guenilles apprend à Ui à *jouer* le dictateur¹? On se souvient en particulier de la leçon de diction sur le discours de Marc Antoine emprunté au *Jules César* de Shakespeare. Le discours tenu devant le cercueil du tyran romain prend dans la bouche d'Arturo Ui l'allure d'une oraison funèbre qu'il se tiendrait à lui-même, plaidoirie anticipée d'un Hitler se faisant son propre avocat dans le procès de l'Histoire.

Koerbl prend également pour cible l'homme politique contemporain le plus en vue, celui dont le monde entier scrute les actions et boit les paroles, celui dont dépend, en particulier, l'Histoire de l'Allemagne. Il ne dissimule néanmoins pas le nouvel « homme fort » derrière un autre, mais crée un personnage dramatique qui prend les traits du personnage réel afin de mieux en démasquer la faiblesse. En superposant le personnage dramatique (Michail) au personnage historique (Gorbatschow), il représente Gorbatchev sans le masque du théâtre, afin de lui arracher sur la scène le masque de l'idéologie. Les éléments de la réalité ne sont

1. Dans sa mise en scène au BE, Heiner Müller fit jouer le comédien fictif par un comédien réel : Minetti.

donc pas juxtaposés en une histoire parallèle aux fins d'explicitement une parabole, mais entrent comme matériau dans la construction du personnage et de son langage. N'ayant nul besoin d'assumer le rôle des médias dans une R.D.A. où Gorbatchev était au centre des préoccupations, Koerbl put laisser à un public entraîné à lire entre les lignes le soin d'entendre sous les paroles de Michail les discours de Gorbatchev. Glissé entre Gorbatchev et le spectateur, Michail prend une fonction de révélateur, à l'instar d'une loupe placée entre l'œil et le journal, d'un filtre placé entre l'oreille et la radio.

3.1 L'heure de vérité

À la scène 10, la plus réaliste¹ en dépit de l'anachronisme sur lequel elle repose, revient la place centrale que prend dans la pièce de Brecht la leçon de maintien et de diction (de représentation). Dans son appartement moscovite, Michail, après avoir échappé à un attentat qui rappelle celui de Lénine, est interrogé, en compagnie de son épouse Raïssa, par John Reed, le témoin bienveillant des « cinq jours qui ont ébranlé le monde² ». Dans la réalité, l'entretien d'un homme politique avec un journaliste est la scène par excellence de la représentation, du paraître, du mensonge. Dans la fiction, Koerbl en fait la scène de la vérité. Dans une langue qui est à l'opposé de la langue de bois parfaitement connue du public, le personnage dramatique se met en porte-à-faux par rapport à l'original historique :

Michail [à John Reed]

Gorbatschow [discours du 8.1.1988]

Außerdem, das Leben eines einzelnen ist nicht das wichtigste³.

Der Mensch steht im Mittelpunkt⁴.

Dans tout le tableau, Michail se révèle être un Gorbatchev conscient de son ridicule, allant au-devant de la critique qu'il attend de son inter-

1. Voir note 1 p. 349.

2. John Reed *Ten Days that Shook the World* (1917), publié en allemand en 1927, Verlag für Literatur und Kunst. Le journaliste américain libéral de gauche devient communiste en 1917, membre du comité exécutif de l'Internationale Communiste en 1919, il fut enterré sur la Place Rouge après sa mort en 1920. Lénine considérait son reportage, que sa femme Nadeschda Konstantinovna Krupskaja traduisit en russe en 1923, comme la meilleure image de la Révolution d'Octobre.

3. P. 259. « D'ailleurs, la vie d'un individu n'est pas le plus important ».

4. « L'homme est au centre. », *Mikhail Gorbatschow Meine Vision Die Perestroika in den neunziger Jahren* Goldmann 1991, p. 19.

locuteur — « Ne riez pas », prévient-il le journaliste, avant d'annoncer le nouveau programme économique affublé du terme obscond d'« économie socialiste de marché » ; « Non, je ne suis pas hors d'haleine », répond-il, à la fin de sa tirade sur la « plate-forme démocratique élargie », dont il trouve les directives chez Lénine, à une question qui ne lui a pas été posée —, un Gorbatchev fort modeste : « Et quand bien même », concède-t-il, lorsque le journaliste marque de l'estampille « démocratie présidentielle » la forme d'État vers laquelle tend la *perestroïka*. La manière pitoyable dont, sous le regard de son interlocuteur américain, ses exigences de désarmement rétrécissent comme peau de chagrin (« Die Raketen müssen weg, fast alle, sehr viele... » ; « Und die Panzer müssen weg, die Flugzeuge, fast alle, sehr viele¹... ») est la parodie non déguisée de l'« attitude souple² » que Gorbatchev adopta au sommet de Reykjavik. Les propos privés coïncident avec le discours officiel, lorsque Michail reconnaît l'impuissance de Gorbatchev :

Michail [à son épouse]

En présence du journaliste de Washington Post, Newsweek, Frankfurter Allgemeine, Figaro, Wallstreet Journal, etc.

RAISSA Du bist der Retter [...]

MICHAIL Unsinn. Wäre das so, wär es zu spät. ich bin ein Mensch³.

Gorbatchev [aux journalistes]

Dans un entretien pour *Washington Post* et *Newsweek*, le 23.5.1988

Nur Jesus Christus wußte die Antwort auf alle Fragen und konnte mit fünf Broten 2000 Juden sättigen. Wir meistern diese Kunst nicht⁴.

C'est l'épouse Raïssa qui pose à Michail la « Gretchenfrage », la question de vérité, une succession de questions fermées qui n'appellent aucune réponse :

1. P. 259. « Il faut enlever les fusées, presque toutes, un bon nombre... ; Et il faut enlever les chars, les avions, presque tous, un bon nombre... ».

2. C'est ainsi que Gorbatchev qualifie les compromis et concessions qu'il dut faire. Michail Gorbatschow *Perestroïka* Erweiterte Neuausgabe, Knauer 1989, p. 303-322.

3. P. 258. « MICHAIL : [...] Stellen Sie Ihre Fragen. Für welche Zeitungen? JOHN REED : Washington Post, Newsweek, Frankfurter Allgemeine, Figaro, Wallstreet Journal, und so weiter. Mein Vater war Bergarbeiter. ». On remarque l'ironie de la série de journaux (conservateurs).

4. « Seul Jésus connaissait la réponse à toutes les questions et pouvait avec cinq pains rassasier 2 000 Juifs. Nous ne maîtrisons pas cet art ». Note 4 page précédente.

Woher kommst du. Ist es ein anderer Planet. Bist du selbst eingeweiht. Weißt du, wer du bist. Kehrst du dorthin zurück. Was ist deine Aufgabe, was wird das Ergebnis sein. Sollst du ändern, um zu bewahren ¹.

3.2 Koerbl tend à Gorbatchev le miroir de Michail

En novembre 1987 parut en R.D.A. le livre de Mikhaïl Gorbatchev, publié en France sous le titre de *Perestroïka. La seconde révolution russe. Une nouvelle politique pour l'Europe et le monde*. Dans sa conclusion, Gorbatchev déclare que « le livre n'est pas achevé ou qu'il ne peut même pas être achevé », car « il doit être complété par des actes ». L'année suivante, il ajoute le « chapitre 8 » qui recèle les « résolutions » du Parti réalisant un « nouveau chapitre de la *perestroïka* ² ». La pièce de Koerbl réécrit le livre inachevé de Gorbatchev. Le premier tableau, *Gorbatschow auf Golgatha*, est daté : « Après soixante-dix ans de communisme ³. » Le monde entier connaît le discours que le Secrétaire Général du Comité Central du PCUS a tenu devant les plus hautes instances communistes à l'occasion de l'anniversaire de la Révolution de 1917 ; le premier tableau, qui donne à voir Michail comme un Christ expiant les péchés du communisme, en est une variante, à l'adresse non pas des fonctionnaires du Parti, mais du peuple, critique et démystificateur :

Le peuple à Michail (le sauveur crucifié)	Gorbatchev dans son discours (au Parti)
Die Welt läuft rückwärts vorwärts rückwärts vorwärts ⁴ .	Die Menschen glauben an die Umgestaltung. Sie erwarten von uns, daß wir vorwärts, und nur vorwärtsgehen ⁵ .

1. P. 261. « D'où viens-tu. Est-ce une autre planète. Es-tu toi-même initié. Sais-tu d'où tu viens. Quelle est ta tâche, quel sera le résultat. Dois-tu changer pour conserver ».

2. Gorbachev, Michail Sergeeci *Umgestaltung und neues Denken für unser Land und für die ganze Welt* Berlin Dietz, 1987 ; Michail Gorbatschow *Perestroïka* Erweiterte Neuausgabe Knauer 1989.

3. P. 232. Il présente le bilan négatif de ces 70 ans, qui annonce le discours de Lénine en 2007. Note 1 page suivante.

4. P. 233. « Le monde avance à reculons/en avant/à reculons/en avant ». Note 1 p. 362.

5. Note 2 page suivante. « Les hommes croient à la transformation. Ils attendent de nous que nous allions de l'avant et seulement de l'avant ».

En superposant le personnage dramatique au personnage historique, Koerbl tire parti de la superposition que ce dernier effectue lui-même en s'identifiant à son modèle historique. Dans les discours de Gorbatchev, il exploite la citation récurrente de Lénine : il fait ainsi du personnage dramatique un Lénine impossible et du personnage historique la parodie vivante du Lénine historique.

3.3 La Révolution n'aura pas lieu

Le tableau 3, *oktober 2017*, est l'extrapolation du discours parodié dans la scène du Golgotha. La « voix de Wladimir » transmise par haut-parleur à l'occasion du centenaire de la Révolution d'Octobre, répond à la question que Gorbatchev pose trente ans plus tôt :

3. Oktober 2017
STIMME WLADIMIRS
(über Lautsprecher)

Discours de Gorbatchev
du 2 novembre 1987

Was haben in nur hundert Jahren wir
Aus dieser Welt gemacht. Ich geh
zurück,
Steig wieder in den Schnellzug, den
plombierten,
Von vorn zu denken.
Und vergeßt den Namen. —
Nein halt, Freunde, das war der falsche
Zettel.

Wie wird die Welt sein [...], wie wird
der Sozialismus beschaffen sein, welche
Reife die Weltgemeinschaft von Staaten
und Völkern erreichen? Wir wollen nicht
lange raten. Doch sind wir verpflichtet,
stets daran zu denken, daß die Grundla-
gen der Zukunft gerade heute gelegt wer-
den².

*Jubel der Menschenmenge*¹.

Dans le discours historique, Gorbatchev fait l'apologie de la période qui se situe entre l'arrivée à Pétrograde de Lénine (rentré de son exil suisse en traversant l'Allemagne dans un wagon plombé) et la Révolu-

1. P. 236. « Qu'avons-nous en seulement cent ans/Fait de ce monde. Je m'en retourne,/ Monte à nouveau dans le rapide, celui qui est plombé,/Pour penser depuis le début./Et oubliez le nom —/Non, attendez, les amis, je me suis trompé de papier./Jubilation de la foule ».

2. Mikhaïl Gorbatchow *Die Rede zum 70. Jahrestag der Oktoberrevolution Mit einem Vorwort von Lutz Lehmann* Bastei Lübbe Bergisch Gladbach 1987, p. 125. « Comment sera le monde [...], de quoi aura l'air le socialisme, quelle maturité atteindra la communauté internationale des États et des peuples? Nous ne voulons pas perdre notre temps à deviner. Mais nous sommes tenus de toujours nous rappeler que c'est bien aujourd'hui que les bases de l'avenir sont posées ».

tion d'octobre, période où les « thèses d'avril » sur le passage à la Révolution socialiste virent le jour, où Lénine et ses compagnons de lutte ont donné « une grande leçon de dialectique vivante de la pensée et de l'action révolutionnaires », où tous les acteurs ont donné un bel exemple de « pensée nouvelle¹ ». C'est sur ce modèle « toujours valable » d'un temps où les erreurs n'étaient pas encore commises, où l'avenir était encore possible, que Gorbatchev fonde sa « politique de la pensée nouvelle ». Au dernier tableau, le poème à la gloire de Lénine fait de Michail le Lénine de la « seconde Révolution russe » que Gorbatchev s'est promis d'incarner². Le spectateur, qui se souviendra de la projection en 2007, ne sera pas insensible à l'ironie de la référence, ponctuée par l'élan révolutionnaire suspendu en plein vol : inutile, en effet, semble être le message de l'auteur, d'écouter un discours supplémentaire, puisque dès le tableau 3 il est établi que la Révolution n'aura pas eu lieu.

Les derniers mots du discours fictif — « Non, attendez, les amis, je me suis trompé de papier³ » — répondent à la promesse du début : « voici mon document », allusion au testament de Lénine, tabou tenace en Union soviétique, et davantage encore en R.D.A., dont la révélation est au cœur de la pièce de Schatrow. Le spectateur de 1990 n'a aucun mal à reconnaître la fameuse phrase par laquelle Günter Schabowski, Premier Secrétaire du comité directeur du SED du canton de Berlin, termina sa conférence de presse du 9 novembre 1989, la « bavure » his-

1. Note 2 page ci-contre.

2. Note 2 p. 350 et note 1 p. 351. Dans son avant-propos, Lutz Lehmann évoque l'effet que provoqua la déclaration de Gorbatchev du 27-1-1987 devant le Comité Central du Parti Communiste de l'Union Soviétique, où il définit sa « nouvelle pensée politique », dont les piliers sont *perestroïka* et *glasnost* : « Ses paroles furent une étincelle » qui alluma le « feu d'une discussion publique au sujet du rôle historique de Staline », note 2 page précédente.

3. L'auteur a ajouté la phrase afin de « montrer que l'Histoire se fait avec de faux papiers ». Entre temps, ajoute Koerbl en 1997, Schabowski a reconnu que ce n'était pas du tout un « faux papier », mais le vrai, que c'était simplement une astuce qu'il avait introduite lui-même. Le communiqué qui, selon une note en bas de page, ne devait être publié que le lendemain, prévoyait la libre circulation en direction de la République fédérale, et donc de Berlin-Ouest. On dispose aujourd'hui du « pense-bête » que Schabowski s'était fait en vue de ces révélations intempestives (« Verlesen Text Reiseregelung », sur l'ordre du jour de la conférence de presse). Dans son roman de la réunification, *Ein weites Feld*, G. Grass tourne également en dérision « l'erreur historique » qu'est « l'ouverture accidentelle du mur » : « Na, wer hat dem Genossen Schabowski den Spickzettel untergeschoben ? » (p. 162).

torique qui fit tomber le mur de Berlin. Sans doute la jubilation de la foule, qui accueille avec une liesse carnavalesque l'injonction d'oublier le nom, change-t-elle de nature après l'insert de ce fragment de réalité postérieure à la « fin du fragment ». Au tableau 11, elle déplore, avec la clairvoyance lugubre des sorcières de *Macbeth*, la faiblesse du peuple russe, trop prompt à se laisser subjugué par un nom¹. Les connotations véhiculées par la formule historique privent concrètement le discours d'une crédibilité déjà largement entamée par l'anticipation abstraite : la volonté, que Gorbatchev affiche, de revenir en arrière, à la période pré-révolutionnaire, de recommencer l'Histoire à zéro, est un programme impossible qui suscite l'hilarité populaire. En introjectant l'aveu ridicule de Schabowski, l'auteur fait de Gorbatchev le jouet de forces qui le dépassent (l'Amérique, la Chine...).

Dans la mise en scène, des jeunes gens s'exorcisent dans une danse orgiaque d'une révolution centenaire dont il n'ont aucun souvenir. De l'autre côté du rideau de fer entrouvert, la voix off de Gregor Gysi exhorte son parti, au congrès exceptionnel du SED/PDS, à rompre radicalement avec le stalinisme, tandis que deux membres du parti se disputent à l'avant de la scène un cadavre nauséabond en scandant « Wladi-Mir, Wladi-Mir²... ». Ils parviennent, en lui enfonçant un discours dans la bouche, à redresser Lénine et à lui apprendre à marcher. La satire subtile du texte, laquelle présuppose la perspicacité d'un public qui s'informe par lui-même et participe par sa propre réflexion à la production de sens, se mue en une satire de cabaret, laquelle exploite, par des jeux de mots faciles et des images percutantes, la connivence préexistante avec un public qui partage et le savoir (vécu) de l'auteur et son attitude critique. Le franc désaveu qu'introduit, dans le texte, la phrase de Schabowski (indépendamment de la mise en scène) enlève toute ambiguïté à la dernière scène.

1. P. 262. « Wer glaubt noch an ein gutes Ende oder/Was ist wenn schon nicht gut für uns das Beste/Wer braucht den Frieden mit Amerika/Wer braucht Amerika wer braucht den Frieden/Weil uns Namen verzaubern glauben wir/Nun wieder einem Namen ».

2. *Kulturspiegeln* note 2 p. 343. Les versions varient selon les critiques (« Wladi-Mir, Wladi-Dir », ou encore « Wladi-Mir, Wladi-Uns »). Si ces images sont présentes dans toutes les critiques, leur place dans la pièce varie, ce qui s'explique, d'une part par le choc qu'elles provoquent, d'autre part par le caractère fragmentaire de la pièce qui n'obéit à aucune règle (chrono)logique, de sorte que les impressions se bousculent dans la mémoire.

3.4 La dernière Cène

Dans son discours du 3-10-1985 devant le Parlement français, Gorbatchev fit référence à la « célèbre question » d'Hamlet, qui ne se pose plus « pour un individu isolé, mais pour le genre humain ». Il ne peut y avoir qu'une seule réponse à ce problème global : il faut à tout prix assurer la survie de l'humanité et de la civilisation. Cela ne peut pourtant être réalisé qu'une fois qu'on aura appris à vivre ensemble et à s'entendre sur cette petite planète, une fois qu'on aura maîtrisé l'art facile de prendre en compte les intérêts de l'autre¹. Dans le tableau 12 où, à l'instar des femmes de Barbe-Bleue², Michail pousse la porte interdite, Koerbl déconstruit le discours officiel. Lorsque tous les fantômes se mettent à table avec lui, Michail, paralysé par la peur, se mue en un Hamlet incapable d'agir :

Wahnsinn. Schmerz, Lust ; Taubheit — was ist ein Unterschied. Sein, Nichtsein, Schlafen, Träumen — nichts. Vergessen, erinnern — Nacht, Tag — wo. Wanderer, wenn du kommst. Bin ein Mensch, also existiere nicht. Mutter, Vater, Würmer³.

La question existentielle devient pour Gorbatchev la question individuelle, et concrète, de vie ou de mort. La satire peut passer inaperçue : Volker Trauth, à l'instar de Ernst Schumacher, livre sans doute une interprétation trop optimiste⁴. Mikhaïl rejoint bien les « monstres de [ses] nuits » qu'il a conviés à un banquet nocturne, mais il est pris à son propre piège. « Votre immortalité serait la fin, et la mienne, et votre fin », proclame-t-il en faisant entrer le peloton d'exécution ; « Personne ne veut vous éliminer, mais retirez vos doigt de nos têtes⁵ », insiste-t-

1. Note 4 p. 353.

2. Voir le thème de la culpabilité, *Selbstkritik 2 Zerbrochener Schlüssel*, Heiner Müller Gedichte Berlin 1992, p. 99 et *Ich hab zur Nacht gegessen mit Gespenstern*, Heiner Müller *Ich hab zur Nacht gegessen mit Gespenstern* Berlin 1993, p. 5.

3. P. 268. « Folie. Douleur, plaisir, surdité — quelle différence. Être, N'être pas, dormir, rêver — rien. Oublier, rappeler — Nuit, Jour — où. Voyageur, quand tu viens. Suis un homme, donc n'existe pas. Mère, père, vers ».

4. « Um die Rettung der sozialistischen Idee geht es auch in Koerbels letztem Stück, dem *Gorbatschow-Fragment*. Am Ende stößt Gorbatschow die verbotene Tür des Kremls auf und handelt », Volker Trauth *Helden und Gespenster der Geschichte. Der Dramatiker Jörg Michael Koerbl Sonntag 36/1990*, p. 5. Schumacher relève le courage de Gorbatchev de « pousser la porte interdite de la vérité », note 1 p. 346.

5. P. 267. « Niemand will euch abschaffen, aber nehmt eure Finger aus unseren Köpfen. ».

il après une exécution prévue par la didascalie, mais dont le texte ne porte aucune trace. Lorsque Mikhaïl annonce, sans oser le nommer, son remède personnel à ses « troubles du sommeil » et murmure d'une voix confidentielle : « la pensée nouvelle », Joseph lui prédit qu'il sera fusillé en grande pompe. Le cynisme avec lequel le spectre de Staline parodie la langue de bois officielle des exécutions staliniennes place Gorbatchev dans la longue lignée des victimes (et acteurs) du stalinisme ¹. Dans un face à face avec Wladimir, il acquiert la conviction que non seulement il n'oubliera pas « les cadavres qui hantent la cave », mais qu'il les appellera ². Sa tentative, afin d'assurer sa propre (sur)vie, de tuer les fantômes de l'Histoire qui, selon Marx, « pèsent comme un cauchemar sur le cerveau des vivants ³ » a échoué. À l'aube, il endosse, sous le regard critique de Rosa qui le poursuit dès son premier discours, au Golgotha (« Was Rosa blickst du wieder kritisch » ⁴), avec le cynisme de la lucidité impuisante, son rôle de marionnette dans le théâtre de sa politique :

MICHAIL. — Ich geb sogar den Toten
Noch Mut : da geht die Sonne auf, oder ?
Die hab ich uns bestellt für diesen Morgen.
Ist es dieselbe ?

ROSA. — Schon wieder Morgenrot.

MICHAIL. — *unerträglich ruhig.*
Die Menschen wollen das Gift. Sie nennen es Hoffnung.
Sonnenaufgang ⁵.

1. P. 268. « Mach nur, du wirst mit Pomp erschossen. Ging dahin unser unermüdlicher, treuer Genosse Soundso, na undsoweiter, unersetzlicher Verlust, spiritus sanctus, in tiefem Schmerz. *Weint* ».

2. P. 270. « Wladimir Geh, Gorbatschow, zurück in deinen Kreml./Vergiß die Leichen, die im Keller spuken./Für dich — sie tun es nicht, es gibt sie nicht./Oder du rufst sie. /MICHAIL Nein/WLADIMIR Du rufst sie./MICHAIL Ja. ».

3. « Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen. Die Tradition aller toter Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden », Karl Marx : *Der achtzehnte Brumaire des Lois Bonaparte* ; « MICHAIL Vernichtend ist, an der Vergangenheit zu kleben./Aber was wird vernichtet. Auch ich bin ein Mensch,/solange der Arzt meint. », p. 267 ; chapitre *Die Last der Vergangenheit*, note 4 p. 353.

4. P. 232 « Qu'as-tu Rosa à regarder de nouveau de ton air critique ».

5. P. 270. « MICHAIL : Même aux morts je donne /Encore du courage : voilà que le soleil se lève, ou bien ?/Je l'ai commandé pour cette matinée./Est-ce le même ? ROSA : À

Les citoyens/spectateurs de la R.D.A. ne sont pas sans connaître la suite de l'hommage de Johannes R. Becher, déjà cité en abrégé par Rosa, au tableau 7, aux fins de tourner en dérision le culte de Lénine :

Du hast das Proletariat befreit.
 Die Welt besiegt, die Sowjetmacht gebracht,
 Ein neues Zeitalter, nun bist du ewig.
singt.
*Er rührte an den Schlaf der Welt mit Waffen*¹.

Mais le (dernier) discours de Michail n'est qu'une répétition (de théâtre). La citation est la parodie du discours du soixante-dixième anniversaire de la révolution d'Octobre à la fin duquel Gorbatchev, citant Lénine, réclame des actes². Dans le geste arrogant du visionnaire (à qui l'Histoire donnera raison), l'auteur coupe la parole à celui qu'il fait apparaître comme la grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf³. La citation (même involontaire⁴) du poème paru le 21 janvier 1928 dans le journal révolutionnaire *Die rote Fahne* parachève la satire d'un Michail/Gorbatchev qui s'avère trop faible pour imiter le modèle historique qu'il ne cesse de convoquer⁵. Dans la mise en scène de 1990,

nouveau l'aurore. MICHAÏL d'un calme insoutenable Les hommes veulent le poison. Ils l'appellent espoir ». Schumacher voit dans l'aurore le « principe espoir », note 1 p. 346 et note 5 p. 359.

1. P. 244. Je souligne. « Tu as libéré le prolétariat./Vaincu le monde, apporté la puissance soviétique./Une nouvelle époque, à présent tu es éternel./*chante.* III ébranla le sommeil du monde avec des armes. », note 1 p. 351.

2. Note 2 p. 356. « [...] le temps de la Révolution est un temps de l'agir, de l'action venue aussi bien d'en-haut que d'en-bas ».

3. En fait, Gorbatchev a fait le contraire de la catharsis (qu'il eût pu faire à Vorouta), il s'est gonflé, il a fait comme si le Président des États Unis et le Premier Secrétaire du Parti Communiste de l'URSS, c'était la même chose, or ce n'est pas la même chose. Gorbatchev n'est qu'un fragment. Il continue à vivre, d'aller de conférence en conférence, mais quand il sera mort, cela ne changera rien. Il n'est qu'une bulle de savon, qui éclate à la fin de la pièce. L'éclair lui a échappé par hasard, si toutefois il lui a échappé. Ce n'est plus que le geste de la Révolution, cela ne peut être la Révolution, FM/K.

4. Si Koerbl ne se souvient pas d'avoir cité le poème de Becher à cet endroit, il ne réfute pas la possible connotation : Gorbatchev citait continuellement Lénine, mais ce n'était plus qu'une « enveloppe vide » (« Hülse »).

5. L'auteur sait — et selon lui, tous les spécialistes devaient le savoir — qu'il est impossible de transformer l'économie de l'Union Soviétique. Mais c'est surtout la per-

ses derniers mots se noient dans le Chant des partisans *Die heilige Welt*, « le plus grand chant de partisans qui existe », selon Koerbl, entonné par un Chœur de soldats de l'Armée Rouge.

On le voit, Koerbl fait de la fin ouverte un usage tout à fait singulier et en même temps représentatif de la satire qui refuse la fin heureuse de la comédie. Toute la satire est condensée dans cette fin ouverte qui, en réalité, ne l'est pas. La pièce n'attend pas que l'Histoire écrive la suite pour livrer les réponses que l'interruption finale laisse en suspens. L'allusion au tremblement de terre d'Arménie n'est pas la métaphore de la Révolution, elle en est la parodie. Michail sait depuis le tableau 1 que l'Histoire piétine (la typographie est un clin d'œil à l'adresse du lecteur¹), et l'anticipation du tableau 3 ne laisse aucun doute. La fin — sa fin — est programmée.

4 Satire et mise en scène

Keine dramatische Literatur ist an Fragmenten so reich wie die deutsche. Das hat mit dem Fragmentcharakter unserer (Theater) Geschichte zu tun, mit der immer wieder abgerissenen Verbindung Literatur — Theater — Publikum (Gesellschaft). Die gewöhnliche Verkehrsform zwischen den drei Partnern war, bis zu dem historischen Glücksfall Brecht, der Interruptus, der auf die Dauer bekanntlich das Kreuz schwächt. Die Not von gestern ist die Tugend von heute : die Fragmentarisierung eines Vorgangs betont seinen Prozeßcharakter, hindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung, macht das Abbild zum Versuchsfeld, auf dem Publikum koproduzieren kann. Ich glaube nicht, daß eine Geschichte, die « Hand und Fuß hat » (die Fabel im klassischen Sinn) der Wirklichkeit noch beikommt².

La pièce de Koerbl ressemble en tous points à ce que, à la suite de Heiner Müller, on appelle « fragment synthétique », ce fragment volontaire qui, à l'opposé des fragments accidentels, est « construit de manière synthétique³ ». C'est pourquoi, plus que tout autre — et Brecht n'a cessé de souligner la vérité générale « Il est impossible d'achever une pièce sans

sonnalité de Gorbatchev qui est en cause. Il n'est pas du tout le personnage principal, il ne joue aucun rôle. Tous les assassins, de Trotzki à Berilla jouent un rôle plus important que lui, qui est le plus faible de tous, FM/K.

1. Note 4 p. 355.

2. Note 1 p. 349.

3. Note 1 p. 349.

la scène¹ » — plus que tout autre, elle a besoin de la représentation pour devenir ce qu'elle est. Seule la mise en scène — mise en espace, mise en corps, mise en sens, mise en public, en somme : concrétisation — permet à la satire d'atteindre à sa pleine dimension. Nous ne connaissons la mise en scène de Koerbl que de seconde main, à travers les critiques, souvent imprécises, parfois contradictoires², et qui, en tout état de cause, révèlent un profond désarroi devant des moyens qui laissent perplexes : les personnages masculins joués par des comédiennes, les gags grossiers, les images obscènes, la débauche d'alcool, la violence, le sang, etc. Nous nous contenterons donc de quelques remarques qui n'ont d'autre prétention que de nourrir la réflexion sur la question de la satire au théâtre.

L'intention satirique est, par exemple, contenue dans les citations musicales, prévues par les didascalies (*l'Internationale*, la chanson de Staline, *Suliko*, Rosa *chante* la citation de Becher, etc) et qui, cela va sans dire, ont besoin de la musique, voire de la danse, pour produire leur effet. L'alcool est également un élément de satire, certes inscrit dans le texte³, mais que la mise en scène rend davantage perceptible. Koerbl ajoute au testament de Lénine, à côté de la mise en garde contre Staline, un autre avertissement prémonitoire, le plus important, puisque c'est sur lui que s'achève le tableau de la mort de Wladimir :

Und reit den Russen den Wodka weg, der ist das Opium der Atheisten⁴.

Tout le monde reconnaît le jeu de mots sur la célèbre formule marxienne, déjà sous-jacente, de manière moins évidente, aux premières paroles de Michail sur la croix :

Genossen. Das blasphemische Exempel.
Nun unbrauchbar als Hoffnung wie der Wodka⁵.

1. « Es ist unmöglich, ohne die Bühne ein Stück fertigzumachen », *Journal*, 29-30 Juli 1940.

2. Note 2 p. 358.

3. On peut noter le symbolisme du Whisky : « Ich muß mit euren Henkern Whisky trinken », *Gorbatschow auf Golgotha*, p. 233 ; LEO Feierabend für die Gesspenster. Wo gehn wir hin ? FELIX Ich kenne einen Keller, wo der Arbat war. Nackte Weiber, Whisky und Imperialismus bis ins Zwerchfell. Da will ich mit euch aufräumen, *Die verobtene Tür*, p. 269.

4. P. 236. « Et arrachez la vodka aux russes, elle est l'opium des athes ».

5. P. 232. « Camarades, l'exemple blasphmatoire./ prsent inutilisable comme espoir tout comme la vodka. ».

Dans la dernière nuit, Michail obéit à l'injonction de Wladimir, afin de s'assurer qu'il est encore en vie :

WLADIMIR. — Trink, Söhnchen
 MICHAÏL. — Ja, Tote trinken keinen Wodka.
*Trinkt, lacht*¹.

À l'aube, il reconnaît :

Ein Schritt noch und ein Tod — ich bin das Zeichen.
 Wer keinen Glauben hat, berauscht sich anders².

La présence de l'alcool, rappelée dans de nombreuses didascalies, double le verbe « s'enivre » de son sens concret. Les éclairs du dernier discours sont alors les vociférations d'un homme ivre qui s'enivre de mots.

On peut bien sûr s'interroger sur le bien-fondé de certaines explicitations : est-il nécessaire, pour que le spectateur comprenne que Gorbatchev est l'« enfant » de Rosa et Wladimir, que Michail sorte du giron de Rosa, violée par Lénine, alors que tout est dit dans le texte³? On peut se demander de la même manière s'il est utile d'illustrer, et d'actualiser, la satire que recèle le dialogue de Staline avec le spectre de Lénine, la nuit, au Kremlin :

JOSEF. — [...] O mein Bauch, die neue Welt bewegt sich.
 WLADIMIR. — Laß mich fühlen.
 JOSEF. — Das ist das Weltgeschlecht der Strahlen.
 WLADIMIR. — Ärmliche Vergangenheit.
 JOSEF. — Ungeduldige Mutter Gegenwart.
 WLADIMIR. — Geburt der Wahrheit Zwei⁴.

Faut-il montrer un Staline gros et un Lénine qui s'allonge sur lui pour l'accoucher d'une banane qu'il lui introduit ensuite dans la bouche?

1. P. 268. « Bois, filston/Oui, les morts ne boivent pas de vodka. ».

2. P. 270. « Un pas encore et une mort — je suis le signe./Qui n'a pas de foi, s'enivre autrement. ».

3. « Genossin, komm, ich will ein Kind von dir./Das zwanzigste Jahrhundert schreit danach, /Es muß gerettet werden, und wir beide. », p. 243.

4. P. 251. « Ô mon ventre, le monde nouveau bouge./Laisse-moi sentir./C'est le genre mondial des rayons./Pauvre passé./Impatiente mère présent./Naissance de la vérité Deux. ».

Koerbl sacrifie-t-il à la mode du temps et un humour facile, ou puise-t-il dans un profond réservoir d'expériences, d'émotions et de références communes? « Cela nuit à la lisibilité du texte », déclare-t-on lorsqu'on ne sait que faire de cette symbolique douteuse¹. La composante concrète, physique, corporelle, sensuelle, voire sexuelle, de la satire déclenche certes le rire, mais heurte également des sensibilités. Ne contrevient-elle pas aux traditions culturelles précisément de ceux d'entre les spectateurs qui prennent plaisir à co-produire le texte?

« J'ai encore du mal à rire de notre passé », confie Joachim Bohlmann, le 24 janvier 1990, dans *Tribüne*², témoignant d'une résistance à laquelle Brecht fut également confronté, dans un contexte différent et néanmoins comparable, au sujet de sa satire du Troisième Reich :

Man hört heute ganz allgemein, es sei unstatthaft und aussichtslos, die großen Verbrecher, lebendig oder tot, der Lächerlichkeit preisgeben zu wollen. Selbst das gemeine Volk, hört man, sei da empfindlich, nicht nur, weil es in die Verbrechen verwickelt wurde, sondern weil die Übriggebliebenen in den Ruinen nicht über derlei lachen können³.

Terminons — en laissant les questions ouvertes — sur la réponse de Koerbl :

Bekanntlich verliert selbst das Ungeheuer von Lochness seinen Schrecken, wenn man ihm ins Gesicht lacht, nebenbei eine gute Methode, aus einer Fratze wieder ein Gesicht zu machen, aus einem unerklärlichen Ungeheuer den Verwandten⁴.

Francine MAIER-SCHAEFFER

1. Burghard, SFB 21-1-90.

2. « Mir fällt es noch schwer, über unsere Vergangenheit zu lachen », note 3 p. 345.

3. Bertolt Brecht *Bemerkungen zu « Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo UI »*, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* Bd 24, p. 315-16. « On entend dire aujourd'hui assez généralement qu'il serait irrecevable et vain de vouloir livrer au ridicule les grands criminels politiques vivants ou morts. Même les petites gens, entend-on dire, s'en formaliseraient, non seulement parce qu'elles ont été mêlées à ces crimes, mais parce que ceux qui survivent dans les ruines ne pourraient pas rire de ce genre de choses ».

4. « Il est bien connu que même le monstre du Lochness perd son horreur, lorsqu'on lui rit à la figure, soit dit en passant une bonne méthode pour faire d'une grimace à nouveau un visage, d'un monstre inexplicable le parent », note 4 p. 350.

Fins de partie : la satire du théâtre au théâtre dans la comédie *Reines des neiges* de Kerstin Specht et ses affinités avec le théâtre de Thomas Bernhard

Le propos de cette contribution est d'analyser un phénomène auto-référentiel, c'est-à-dire le recours par la satire aux moyens du théâtre — au double-sens de « *Drama* » et de « *Theater* » — pour diriger la satire contre le théâtre lui-même, se retourner contre la théâtralité. On peut se demander si une satire littéraire globale est encore possible, au plus tard depuis Beckett. Avec la mort des idéologies et l'affaiblissement de la métaphysique, il manque un cadre de référence pour la satire, il manque une autorité ou une norme. Ou, pour reprendre les propos d'Adorno dans *Minima moralia* : « Schwer, eine Satire zu schreiben. Nicht bloß weil der Zustand, der ihrer mehr bedürfte als je einer, allen Spottes spottet¹. »

Mais la satire reste présente, de manière plus ponctuelle, dans un théâtre des « coups de griffe », qui se propose de démasquer les mensonges, y compris dans son propre champ. C'est le cas chez un auteur dramatique qui commence à être reconnu en France : Kerstin Specht. Née en 1956 à Kronach (RFA), Kerstin Specht réalise quelques courts-métrages avant de se consacrer exclusivement, à partir de 1988, à l'écri-

1. Cité dans Helmut ARNTZEN : « Deutsche Satire im 20. Jahrhundert », in Hermann FRIEDMANN/Otto MANN (Hrsg.) : *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten*, Bd 1, Heidelberg : Rothe Verlag 1961, p. 224-243, cit. p. 224.

ture dramatique. Ses premières pièces, parues en 1990 — *Lila, Das glühend Männla, Amiwiesen* — qui connaissent aussitôt le succès, se placent dans la lignée du *Volksstück* critique, auquel elle donne un nouvel élan, comme l'a montré Gérard Thiériot¹. Elles se déroulent dans des microcosmes étouffants — la famille, les petites villes de Franconie — marqués par le spectre de l'après-guerre, l'incapacité à communiquer, la haine et la xénophobie ; elles sont écrites dans un dialecte franconien dru, condensé, avec ce génie propre au théâtre populaire, selon G. Thiériot, cette « aptitude à dire le monde, à dire la société, sans pour autant paraître documentaire² ». La structure trilogique sera conservée dans les publications ultérieures, y compris dans celle qui nous occupe ici, puisque *Die Schneeköniginnen (Reines des neiges)* est insérée dans une trilogie, *Königinnendramen (Trois Reines*³ — à ce jour la seule traduction française publiée de pièces de cet auteur), qui comprend également *Die Froschkönigin (La Reine-Grenouille)* et *Die Herzkönigin (La Reine de cœur)*. Au fil de ses pièces, Kerstin Specht va explorer d'autres voies que celle du théâtre populaire, mais sans se départir de ce ton singulier, mélange de compassion envers les laissés-pour-compte de la société et de verve satirique propre à dénoncer les dysfonctionnements de ladite société.

Il peut paraître *a priori* étonnant de rapprocher l'auteur féminin Kerstin Specht, caractérisée par une empathie certaine avec les figures centrales de ses pièces, en particulier féminines, de son aîné Thomas Bernhard, auteur ouvertement misogyne et qui a revendiqué haut et fort sa misanthropie. Cependant, des affinités indéniables unissent ces deux dramaturges. Ces affinités, à la fois thématiques et formelles, seront éclairées dans le cours de l'analyse, même si elles ne pourront être ici que suggérées⁴.

1. Gérard THIÉRIOT : « Nouvel élan du Volksstück critique ? Le théâtre de Kerstin Specht, après Fleisser et Kroetz », in *Allemagne d'aujourd'hui* 119 (1992), p. 143-154.

2. *Ibidem*, p. 147. Cf. aussi l'article de Hannes S. MACHER : « Tradition des Volkstheaters. Gespräch mit Kerstin Specht », in *Literatur in Bayern* 22 (1990), p. 33-35.

3. Nous citons la pièce *Die Schneeköniginnen* (Reines des neiges) dans le texte original (abrégé SK/RN) dans l'édition bilingue *Königinnendramen/Trois Reines* de la collection « Nouvelles scènes — allemand », trad. C. GRÜNBECK et H. Inderwildi, Toulouse : PUM/Théâtre de la Digue 2003. Pour l'édition allemande, Kerstin SPECHT : *Königinnendramen*, Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren 1998.

4. Si l'on élargissait le propos aux premières pièces, on pourrait souligner une affinité

Une brève présentation de *Reines des neiges* permettra d'envisager cette pièce dans sa dimension satirique et de proposer une définition de la satire comme hypothèse heuristique, avant d'évoquer le cas de Thomas Bernhard, chez qui le monde du théâtre fait également l'objet d'un traitement satirique dans de nombreuses pièces, comme d'ailleurs dans l'œuvre en prose, en particulier dans son premier roman, *Frost*¹. Il sera ainsi possible de déterminer plus précisément l'objet de la satire et d'étudier comment elle s'applique à une triple réalité : le monde institutionnel du théâtre, le fonctionnement de la société et, dans une dimension proprement réflexive, l'illusion théâtrale.

Reines des neiges est le monologue d'une souffleuse devant le cadavre de la grande actrice, admirée et jalouée, qui vient de décéder subitement sur son canapé². Après avoir chloroformé le chien de l'actrice, la souffleuse décide d'immortaliser son ennemie, d'en faire une « sculpture grandeur nature » (*RN* 147) en versant sur elle, goutte après goutte, de la résine synthétique premier choix. Elle immortalise ainsi dans une gangue rigide cette reine déchue, et saisit l'occasion pour déverser toute sa rancœur contenue, rappeler toutes les humiliations subies dans un monologue passionné qui est aussi un dialogue fictif avec l'actrice défunte. L'actrice hautaine est semblable à la « reine des neiges », cette dame blanche dont les baisers vous glacent le cœur dans le conte éponyme d'Andersen. La souffleuse ponctue son monologue de citations du conte d'Andersen qui accompagnent l'actrice vers les étendues glacées de la mort, tandis qu'elle-même passe en revue une vie entière dévouée au théâtre et porte un regard critique sur l'univers de la scène, ses intrigues et ses compromissions. Elle tend un miroir qui reflète les

supplémentaire entre K. Specht et Th. Bernhard. En effet, ces deux auteurs partent de lieux géographiques réels — l'Autriche pour Th. Bernhard, la Franconie pour K. Specht — pour en faire des topographies du pourrissement, voire de la dégénérescence, qu'aucun souffle salutaire ne vient agiter. On songe en particulier à Salzbourg décrit comme « Lechkloake » et « muffige[s] verabscheuungswürdige[s] Nest » dans *Die Macht der Gewohnheit*, in Thomas BERNHARD : *Die Stücke* 1969-1981, Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1983, p. 331. C'est l'édition qui sera citée ici (en abrégé : *Stücke*).

1. Cf. Kathleen Thorpe : « Der Guckkasten des eigenen Kopfes. Anmerkungen zum Theaterbegriff in *Frost* », in *Bernhard. Annäherungen*, hrsg. v. Manfred JURGENSEN, Bern und München : Francke Verlag 1981, S. 177-197.

2. On trouve un argument analogue dans la pièce, postérieure à celle de K. Specht, de Christoph RANSMAYR : *Die Unsichtbare. Tirade an drei Ständen*, Frankfurt a.M. : Fischer 2001.

manquements et les vices de l'univers théâtral et offre en cela une peinture *ex negativo* de ce que devrait être le théâtre, une satire au sens de *mundus perversus* (« verkehrte Welt »), pour reprendre les définitions communément admises de Klaus Lazarowicz ou Helmut Arntzen :

Satire ist überall dort, wo in Stil und Struktur des Werkes eine verkehrte Welt darstellend entdeckt wird, und zwar so, daß aus der genauesten Darstellung des Verkehrten allein die Erkenntnis des Richtigen hervorgehen kann¹.

Il convient donc de souligner la force de la satire comme instrument de connaissance et de reconnaissance de la réalité du monde². En dénonçant le particulier, on dénonce aussi le général.

Concernant le théâtre de Thomas Bernhard, rappelons tout d'abord que ses pièces sont généralement rangées dans deux grandes catégories, pour reprendre la classification de Hans Höller³ : d'une part, les satires sociales, politiques et culturelles, portées par la nostalgie d'un ordre perdu — *Der Präsident* (1975), *Vor dem Ruhestand* (1976), *Am Ziel* (1981), *Heldenplatz* (1989) ; d'autre part, les pièces relevant davantage du comique, centrées autour d'originaux, d'artistes pour la plupart, personnalités despotiques, comme c'est le cas dans *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972), *Die Macht der Gewohnheit* (1974), *Minetti* (1977), *Der Theatermacher* (1984), *Einfach kompliziert* (1986).

Or, cette classification n'est pas entièrement satisfaisante, d'une part en raison de la perméabilité des catégories : la satire sociale *Am Ziel* accorde une large place au personnage de l'écrivain dramatique et au discours afférent, même si ce n'est pas lui le protagoniste de la pièce, de sorte que l'on pourrait tout aussi bien ranger la pièce parmi les « *Künstlerdramen* ». D'autre part, la dichotomie entre pièces satiriques et pièces comiques est elle aussi problématique : la satire est également présente dans les pièces consacrées aux figures d'artistes, peut-être avec d'autant

1. Helmut ARNTZEN : « Deutsche Satire im 20. Jahrhundert », *op. cit.*, p. 225. Cf. aussi Klaus LAZAROWICZ : *Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire*, Tübingen 1963, p. 312.

2. Cf. Jörg SCHÖNERT : *Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik*, Stuttgart : Metzler 1969. J. Schönert y définit la satire comme « Instrument literarischen Erkennens von Wirklichkeit » (p. 10).

3. Cf. Hans HÖLLER : *Thomas Bernhard. Une vie*, trad. Claude PORCELL, Paris : L'Arche 1994, p. 166. L'ouvrage est paru en Allemagne chez Rowohlt en 1993.

plus de virulence que cette satire est souvent retournée contre l'artiste lui-même et contre sa profession. L'auto-ironie vient alors brouiller les pistes.

Afin de rester dans la thématique d'une satire du théâtre au théâtre et donner davantage de pertinence au rapprochement entre les deux auteurs dramatiques étudiés, seules seront prises en compte les œuvres de Thomas Bernhard qui mettent en scène des artistes liés au monde du théâtre. Ces « *Künstlerdramen* » pourront ainsi être reconsidérés sous l'angle de la satire. Pour chacun des deux auteurs, la satire sera envisagée sous trois aspects et son objet précisé : satire de l'institution théâtrale (*Theaterbetrieb*), mais aussi de la scène que constitue la société et, en dernier lieu, satire de l'art dramatique dans son rapport à la vie.

1 Satire de l'institution théâtrale

Lorsque Kerstin Specht choisit comme protagoniste de son monodrame une souffleuse — personnage inspiré par les confidences d'une souffleuse, Rita, à qui elle dédie la pièce, comme Thomas Bernhard a dédié à l'acteur Minetti la pièce éponyme — elle l'inscrit dans la lignée des « faiseurs de théâtre » comme Bruscon (*Der Theatermacher*) ou Caribaldi (*Die Macht der Gewohnheit*). La différence — et elle est de taille — réside dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un personnage despotique, mais d'une souris grise, dont toute l'énergie au théâtre est consacrée à devenir superflue, à vivre dans l'ombre et le silence :

Meine ganze Energie richtet sich darauf
überflüssig zu sein (*SK* 162)

Le rôle du despote est davantage dévolu à la grande actrice, dont le décès permet à la souffleuse de broser un tableau de l'institution théâtrale et de ses luttes intestines.

Dans *Reines des neiges*, cet aspect de la satire prend principalement trois formes. En premier lieu, la satire dénonce l'institution théâtrale comme une entreprise — en allemand, le terme *Betrieb* permet le jeu polysémique — asservie aux principes mercantilistes de l'économie de marché. Le théâtre contemporain, déclare la souffleuse, se veut attrayant, « vendeur », les représentations ressemblent davantage à des manifestations sportives où l'actrice vieillissante n'a guère sa place :

Die jungen Schauspielerinnen
 hetzen über die Bühnen
 als bekämen sie von den Regisseuren
 Kilometergeld
 Also sie springen und hüpfen
 durch fast jede Inszenierung
 wie frisch von der Medau-Schule
 Eine alte Schauspielerin
 ist da ein Störfall
 [...]

 Man will kein Fossil sein als Theater
 und demnach auch kein Fossil ausstellen
 Man will ein Theater das zur Reklame paßt
 das macht auch für sich Reklame
 dynamisch
 praktisch
 gut (SK 214)

La forme même du monologue et la réduction de l'action dans la pièce *Reines des neiges* en font une satire *ex negativo* de ce que Thomas Bernhard a nommé dans une interview donnée en 1981 « ein Theater der Purzelbäume ¹ ».

Par ailleurs, le théâtre se pare, selon la souffleuse, d'une libéralité qu'il n'a plus. Il n'est plus, comme dans les années 1970 ou 1980, un lieu de démocratie, voire une utopie communautaire :

Ich saß in den Proben
 [...]

 Durfte auch meine Meinung sagen
 Anfangs
 Hockten in der Kantine alle zusammen
 alle an einem Tisch
 Heute unvorstellbar (SK 212)

Enfin, le théâtre apparaît, dans l'évocation de la souffleuse, comme la scène où les tyrans du quotidien peuvent infliger brimades et humiliations et acquiert en cela la dimension d'une satire sociale. Comme le jon-

1. Cf. Th. Bernhard dans une interview, cité dans Jean-Marie WINKLER : *L'attente et la fête : Recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard*, Bern : Peter Lang 1989, p. 51. Cf. aussi *Minetti*, in *Stücke*, p. 565 : « Die Welt will unterhalten sein/aber sie gehört verstört ».

gleur dans *Die Macht der Gewohnheit*, brimé par le directeur de cirque Caribaldi, laisse libre cours à son amertume — « Diese Kunstpudelnummer/die Sie mir verboten haben/Zwei Jahre an diese Nummer geopfert/und dann haben Sie sie mir verboten ¹ » — la souffleuse rappelle les brimades et les reproches endurés, lorsqu'elle intervient trop tôt ou trop tard dans le texte ². La grande actrice, ce « cheval de parade » (« *Paradepferd* », SK 184) affiche du mépris pour les petits rôles et les figurants. L'intention satirique réside alors dans le décalage entre les mesquineries du quotidien et la noblesse des sentiments chez les personnages qu'elle incarne au théâtre, comme ce rôle d'Iphigénie :

Zum Hasse nicht
zur Liebe bin ich ³
und fünfzig Minuten später
knallen Sie zurück auf Ihren Heimatplaneten (SK 184)

La satire du milieu théâtral est à l'image de la société, avec ses hypocrisies — « Am Theater umarmen sich alle/Ständig » (SK 166-168) —, ses luttes sans merci et ses compromissions. Ainsi, l'actrice, dont le modèle est Marianne Hoppe ⁴, a été fêtée en 1933 dans le rôle de la petite Catherine de Heilbronn, alors que son ami juif devait s'enfuir à l'étranger :

Man ist jung
man will etwas werden
was kann man für die Umstände (SK 198)

La souffleuse est méprisée de tous, comme le mime Minetti est la risée des masques ricanants dans le hall d'un hôtel d'Ostende ⁵. Sans confondre l'auteur dramatique et ses personnages, on peut constater que la satire naît d'une souffrance causée par l'expérience du monde, là où l'ironiste met cette expérience, et donc la souffrance, à distance ⁶. Et

1. *Stücke*, p. 268.

2. Cf. SK 178, où la souffleuse reproche à l'actrice de l'avoir muselée (« Aber Sie haben mir ja einen Maulkorb/umgeschnallt »).

3. Citation empruntée à *Iphigénie en Tauride*, de Goethe.

4. Sur Marianne Hoppe, cf. *Meine liebste Rolle. Schauspieler über sich selbst*, hrsg.v. Peter IDEN, Frankfurt/Leipzig 1993, p. 28 s.

5. *Stücke*, p. 591.

6. Cf. Helmut ARNTZEN, *op. cit.*, p. 225 : « Im Gegensatz zu Ironie, die die zum Schema erstarrte Wirklichkeit gerade noch für gut befindet, um mit ihr ein Spiel zu

cette souffrance prend la forme de la haine, celle que la souffleuse dit ressentir envers l'ensemble des acteurs :

Sie [die Schauspieler] wissen nicht
daß die Souffleuse
sie alle am gleichmäßigsten liebt
weil sie ja auch alle haßt
weil die anderen das sein dürfen
wovon sie träumt (SK 166)

La satire apparaît alors comme la tentative de réparer un outrage, d'apurer des comptes. La souffleuse veut se venger de l'humiliation que l'actrice lui a fait subir lorsqu'elle n'avait pas soufflé assez vite :

Und dann sagten Sie
und dann sagten Sie zum Regieassistenten
« Sagen Sie der Souffleuse
daß Sie das nächstmal
zu Hause schnarchen soll » (SK 236)

Les accents de la souffleuse rejoignent l'indignation de Minetti devant l'ingratitude du public de Lübeck :

zuletzt vor den Senatoren
[...]
Kein Applaus
nichts
mein Kind
vollkommene Stille
nach dem Fallen des Vorhangs
nichts
sie rührten keine Hand ¹.

Le monologue de la souffleuse, comme celui de Minetti, leur donnent l'illusion d'une « correction » de leur vie, au sens bernhardien du terme ².

treiben, und den Ironiker in Weltenthobenheit schweben läßt, leidet der Satiriker an der Wirklichkeit, die im Untergang steht, und gestaltet sie dennoch [...]. »

1. *Minetti*, in *Stücke* p. 581.

2. Cf. Th. BERNHARD : *Korrektur*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1975, p. 325 : « Fortwährend korrigieren wir und korrigieren uns selbst mit der größten Rücksichtslosigkeit, weil wir in jedem Augenblick erkennen, daß wir alles falsch gemacht (geschrieben,

Thomas Bernhard présente l'art dramatique comme un art ingrat, « sournois¹ ». Un jour on est fêté — le mime Minetti est fêté par la ville de Lübeck comme l'un des plus grands de son temps —, le lendemain, on est impitoyablement chassé : Minetti fait « la honte de Lübeck². » L'acteur est, de façon arbitraire, à la merci du public, qui fait à lui seul l'objet d'une satire chez Thomas Bernhard³.

2 Satire de la société humaine et theatrum mundi

En écho à la satire de la société moderne et de ses fausses valeurs dans la première pièce de la trilogie, *Die Froschkönigin* (*La Reine-Grenouille*⁴), Kerstin Specht met en évidence, dans la deuxième pièce, la théâtralisation de la vie, cette vaste pièce où chacun joue un rôle, avec plus ou moins de bonheur. La personne humaine y est envisagée en tant que *persona*, masque de théâtre, à la fois dans sa manifestation concrète et, métaphoriquement, dans sa forme verbale.

Le masque est déjà un accessoire récurrent chez Thomas Bernhard, qu'il s'agisse du maquillage blanc dont la Reine de la Nuit se recouvre le visage dans *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, du masque de Lear dans *Minetti*, ou encore du masque de César brandi par l'acteur Ferruccio dans *Der Theatermacher*.

Dans la pièce *Die Schneeköniginnen*, on trouve la variante du masque de beauté, celui que la souffleuse applique en couche épaisse pour réparer les outrages du temps. Le masque au concombre est une parodie grotesque du maquillage de scène, mais il lui revient également une fonction de dévoilement. C'est en effet un masque qui révèle l'angoisse de la

gedacht, getan) haben, daß alles bis zu diesem Zeitpunkt eine Fälschung ist, deshalb korrigieren wir diese Fälschung und die Korrektur dieser Fälschung korrigieren wir wieder und das Ergebnis dieser Korrektur der Korrektur korrigieren wir und so fort, so Roithamer. »

1. *Minetti*, in *Stücke* p. 576 : « Eine hinterhältige Kunst ».

2. *Ibidem*, p. 580 : « eine Schande für die Stadt Lübeck ».

3. Les attaques sont nombreuses. Cf. par exemple *Minetti*, p. 582 : « Der Schauspieler/ist [...] vollkommenes Opfer des Publikums » ou p. 583 : « Der größte Feind des Schauspielers/ist sein Publikum ». De nombreux exemples aussi dans *Am Ziel* p. 987, 988, 890.

4. Cf. Hilda Inderwildi, « *Die Froschkönigin* de Kerstin Specht ou la comédie des métamorphoses » (article à paraître en 2005).

vieillesse, avouée par la souffleuse avec la puissance du dire et du rire, la force de l'auto-dérision :

Abends klatsche ich mir Cremepackungen
 aufs Gesicht
 auf die Hände
 aufs Dekolleté
 Messerrückendick
 Sitze auf dem Sofa
 wie ein Gabelbissen in Remoulade (SK 160)

Au masque social, elle oppose une sorte d'œuvre d'art en recouvrant le cadavre de l'actrice d'une couche de résine qui la fait ressembler à « une pomme dans son chausson¹ ». C'est un contrepoint ironique au dévoilement par la satire, puisque la satire fait tomber les masques.

La satire du *theatrum mundi* est également portée par l'usage récurrent de la citation, autrement dit de la parole empruntée, dont le masque est métaphore. De même que le vieux mime Minetti ponctue son monologue obsessionnel de citations du *Roi Lear*, la souffleuse dispose d'une batterie de citations empruntées diversement au répertoire dramatique, signes de son aliénation, puisqu'elle est dépossédée d'une parole propre. Même son cri de libération passe par une citation de la célèbre actrice du Burgtheater, Charlotte Wolter : « Wer wenn ich schrie/hörte mich denn » (SK 234). Et l'incertitude qui pèse sur son avenir immédiat, comme elle pèse sur toute existence humaine, est exprimée à travers le constat « pas mieux/pas pis », emprunté à la pièce de Beckett, *Oh les beaux jours* :

Es ist schon Morgen
 Und es wird wieder eine schöne Nacht gewesen sein
 Keine Verbesserung
 keine Verschlechterung
 Zum Glück habe ich für jede Situation
 einen Text parat
 Zur Einübung in das Gegebene (SK 242)

La satire ouvre sur une réflexion existentielle qui ramène le sort de l'homme à celui de la bête, dans un écho au livre de *L'Ecclésiaste* :

1. « Wie Apfel im Schlafrock », SK 146.

« Car le sort des fils de l'homme et celui de la bête sont pour eux un même sort ; comme meurt l'un, ainsi meurt l'autre, ils ont tous un même souffle, et la supériorité de l'homme sur la bête est nulle ; car tout est vanité. » (Ecc. 3, 19). Minetti s'inscrit dans cette tradition lorsqu'il cite Lear :

man's life is cheap as beast's
des Menschen Leben ist billig wie das des Tiers¹

De même, dans *Die Schneeköniginnen*, l'évocation récurrente des abat-toirs est mise en relation avec le destin de la souffleuse :

Und komme ich nach Hause
weht mir ein günstiger Ostwind
alle Gerüche von der Tierfutterfirma
im Schlachthof heran
So viele Fenster
wie ich manchmal zuschlagen möchte
habe ich gar nicht² (SK 192)

Le théâtre devient alors divertissement pascalien pour détourner l'homme du désespoir³.

Du désespoir naît l'idée de jouer sa vie une dernière fois sur scène, avant que le rideau ne tombe : une fin de partie. Ainsi Minetti veut-il jouer Lear une dernière fois, affublé du masque d'Ensor — un rôle qu'il n'a pas joué depuis trente ans —, avant d'être englouti dans la nuit, la tempête de neige, le néant. De même, la souffleuse jubile à la pensée que la représentation va commencer au théâtre sans la grande actrice et qu'elle-même va pouvoir enfin, d'une certaine manière, monter sur scène.

1. Minetti, in *Stücke*, p. 578.

2. Cf. aussi p. 182 (« Schlachthof-Gazette ») et p. 192 plus loin : « Der Schlachthof ist schon zu schmecken/die tägliche Tiertragödie ». Le thème est également présent chez Bernhard, dans son premier roman *Frost*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1963, p. 215 : « Das Schlachthaus ist *das* Schulzimmer und *der* Hörsaal. Die einzige Weisheit ist Schlachthausweisheit ! Die einzigen Schriften sind Schlachthauschriften. »

3. Th. Bernhard a choisi une citation de Pascal en exergue de sa pièce *Am Ziel* : « Les misères de la vie ont fondé tout cela ; comme ils ont vu cela, ils ont pris le divertissement » (*Stücke* p. 965)

La vie humaine, figurée ainsi dans sa faiblesse existentielle, sous les feux de la rampe, peut être alors ritualisée. Ici apparaît une différence majeure entre Kerstin Specht et Thomas Bernhard : alors que, sur la scène bernhardienne, les rituels humains sont puérils, dérisoires, donc grotesques — par exemple la recherche obsessionnelle du colophon qui rythme *Die Macht der Gewohnheit* — chez Kerstin Specht, le maniement de la résine qui accompagne le monologue de la souffleuse acquiert la dimension d'un rituel d'embaumement qui rappelle les pratiques des anciens Egyptiens, confère une aura sacrée à une gestuelle profane, voire prosaïque — rappelons qu'il s'agit de résine synthétique de la marque Geier und Voss, pour « nous les enfants du pétrole¹ » — et place cette femme radicalement seule dans la continuité d'une tradition. Et dans cette tradition, la mort n'est pas une fin. Mais le théâtre peut-il et doit-il rendre le mouvement de la vie ?

3 Dimension dramaturgique de la satire ou le théâtre à l'aune de la vie : le langage dramatique comme méta-langage

Concernant Bernhard, il est difficile de discerner l'objet de la satire chez un auteur qui manie avec autant de verve l'autoparodie, comme c'est le cas dans *Der Theatermacher* (1984), qui propose un véritable démontage de toutes les ficelles de l'illusion théâtrale². Ici, la réflexivité par le biais de la satire se double d'ironie sur soi. Cependant, on peut prendre au sérieux les questions qu'il soulève dans son récit *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (1976), à travers les confidences de ce narrateur qui renonce à se rendre au théâtre :

Ich bin acht oder zehn Wochen nicht mehr ins Theater gegangen, sagte ich mir, und ich weiß, warum ich nicht mehr ins Theater gegangen bin, ich verachte das Theater, ich hasse die Schauspieler, das Theater ist eine einzige perfide Ungezogenheit, eine ungezogene Perfidie, und plötzlich soll ich wieder ins Theater gehen³?

1. SK 148 : « Zeitgerechtes Material für uns/Erdölzeitgenossen ».

2. Cf. les commentaires de Hans Höller sur cette pièce in HÖLLER : *op. cit.*, p. 172 s.

3. *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*, in : Th. Bernhard : *Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1988, p. 81.

En quoi peut résider l'« insolente perfidie » du théâtre ? Sans doute en grande partie dans sa prétention à représenter la vie, alors que toute représentation ne peut être que comédie au regard des tragédies humaines, comme le suggère la fin de ce récit¹ et que la pièce « globale » rêvée par le faiseur de théâtre Bruscon, cette *Roue de l'histoire*, est une entreprise nécessairement vouée à l'échec. « Alle Schriftsteller sind gescheitert », proclame l'auteur dramatique dans la pièce *Am Ziel*².

La souffleuse renverse avec humour la problématique de l'illusion théâtrale et du tragique en contant l'anecdote suivante :

Unserem Bühnenbildner wurde
die Frage gestellt
wie sollte ein Zimmer aussehen
in dem sich ein Mädchen umbringen will
Welches Zimmer würde die Szene
nicht entwürdigen
Daran sieht man
daß das Theater doch sehr oft
die falschen Lebensfragen stellt
die Frage ist doch
wie muß ein Zimmer aussehen
damit sich ein Mädchen nicht
umbringen will (SK 204)

Se pose ainsi le problème de la *mimesis* au théâtre³, dont la problématique est ici inversée. Avec humour, la souffleuse rappelle que la société n'admet pas le cri théâtral, mais inversement, elle s'interroge sur un théâtre qui, par-delà le procédé de grossissement qui lui est propre, court le danger de s'éloigner de la vie :

Im Theater darf es nur
den dargestellten Schrei geben
Nur denen gestattet
mit berufsmäßiger Schreierlaubnis

1. Cf. *Minetti*, in *Stücke* p. 559 : « Wir entwickeln fortwährend/eine Tragödie/oder eine Komödie/wenn wir die Tragödie entwickeln/im Grunde doch nur eine Komödie/und umgekehrt/mit dem Mittel der Zurechnungsfähigkeit ».

2. *Am Ziel*, *ibid.*, p. 1033.

3. Jean-Marie Winkler a montré dans son étude comment le théâtre de Bernhard pervertit les catégories aristotéliennes et la notion même de drame. Cf. J. M. WINKLER : *op. cit.*, en particulier p. 225 ss. sur la relation entre monde et théâtre.

Mich würden sie einliefern
 Das Unkontrollierte kontrolliert zu bringen
 wird als Kunst betrachtet
 unkontrolliert
 als Wahnsinn
 Eigentlich Wahnsinn
 Vielleicht ist das auch das Beruhigende
 am Theater (SK 234)

L'interpénétration entre la vie et le théâtre est suggérée ici par la polysémie syntaxique qui permet, comme chez Bernhard, de relier des segments de cette prose lyrique soit à ce qui précède, soit à ce qui suit.

Un second exemple de la relation antagoniste entre la scène et la vie est fourni par une satire du réalisme au théâtre dans *Die Schneeköniginnen*, lorsque la souffleuse tourne en dérision la présence d'animaux sur scène, utilisés pour faire « plus vrai » :

Manche Regisseure mögen das
 Natur im Kunstraum
 Die Fixierung auf das Echte
 [...]

Der Bernhard sagt ja
 wenn der Vorhang aufgeht
 und da liegt ein Haufen Kuhdreck
 oder der Hermann Bahr
 das ist ziemlich wurscht
 wenns gut gemacht ist (SK 174-176)

« Natur im Kunstraum » — le naturel dans un espace artistique et artificiel — pourrait constituer une définition satirique du théâtre.

Bernhard, lui, semble opposer l'illusion théâtrale au tragique de la vie. Le théâtre fait illusion lorsqu'il tente de rendre compréhensible ce qui ne l'est pas. Seul semble trouver grâce aux yeux de la souffleuse, comme à ceux du général dans *Die Jagdgesellschaft*, le théâtre amateur, celui qui ne prétend pas au statut de grand art. Lorsque le général déclare d'un ton péremptoire :

tatsächlich ist mir nur der Dilettantismus auf dem Theater erträglich
 die Vorstadtbühne
 Liebhaberaufführungen in geschlossener Gesellschaft verstehen Sie

nicht aber ein Theater
als hohe Kunst ¹

la souffleuse répond :

Gab es einen Lebensmoment
wo ich mal richtig war ?
[...]
Vielleicht beim Amateurtheater
Toms Tropentheater
Reine Selbstaubeutung
Da war ich richtig
Habe gespielt
Regie geführt
nebenbei Licht auf die Bühne geworfen
Alles ohne Gage (SK, 208-210)

Le critère qui sous-tend ces propos est, pour l'individu, de trouver une place, *sa* place dans la société, et de trouver une reconnaissance dans cette société.

Mais si le théâtre et la vie sont antagonistes, c'est grâce à la mort de l'actrice de théâtre transposé en art dramatique et à la « dialogisation » du monologue ² que la souffleuse accède à la vie, du moins à une forme de libération, l'espace de la représentation. Cette mort est absurde, elle n'est pas liée à une action, ne constitue pas un « drame », mais elle libère un langage singulier, propre à la souffleuse. Et ce passage du théâtre à la vie s'effectue dans l'espace-temps de la pièce, puisque la durée objective de la pièce recoupe le temps subjectif du monologue. La souffleuse tient enfin son grand rôle, dans une pièce où la grande actrice n'est plus que figurante et où son ombre entre dans la lumière pour revendiquer ses erreurs passées et présentes comme la trame d'un texte dramatique digne d'être joué ³. Ce renversement prend la forme d'une vision :

1. *Die Jagdgesellschaft*, in *Stücke*, p. 237.

2. Cf. l'analyse « Dialogisierung des Monologs » chez Manfred PFISTER : *Das Drama*, München : Fink 2001¹¹, p. 184 : « Das Gegenüber [...], antwortet zwar nicht unmittelbar, es entstehen jedoch semantische Richtungsänderungen innerhalb des Monologs, indem der Sprecher die Reaktionen und damit den semantischen Kontext des angesprochenen Wesens imaginiert. »

3. Cf. SK 218 : « Ich habe ein Recht/auf meine eigenen Fehler ».

Und als der Vorhang aufgeht
 bleiben Sie unten
 und ich fahre mit dem Sessel hoch
 Ich die Souffleuse
 Ohne Ihren Märchenmantel und Zauberhut
 Pur
 Mit einer Strickjacke
 Vor ein staunendes Publikum
 Für eine Minute bin ich der Focus
 der Mittelpunkt der Welt (SK 240)

La souffleuse décide de ne plus retourner au théâtre, ce royaume de l'illusion, mais de vivre. À la fin de la pièce, on frappe à la porte, et l'avenir de la souffleuse reste ouvert, à l'image de la vie même.

L'analyse de la pièce *Die Schneeköniginnen* de Kerstin Specht, dans ses affinités avec le théâtre de Thomas Bernhard, a montré que la satire reste possible au théâtre, mais sous forme fragmentaire. Elle vient émailler le texte dramatique, figurant les soubresauts d'un théâtre qui entérine la mort de l'idéalité. C'est alors le personnage de théâtre, radicalement seul, qui porte la satire, une satire dont l'objet, au-delà de l'institution théâtrale ou de l'art dramatique, touche à la dimension sociale, voire existentielle, de l'homme. Ce dernier aspect est particulièrement sensible chez Thomas Bernhard, où la satire s'applique au *theatrum mundi* ; la mort de l'idéalité conduit alors à l'extinction du héros et du drame, au pessimisme radical d'une fin de partie, orientée vers un *ars moriendi*. Chez Kerstin Specht, il conviendrait davantage de parler de *theatrum societatis*, puisque la satire du théâtre dessine en négatif les contours d'une société, ou plutôt d'une communauté, où chacun puisse trouver sa place, dans la recherche d'un *ars vivendi*. Accorder à l'individu une dignité, une voix, un rôle sur la scène, revient à faire de la scène un relais de la vie et, inversement, donne à la vie une plus grande intensité :

Das Theater ist halbtot
 Die Souffleuse lebt (SK 242).

Au-delà de ces conclusions, le mélange d'amour et de haine, le pathétique qui caractérise, dans leur relation au théâtre, tant la souffleuse que les misanthropes bernhardiens, fait apparaître les limites d'une véritable

satire du théâtre — au sens d'une contre-proposition — par les moyens du théâtre. Ce serait là, en quelque sorte, une application au champ théâtral du théorème de Gödel et de son principe d'incomplétude : est-il possible d'énoncer toutes les vérités sur un système sans s'extraire du système ? Sans doute pas. Il demeure que le théâtre, comme la vie, ne peut être pensé qu'en fonction des catégories humaines.

Les auteurs

Jeanne BENAY

Professeur au département d'allemand de l'Université de Metz. jeanne.benay@wanadoo.fr

Peter André BLOCH

Professeur à l'Institut d'études allemandes de l'Université de Haute-Alsace Mulhouse. Directeur du Nietzsche-Haus à Sils Maria. fambloch@bluewin.ch

Dieter BORCHMEYER

Professeur de littérature allemande moderne et contemporaine et de théâtrologie à l'Université d'Heidelberg, depuis 2004 président de l'Académie bavaroise des Beaux Arts. Dieter@borchmeyer.de

Richard DOVE

Professeur des Universités émérite à l'Université de Greenwich/London. richard@dove5482.freemove.co.uk

Björn EKMANN

Professeur des Universités émérite à l'Université de Copenhague. elin.ekman@mail.dk

Jean-Claude FRANÇOIS

Professeur des Universités émérite à l'Université de Nantes, 72 rue de l'Hermitage, F-44100 Nantes.

Winfried FREUND

Professeur de littérature allemande moderne et contemporaine à l'Université de Paderborn. ww.freund@freenet.de

Maurice GODÉ

Professeur au département d'allemand de l'Université Montpellier III. Directeur de l'Équipe d'accueil « Études germaniques et centres-européennes ». maurice.gode@univ-montp3.fr

Bernhard GREINER

Professeur de littérature allemande moderne et contemporaine à l'Université de Tübingen. bernhard.greiner@uni-tuebingen.de

Magali GUIET

Doctorante de philosophie (dir. Philippe Lacoue-Labarthe) à l'Université Marc Bloch Strasbourg II. magali.gui@noos.fr

Christian KLEIN

Professeur au département d'études germaniques de l'Université de Paris 10. chrklein@wanadoo.fr

Sabine KREMSER-DUBOIS

Professeure certifiée et doctorante au département d'allemand de l'Université Montpellier III. sabine.kremser-dubois@univ-montp3.fr

Francine MAIER-SCHAEFFER

Professeure à la section d'allemand de l'Université de Rennes 2. francine.maier@libertysurf.fr

Catherine MAZELLIER-GRÜNBECK

Maître de conférences à la section d'allemand de l'Université de Toulouse 2-Le Mirail. catherine.gruenbeck@wanadoo.fr

Jonathan ROUSSEAU

Doctorant de philosophie (dir. Philippe Lacoue-Labarthe) à l'Université Marc Bloch Strasbourg II. j.rousseau@noos.fr

Gerald STIEG

Professeur à l'Institut d'allemand de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. gerald.stieg@wanadoo.fr

Gérard THIÉRIOT

Professeur à la section d'allemand de l'Université de Clermont-Ferrand 2. gerard.thieriot@wanadoo.fr

Horst TURK Professeur des Universités émérite à l'Université de Göttingen. hturk@gwdg.de

Philippe WELLNITZ

Maître de conférences au département d'allemand de l'Université Montpellier III. wellnitz@wanadoo.fr

Table des figures

Esthétiques « théâtrales » et scénographiques de la satire dans la « féerie » viennoise populaire au XVIII^e et XIX^e siècle

- 1 Mise en scène de la pièce *Das deutsche Lustpiel*. In : *Costüme-Bilder der Theaterzeitung*, Nr. 64. Cote : 281062. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.) 147
- 2 Mise en scène du ballet de Paul Samengo, *Ottacio Pinelli oder Schimpf und Rache*. In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281175. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.) 148
- 3 Mise en scène de la pièce de Carl Carl, *Staberl in Floribus* (1825). Adaptation de la pièce d'Adolf Bäuerle *Doktor Faustus' Mantel oder Staberl in Floribus* (1817). In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281165. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.) 150
- 4 Mise en scène de la pièce de Heinrich Ferdinand Möller, *Der Graf von Waltron oder die Subordination*. Soldatenschauspiel. (1820) In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281200. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.) 154

- 5 *Das französische Theater in Wien im k.k. kleinen Redouten Saal*. Mise en scène de la pièce d'Eugène Scribe et J.-F. A. Bayard *La belle-mère* (1832). Comédie-vaudeville. In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.) 156
- 6 Ferdinand Raimund et Constanze Dahn dans *Der Bauer als Millionär* en 1835 à Munich. Lithographie de Franz Seitz (publiée en 1845). In : *Raimund. Bilder aus einem Theaterleben*. Hrsg. von Gottfried Riedl. Wien : Sonderzahl 1990, p. 195. (G. Riedl.) 157
- 7 Mise en scène de la pièce de C. Treuhold *Die Höhle Soncha* (1827, Theater in der Leopoldstadt). In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281176. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.) 159
- 8 Mise en scène de la pièce de Dreger, [*Theater*] *Tivoli, oder Szenen- Rutscher über die Bühne* (créée le 22 août 1831 au Theater in der Leopoldstadt). In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281134. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.) 160
- 9 Mise en scène de la pièce de Ferdinand Raimund *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828). In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281194. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.) 161
- 10 Mise en scène de la pièce de Friedrich Kaiser *Sisyphus auf der Oberwelt* (créée le 1^{er} juillet 1837 au Theater in der Leopoldstadt, écrite pour l'athlète Carlo Rappo et son fils). Décors de Michael Mayr. Aquarelle d'Andreas Geiger. In : *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*. Cote : 281967. Bildarchiv des Österreichischen Theatermuseums, Wien. (Kunsthistorisches Museum, Wien.) 163

- 11 Illustration : Madame Fischer, interprète de la Fée Cheristane, et Monsieur Fischer, interprète de Flottwell, dans *Der Verschwender* de Ferdinand Raimund. Eau-forte en couleurs d'Andreas Geiger d'après Schoeller. In : *Raimund. Bilder aus einem Theaterleben*. Hrsg. von Gottfried Riedl. Wien : Sonderzahl 1990, p. 185. (G. Riedl.) 165
- 12 Illustration : Johann Nestroy, *Der Zerrissene*. Eau-forte en couleurs d'après Johann Christian Schoeller, 1844. in : Jürgen Hein, Claudia Meyer (Hrsg.), *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*. Coverbild. Wien : Lehner, 2001, p. 225. (J. Lehner.) 167
- 13 Illustration : Johann Nestroy, *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835). In : Jürgen Hein, Claudia Meyer (Hrsg.), *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*. Wien : Lehner, 2001. En couverture. (J. Lehner.) 168

Friedrich Dürrenmatt als Satiriker: Bilder und Schriften

- 1 *Der verfehlte Pfeil*, Tusche (in: F. D. *Die Heimat im Plakat*, Umschlagzeichnung von F. D., Diogenes Taschenbuch 1994; Erstpublikation 1963). 274
- 2 *Die grossen Abenteuer der Menschheit* (in: F. D. *Die Mansarde*. Die Wandbilder aus der Berner Laubeggstrasse, Diogenes, Zürich, 1995 S. 18). Kopie im Nietzsche-Haus in Sils-Maria, mit Erlaubnis von Dürrenmatt. 277
- 3 *Jagdbomber Guillaume Tell. Entwurf technisches Flugbureau Du Rocher zu Händen Herrn Bundesrat Gnägi*. (in: Katalog, F. D., *Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy Liechti*, Hrsg. P. A. Bloch, Kulturzentrum Palais Besenval, Solothurn, 1991, S. 11). 279
- 4 *August 1975*, Tusche (in: Katalog, F. D. *Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy Liechti, op. cit.* S. 10). 280
- 5 *Identität Schweiz: die Armbrust als Warenzeichen* (in: F. D. *Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy Liechti, op. cit.* S. 10). 280

- 6 *Mein Freund Hans Liechti nach dem Besuch einer Besamungsanstalt* (in: Katalog, F. D., *Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy Liechti, op. cit.* S. 6). 283
- 7 *Gelächter*, 1990. Eine der letzten Lithographien Dürrenmatts, erschienen im Erker-Verlag, St. Gallen, eine letzte *Kreuzigung* darstellend, mit einfältig sich amüsierenden Menschen, die vom Sinn des Kreuzes nichts mehr wissen, so dass ihnen nichts bleibt als leeres Gelächter. 291
- 8 *Der Turmbau zu Babel I*, an Lotti, seine erste Frau, 1952, Feder (Lithographie) 296

Table des matières

Résumés <i>Zusammenfassungen</i>	5
SABINE KREMSEYER-DUBOIS ET PHILIPPE WELLNITZ, <i>Introduction</i>	23
SABINE KREMSEYER-DUBOIS ET PHILIPPE WELLNITZ, <i>Einleitung</i>	27
PHILIPPE WELLNITZ, <i>Satura quidem tota nostra est</i> — <i>Einige einleitende Bemerkungen zur Gattungsfrage</i>	31
DIETER BORCHMEYER, <i>Goethes theatrales Satyricon. Zu seinen Sturm-und-Drang-Farcen</i> — <i>mit einem Blick auf Faust</i>	41
BERNHARD GREINER, <i>Goethes Triumph der Empfindsamkeit</i> — <i>die theatralische Sendung der Satire</i>	57
WINFRIED FREUND, « <i>Galle ist noch das Beste, was wir haben.</i> » <i>Die Okkupation der Komödie durch die Satire von Lessing bis Dürrenmatt oder das Ende des Lachens</i>	75
MAGALI GUIET, <i>Vengeance</i>	85
JONATHAN ROUSSEAU, « <i>Sans rime ni raison</i> »	113
HORST TURK, « <i>O wär' ich doch ein Narr!</i> » <i>Satire oder Komödie in Büchners Leonce und Lena?</i>	129
JEANNE BENAY, <i>Esthétiques « théâtrales » et scénographiques de la satire dans la « féerie » viennoise populaire au XVIII^e et XIX^e siècle</i>	145

GERALD STIEG, <i>Wolkenkuckucksheim de Karl Kraus ou Aristophane au service de la Première République d'Autriche</i>	171
MAURICE GODÉ, <i>Satire et parodie dans La Veuve juive de Georg Kaiser</i>	185
SABINE KREMSEK-DUBOIS, <i>Carl Sternheims Der Snob: eine Satire?</i>	205
BJÖRN EKMANN, <i>Warum ist die Dreigroschenoper besser? Kriterien für die Wertung satirischer Texte und Stücke</i>	223
JEAN-CLAUDE FRANÇOIS, <i>Le théâtre satirique de Jura Soyfer dans le cadre du régime austro-fasciste, de 1934 à 1938</i>	241
RICHARD DOVE, <i>Musik hinter Stacheldraht: Die Lager-Revue « What a life! » Im britischen Internierungslager</i>	255
PETER ANDRÉ BLOCH, <i>Friedrich Dürrenmatt als Satiriker: Bilder und Schriften</i>	271
PHILIPPE WELLNITZ, <i>La mort de la tragédie et le silence de la satire d'après-guerre. À propos des limites de la satire</i>	299
CHRISTIAN KLEIN, « <i>Wolken. Heim.</i> » (1990) d'Elfriede Jelinek. <i>Une archéologie satirique du « discours allemand »</i>	315
GÉRARD THIÉRIOT, <i>L'écriture satirique peut-elle sortir le drame de l'impasse postmoderne? (Elfriede Jelinek : In den Alpen ; Werner Schwab : Fäkaliendramen)</i>	329
FRANCINE MAIER-SCHAEFFER, <i>Satire et fragment Gorbatschow Fragment de Jörg Michael Koerbl</i>	343
CATHERINE MAZELLIER-GRÜNBECK, <i>Fins de partie : la satire du théâtre au théâtre dans la comédie Reines des neiges de Kerstin Specht et ses affinités avec le théâtre de Thomas Bernhard</i>	367
Les auteurs	385
Table des figures	389

BIBLIOTHÈQUE D'ÉTUDES GERMANIQUES ET CENTRE-EUROPÉENNES

Allemands, Juifs et Tchèques à Prague 1890-1924

Deutsche, Juden und Tschechen in Prag 1890-1924

Maurice Godé, Jacques Le Rider, Françoise Mayer (éds)

Actes du colloque de Montpellier, décembre 1994 · 16 × 24 · 485 p.

Montpellier, 1996 · ISBN 2-84269-011-7 · 23 euros

(Épuisé/Vergriffen)

De la critique au rire : *Le Disparu* de Franz Kafka

Franz Kafkas Roman Der Verschollene

Maurice Godé, Michel Vanoosthuyse (éds)

Actes du colloque de Montpellier, janvier 1997 · 16 × 24 · 220 p.

Montpellier, 1997 · ISBN 2-84269-020-6 · 13 euros

Crises allemandes de l'identité

Deutsche Identitätskrisen

Michel Vanoosthuyse (éd.) · 16 × 24 · 320 p.

Montpellier, 1998 · ISBN 2-84269-187-3 · 13 euros

Brecht 98. Poétique et politique

Poetik und Politik

Michel Vanoosthuyse (éd.) · 16 × 24 · 322 p.

Montpellier, 1999 · ISBN 2-84269-324-8 · 20 euros

Catherine SERVANT

Critique et Nation

La naissance de la critique dans les lettres tchèques (1860-1890)

16 × 24 · 340 p.

Montpellier, 2000 · ISBN 2-84269-413-9 · 16 euros

Représentations du corps

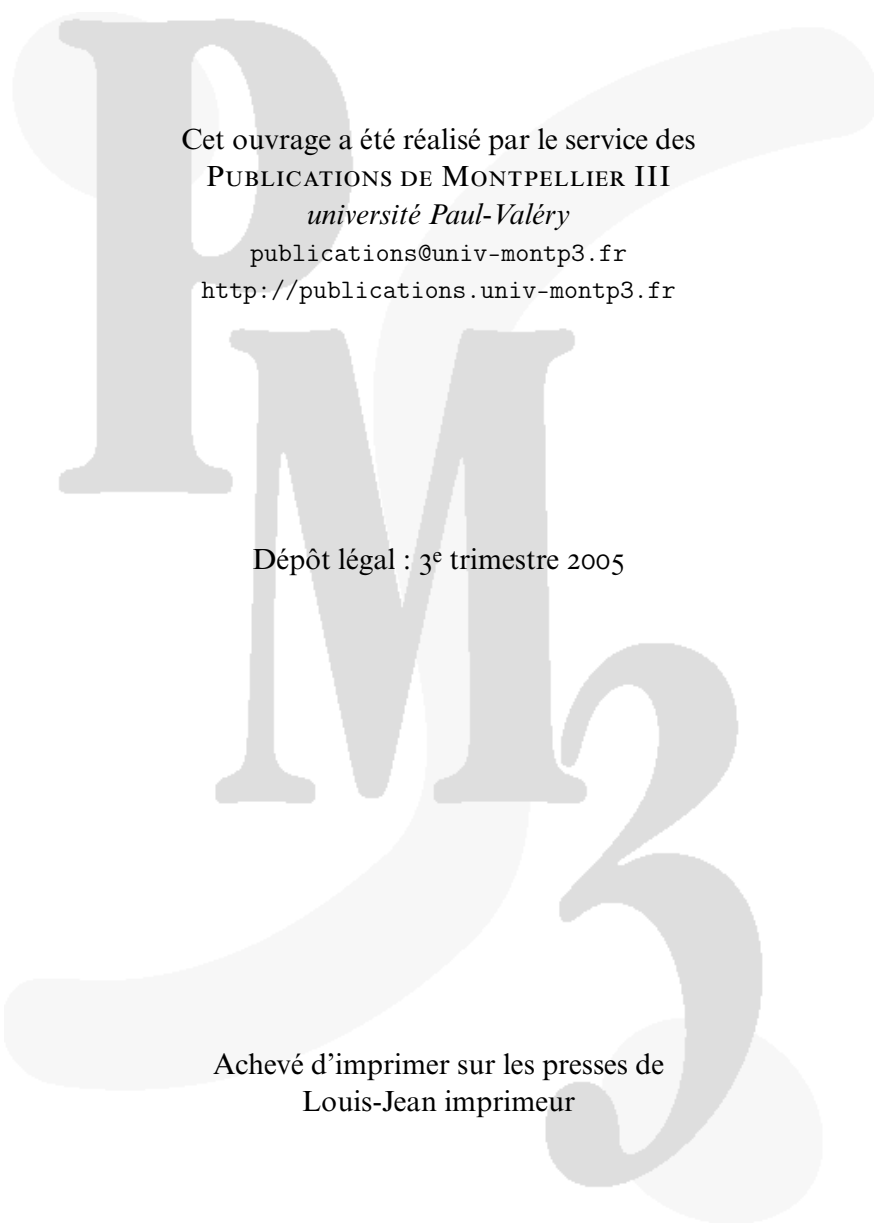
dans les arts du spectacle et la littérature des pays germanophones

Darstellungen des Körpers

Études réunies par Catherine Mazellier-Grünbeck et Maurice Godé

16 x 24 · 348 p.

Montpellier 2004 · ISBN 2-84269-614-X · 20 euros



Cet ouvrage a été réalisé par le service des
PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III
université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 3^e trimestre 2005

Achévé d'imprimer sur les presses de
Louis-Jean imprimeur

