



SYLVIA TSCHÖRNER (Innsbruck)

Das virtuelle Barock des Herrn P.C.: *Der seidene Schuh* von Paul Claudel

„Paul Claudel was a misogynist, an anti-semitic and an Islamophobe. He was also regarded as one of the 20th century's greatest dramatists,” schrieb die Tageszeitung *The Guardian*, an sich ein englisches *quality paper*, anlässlich einer Aufführung des *Soulier de satin* beim Edinburgh Festival 2004. Sie nannte den Autor „evil genius“ (Böses Genie) und untermauerte dies durch ein angebliches Zitat aus W. H. Audens Gedicht „In Memory of W. B. Yeats“:

Time will pardon Paul Claudel,
Pardon him for writing well¹.

Auch wenn es sich dabei um die grobe Verballhornung einer Attacke handelt, die in der Endfassung des Yeats-Nachrufs nicht mehr zu finden ist², ersehen wir daraus doch, dass Paul Claudel (1868-1955) bereits zu Lebzeiten, und sogar bei einem Autor, der – wie er – dem christlichen Lager angehörte, zwiespältige Gefühle hervorrief.

Einerseits verfügte Claudel über hohe soziale Intelligenz: er vertrat Frankreich als Konsul bzw. Botschafter in den USA, in China, in der österreichisch-ungarischen Monarchie, in Deutschland, Brasilien, Dänemark, Japan und Belgien. Zudem war er einer der größten französischen Dichter und äußerst progressiv, was die Wahl seiner szenischen Mittel und seine Sprache angeht. Andererseits waren seine Ansichten in politischen und religiösen Fragen mehr als problematisch. Er fand z.B. Worte der Bewunderung für Franco und Marschall Pétain. Gegen ihn angeführt wird auch, dass er seine Schwester, die hochbegabte, aber unglückliche Bildhauerin Camille Claudel, gegen deren Willen in eine psychiatrische Anstalt einweisen ließ. Aus einem

1 Tim Ashley, *Evil genius*, in: *The Guardian* 14.8.2004, S. 16. Siehe auch <http://www.guardian.co.uk/stage/2004/aug/14/theatre.art>.

2 Vgl. W. H. Auden, *Collected Poems*, London: Faber and Faber 1976, S. 197-198. In Wirklichkeit hieß es bei W. H. Auden: „Time that with this strange excuse [daß sie Sprache verehrt und Feigheit und Überheblichkeit verzeiht] / Pardoned Kipling and his views, / And will pardon Paul Claudel, / Pardons him [entschuldigt also Yeats und nicht den letztgenannten] for writing well.“ Die eliminierte Strophe findet sich in <http://www.poemhunter.com/poem/in-memory-of-w-b-yeats-2/>.

Abstand von hundert Jahren ist es allerdings schwierig zu beurteilen, ob es zu diesem Schritt wirklich eine Alternative gegeben hätte.

Unbestritten ist hingegen, dass *Der seidene Schuh* (*Le Soulier de satin*), entstanden zwischen 1919 und 1924, Welttheater ist, und das nicht nur im Sinne des *Theatrum mundi* eines Calderón oder Hofmannsthal³, d.h. eines Theaterstücks, in dem Menschen, mit – je nach Standpunkt des Autors – mehr oder weniger Entscheidungsfreiheit, jene Rollen spielen, die Gott ihnen zugeteilt hat⁴. Das Stück wird auch als Welttheater bezeichnet, weil es zum Besten gehört, was die dramatische Literatur – zumindest jene, die wir Mitteleuropäer wahrnehmen – hervorgebracht hat, und weiters, weil „der Schauplatz dieser Handlung [...] die Welt [ist]“⁵, wie Claudel in den Szenenanweisungen sagt: Wie Goethes *Faust* ermöglicht *Der seidene Schuh* ehrgeizigen Intendanten und Regisseuren „in dem engen Bretterhaus / Den ganzen Kreis der Schöpfung aus[zuschreiten]“⁶. Mit anderen Welttheater-Werken – dem genannten *Faust*, Wagners *Ring des Nibelungen* oder Ibsens *Peer Gynt* – verbindet den *Soulier de satin* seine Länge; Gesamt-Aufführungen dauern bis zu 11 Stunden und geraten im allgemeinen zu Festspiel-Events, zu denen Besucher eine Art Pilgerfahrt antreten. *Der seidene Schuh* sprengt auch Gattungsgrenzen. Er oszilliert zwischen Tragödie und Komödie, und – wie der ebenfalls in diesem Band behandelte *Ahasvérus* von Quinet – zwischen Epik, Lyrik und Dramatik. Schließlich wird gelegentlich behauptet, dass er eine Synthese sämtlicher existierender Theaterformen und deshalb Welttheater sei⁷ – eine Auffassung, der ich im Weiteren noch widersprechen werde.

Es gibt im übrigen auch eine weniger umfangreiche Version, die der Autor 1943 in Zusammenarbeit mit dem Uraufführungs-Regisseur Jean-Louis Barrault erarbeitet hat. Sie besteht aus zwei Teilen, von denen der erste die

3 Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo* (1655), bearbeitet von Hugo von Hofmannsthal, *Das Salzburger Große Welttheater* (1922). Hofmannsthals *Jedermann* gehört natürlich auch in diese Kategorie.

4 Albert Fuß, *Le Soulier de satin: Claudels Großes Welttheater*, in: *Theatrum Mundi: Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Franz Link, Günter Niggel, Berlin 1981, S. 279-303.

5 „La scène de ce drame est le monde.“ Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, in: Paul Claudel, *Théâtre II*, Paris 1956, S. 651. – Paul Claudel, *Der seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer ein*, übers. von Hans Urs von Balthasar, Salzburg 1939, S. 11.

6 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, Verse 239-240.

7 Olivier Py im Interview mit Daniel Loayza, in: *Odéon, dossier de presse*, http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_389_dp_SDS.pdf, S. 7. Franz Hubert Crumbach, *Die Struktur des Epischen Theaters: Dramaturgie der Kontraste*, Braunschweig 1960, S. 164.

gekürzten ersten beiden Tage umfasst, der zweite den dritten und den bis auf die letzte Szene gestrichenen vierten⁸. Als Bühnenbildner wollte Claudel eigentlich den ihm geistig nahestehenden José-Maria Sert haben, dem das Werk auch gewidmet ist⁹. Man einigte sich schließlich auf Lucien Coutaud¹⁰.

Der seidene Schuh spielt am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Doña Prouhèze – in der deutschen Übersetzung Doña Proëza, was im Spanischen und Portugiesischen *Heldentat*, *Heldenhaftigkeit* heißt und die französische Entsprechung *prouesse* evoziert – hat sich in einen Mann verliebt, der eine Verkörperung jener charismatisch-staatsmännischen Tüchtigkeit-Tapferkeit-Gerissenheit-Kaltblütigkeit und Skrupellosigkeit – mit einem Wort: jener *virtù* – ist, die ein Staatsmann nach Ansicht Machiavellis besitzen sollte. Er heißt Rodrigue – wie der Held des spanischen Nationalepos *El Cid*, lässt Claudel ihn sogar sagen, womit er seinen (eigenen) Anspruch, Weltliteratur zu schreiben, verrät; denn den Franzosen, die mit Corneilles *Cid* aufwachsen, hätte er nicht erklären müssen, an wen der Name sie erinnern sollte.

Da Doña Proëza mit einem alternenden Granden verheiratet und ebenso religiös und klug wie schön ist – klug zumindest aus der Sicht von Claudel –, verfällt sie auf jenen jesuitischen Schachzug, der dem Drama den Titel gibt¹¹: Sie schiebt der Jungfrau Maria die Verantwortung für ihr weiteres Verhalten in der Liebesgeschichte zu:

Solange es denn noch Zeit ist: mein Herz in der einen Hand, meinen Schuh in der anderen,
Stell ich mich dir anheim! Jungfrau Mutter, nimm meinen Schuh! Jungfrau Mutter, wahre in
deiner Hand meinen unseligen kleinen Fuß!

Ich sage Dir voraus, daß ich in Kürze dich nicht mehr sehen und alles in Bewegung setzen
werde gegen dich!

Doch wenn ich dann versuche, mich ins Böse zu stürzen, dann sei es mit hinkendem Fuß! und
will ich

Die Hürde überfliegen, die du errichtet hast, so sei es mit lahmem Flügel!

8 Paul Claudel, en collaboration avec Jean-Louis Barrault, *Le Soulier de satin: Version pour la scène*, in: Claudel, Théâtre II, S. 935-1095.

9 In diesem Zusammenhang sollte vielleicht erwähnt werden, daß Sert jener Maler war, der die Fresken von Diego Rivera im New Yorker Rockefeller Center übermalte, nachdem entdeckt worden war, daß ein Arbeiter auf dem Bild Lenin ähnelte.

10 Jean-Louis Barrault, *Die Uraufführung des Seidenen Schuhs: Aus den Memoiren eines Theatermanns*, in: Süddeutsche Zeitung 3./4. 2.1973.

11 Die Anregung zum Titel könnte aber auch von dem Spiel *Hunt the slipper* gekommen sein, das er mit Rosalie auf dem Schiff spielte (Chaigne [s.u. Anm. 14], S. 87 und <http://www.guardian.co.uk/stage/2004/aug/14/theatre.art>) bzw. von Baudelaires Gedichten *Chanson d'après-midi* (Nr. CXIV) oder *À une madone* (Nr. CXIII), in: Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (Le Livre de Poche), Paris 1972, S. 195, 197.

Nun ist meine Kunst zu Ende, du aber wahre meinen armen kleinen Schuh,
Halte ihn gegen dein Herz, o große Mutter, erschreckende du!¹²

Ihr Plan geht auf, um so mehr, als der Bruder des Protagonisten, ein Jesuit, Gott sterbend darum gebeten hat, Rodrigo, der sein Noviziat in einem Kloster abgebrochen hat, weil ihn die Welt lockte, mit Hilfe einer großen unglücklichen Liebe auf den Weg des Heils zurückzuführen.

Der Himmel, die Mächtigen, der Zufall und die Liebenden selbst wirken deshalb zusammen, auf dass es kein Happy End gebe. Proëza muß, zuerst im Auftrag des spanischen Königs und später von ihm vergessen, Mogador, einen christlichen Vorposten an der marokkanischen Küste, gegen die Mauren verteidigen, Rodrigo als Vizekönig Latein-Amerika kolonisieren und verwalten. Ein verzweifelter Brief, in dem Proëza ihn um Hilfe bittet, erreicht ihn mit zehn Jahren Verspätung. Als er eintrifft, ist sie bereits mit dem Renegaten Don Camilo¹³ verheiratet, dem sie jedoch nur ihren Körper überlassen hat und auch das nur, um ihn zu hindern, Böses zu tun. Wie ihre Vorbilder, die Protagonisten des schon erwähnten *Cid*, sind die beiden Opfer ihres Ehrenstandpunkts: Rodrigo ist entschlossen, mit seiner Flotte vor Mogador liegen zu bleiben, und besiegelt damit den Fall der Festung, deren Belagerer, ebenso wie die Meuterer innerhalb der Mauern, die Anwesenheit der spanischen Schiffe falsch interpretieren. Als Unterhändlerin gescheitert kehrt Proëza, ihrem Wort getreu, zu ihrem zweiten Mann Camilo zurück, der in der Nacht die Festung sprengt, so dass Rodrigo indirekt schuldig an ihrem Tode wird.

Auf der Suche nach neuen Territorien überquert Rodrigo mit seiner Flotte, die er schon zwei Mal mit Hilfe von Zugmaschinen und schweren menschlichen Verlusten über die Meerenge von Panama hat schaffen lassen, noch einmal den Isthmus in Richtung Westen und segelt dann weiter nach Japan und China, womit er die gottgewollte Kolonisierung und Missionierung dieser Länder vorbereitet. Als Krüppel kehrt er nach Spanien zurück, wo er mittlerweile in Ungnade gefallen ist. Er verdient sich seinen Lebens-

12 Claudel, *Der seidene Schuh* 1 5, S. 39-40. „Alors, pendant qu’il est encore temps, tenant mon cœur dans une main et mon soulier dans l’autre, / Je me remets à vous! Vierge mère, je vous donne mon soulier! Vierge mère, gardez dans votre main mon malheureux petit pied! / Je vous prévien que tout à l’heure je ne vous verrai plus et que je vais tout mettre en œuvre contre vous! / Mais quand j’essayerai de m’élancer vers le mal, que ce soit avec un pied boiteux! la barrière que vous avez mise, / Quand je voudrai la franchir, que ce soit avec une aile rognée! / J’ai fini ce que je pouvais faire, et vous, gardez mon pauvre petit soulier, / Gardez-le contre votre cœur, ô grande Maman effrayante!“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 671-672.

13 Ich übernehme die Schreibweise der verwendeten deutschen Übersetzung.

unterhalt mit der Herstellung und dem Verkauf billiger Heiligenbilder, wird Opfer eines üblen Scherzes des Königs und schließlich als Sklave verkauft. Seine Ziehtochter Doña Siebenschwert, Proëzas Kind von Camilo, setzt die Mission ihrer Mutter und ihres geistigen Vaters fort: sie wird mit Don Juan d'Austria gegen die Türken kämpfen.

Dieser wichtigste Handlungsstrang ist von zahlreichen Nebenhandlungen durchbrochen bzw. mit ihnen verquickt. Es gibt das Gegenstück zur tragischen Beziehung des hohen Paares (die Vernunfthehe von Doña Isabel und Don Ramiro), glückliche Liebesgeschichten (wie jene von Doña Musica, die sich aufmacht, um den Vizekönig von Neapel zu heiraten und dies tatsächlich schafft, oder jene von Doña Austregesila, die dem Seemann Don Rodriguez ein Leben lang die Treue hält). Es gibt komische Szenen, wie jene der Dienerfiguren Jobarbara, des Chinesen und des Feldwebels, der Gelehrten Don Leopold-August, Lederer (Bidince) und Wieherer (Hinnulus), Auftritte von Heiligen, des personifizierten Mondes und des Doppelschattens, der als Zeugnis der einzigen, kurzen, platonischen Umarmung der Liebenden, wie alles, was auf Erden geschieht, ewig weiterbesteht.

Der *Seidene Schuh* enthält autobiographische Bezüge: Der Protagonist Rodrigo hat sich, wie Claudel selbst, an der Schwelle des Klosters für ein aktives Leben in der Politik entschieden. Seine und Proëzas sündige Liebe spiegelt jene des Autors zu einer verheirateten Frau namens Rosalie Vetch wieder, die ihn schon zu seinem Drama *Partage de midi* (*Mittagswende*) inspirierte. Das an sich in der Literatur verbreitete Motiv der Liebenden, die durch ein tiefes Wasser getrennt sind, übernahm der Autor, laut eigener Aussage, von einem chinesischen Sternenmythos, in dem die Milchstraße die Rolle des Wassers spielt. Das Vorbild für den Gegenspieler des Protagonisten Camille/Camilo könnte die religionskritische Camille Claudel, die schon erwähnte Schwester des Schriftstellers, gewesen sein¹⁴.

Der Einfluss spanischer Dramen ist gering, auch wenn Claudel, laut eigenen Aussagen, einige Stücke des Siglo de oro (d.h. jener Zeit, in der der *Soulier* spielt) las¹⁵, eine Unterteilung in (allerdings vier und nicht drei oder fünf) Tage statt Akte vornahm und den Namen einer Calderón-Komödie (völlig an-

14 Vgl. Louis Chaigne, *Paul Claudel. Leben und Werk*, Heidelberg 1963, S. 40.

15 „Je lis Calderon où il n'y a ni caractère ni poésie de style, mais qui est comme Lope de Vega, un prodigieux inventeur de scénarios.“ *Paul Claudel Journal*, hg. von Jacques Petit/François Varillon (Pléiade, Bd. IV), Paris 1969-1970, S. 48. Siehe auch Pierre Brunel, *Claudel et Shakespeare*, Paris 1971, S. 157.

deren Inhalts) *No siempre lo peor es cierto* (Nicht immer trifft das Schlimmste ein) als Untertitel wählte¹⁶.

Wichtiger ist jedenfalls das Vorbild des Elisabethanischen Theaters. Proëzas zweiter Mann Camilo, der sich in einem früheren Lebensabschnitt als Jude verkleidet hat und wegen seiner dunklen Hautfarbe oft für einen Mauren gehalten wird, steht in der Tradition dunkelhäutiger oder jüdischer Bösewichte (wie Barabbas in Marlowes *The Jew of Malta*, Aaron in *Titus Andronicus*, Shylock in *The Merchant of Venice*) bzw. Sklaven ihrer Leidenschaften wie Othello¹⁷. Die Frau, die wegen eines Mannes durchbrennt – hier tun es gleich drei –, ist ein von Shakespeare übernommenes Commedia dell'arte-Motiv, Claudels sizilianische Urwald-Idylle verweist ebenfalls auf Shakespeare (die Insel in *The Tempest*, den Forest of Arden in *As You Like It* oder den Wald in *A Midsummer Night's Dream*). Nichts im *Soulier de satin* erinnert hingegen an Nô-Theater¹⁸. Der neapolitanische Feldwebel ist kein Pulcinella, nur weil er einmal einen imaginären *batocchio* schwingt¹⁹, Jobarbara nicht die Thérèse aus Apollinaires *Les Mamelles de Tirésias* (burleske Auftrittsmonologe gibt es viele!) und der Chinese Isidro keine Pirandello-Figur²⁰, u.a. weil es in dessen gesamtem dramatischen Werk keinen solchen gibt. Eher erinnert Isidros Verhältnis zu Rodrigo an das gewitzter Molière-Diener, von Diderots Jacques le Fataliste oder von Shakespeare-Narren zu ihren Herrn.

DER CHINESE: Kann es recht sein, eine Seele dadurch zu retten, daß man sie ins Verderben stürzt?

DON RODRIGO: Eines gibt es, das kann zur Stunde nur ich ihr verschaffen.

16 Michel Autrand, *Le soulier de satin*, *Préface*, Folio Théâtre, in: Odéon, dossier pédagogique, http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_393_dpd_Soulier.pdf, S. 15.

17 Vgl. Brunel, *Claudiel et Shakespeare*, S. 165-170.

18 Seine Anweisungen für die Bühnenmusiker erinnern zwar an den Instrumenten-Einsatz im japanischen Theater; schreiben ließ er sich seine Bühnenmusik jedoch von Honegger. Dazu „Le théâtre japonais a parfaitement résolu le problème de la musique dramatique qui ne doit jamais faire concurrence à l'action ou s'y intercaler comme un numéro, mais la préparer et l'accomoder au cœur du public. Quelques notes sur le shamisen qui marquent l'attention ou la détente, qui ponctuent, le chant de temps en temps qui est la revanche latente et nécessaire du récit contre le drame, de la durée contre la péripétie; quelques coups précipités de battoir pour annoncer les violentes interventions, ou au contraire espacés et solennels, le gros tonnerre quand il le faut, parfois une flûte plaintive, tout cela librement et presque instinctivement manœuvré.“ Paul Claudel, *Kabouki*, in: *Euvres en prose* (Pléiade), Paris 1965, S. 1178. Siehe auch Paul Claudel, *Nô*, ebd., S. 1167-1176. Eine konträre Ansicht vertritt Olivier Py im Interview mit Daniel Loayza, in: Odéon, dossier de presse, S. 7.

19 Claudel, *Le Soulier de satin* I 8, S. 688. Wenn, müßte er ein Capitano sein, aber nichts in seiner Rolle spricht dafür. Crumbach (wie Anm. 7, S. 164) irrt also.

20 All das behauptet Crumbach, ebd.

DER CHINESE: Und dieses Einzigartige wäre?

DON RODRIGO: Freude.

DER CHINESE: Habt Ihr mir nicht fünfzigfach zu lesen gegeben, daß für Euch Christen nur das Opfer erlöst?

DON RODRIGO: Freude allein ist die Mutter des Opfers.

DER CHINESE: Freude woran?

DON RODRIGO: Die Schau der Freude, die sie mir schenkt.

DER CHINESE: Nennt Ihr Freude die Quälerei der Begierde?

DON RODRIGO: Nicht Begierde hat sie mir von den Lippen gelesen, sondern Dank und Wiedererkennen.

DER CHINESE: Erkennen? Nennt mir bloß die Farbe ihrer Augen!

DON RODRIGO: Ich weiß es nicht. Ach, ich bewundere sie derart, daß ich vergaß, sie anzuschauen!

DER CHINESE: Ausgezeichnet! Ich meinerseits habe große garstige Blauaugen gesehen²¹.

DON RODRIGO [angesichts der Milchstraße]: O sieh, Geliebte, dies alles ist dein, und ich bin's, der es dir schenken will.

DER CHINESE: Seltsames Licht, diese Millionen Tropfen Milch!

DON RODRIGO: Fern dort, im Blätterdunkel, beträufelt es eine Frau; sie weint vor Glück und küßt ihre bloße Schulter.

DER CHINESE: Was geht Euch diese Schulter an [korrekt: Was hat diese Schulter schon für eine Bedeutung], ich bitt' Euch, mein Herr Seelenretter?

DON RODRIGO: Auch dies gehört zu den Sachen, die ich in diesem Leben niemals besitzen werde. Sagte ich denn, daß ich nur ihre Seele liebe? Nein, sie ganz und gar.

Und ich weiß, daß ihre Seele unsterblich ist, aber der Leib nicht minder.

Und schon ist für beide der Same da, der berufen ist, in einem anderen Garten Blüte zu werden.

DER CHINESE: Eine Schulter soll Teil einer Seele sein, und das Ergebnis davon eine Blüte – begreifst du das, mein armer Isidro? Mir schwirrt der Kopf!

DON RODRIGO: Ach Isidro, wenn du wüßtest, wie ich sie liebe, wie ich sie begehre!

DER CHINESE: Jetzt kann ich Euch verstehen, und Ihr redet mir nicht mehr chinesisch²².

21 Claudel, *Der seidene Schuh* I 7, S. 51-52. „LE CHINOIS: C'est raison que de vouloir sauver une âme en la perdant? DON RODRIGUE: Il y a une chose que pour le moment je puis seul lui porter. LE CHINOIS: Et quelle est cette chose unique? DON RODRIGUE: La joie. LE CHINOIS: Ne m'avez-vous pas fait lire cinquante fois que pour vous, chrétien, c'est le sacrifice qui sauve? DON RODRIGUE: C'est la joie seule qui est mère du sacrifice. LE CHINOIS: Quelle joie? DON RODRIGUE: La vision de celle qu'elle me donne. LE CHINOIS: Appelez-vous joie la torture du désir? DON RODRIGUE: Ce n'est point le désir qu'elle a lu sur mes lèvres, c'est la reconnaissance. LE CHINOIS: La reconnaissance? dites-moi seulement la couleur de ses yeux. DON RODRIGUE: Je ne sais. Ah! je l'admire tellement que j'ai oublié de la regarder! LE CHINOIS: Excellent. Moi, j'ai vu de grands vilains yeux bleus.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 681.

22 Claudel, *Der seidene Schuh* I 7, S. 55. „DON RODRIGUE: Regarde, mon amour! Tout cela est à toi et c'est moi qui veux te le donner. LE CHINOIS: Étrange lumière que ce million de gouttes de lait. DON RODRIGUE: Là-bas, sous le feuillage, il éclaire une femme qui pleure de joie et qui baise son épaule nue. LE CHINOIS: Qu'importe cette épaule, je vous prie, Monsieur le sauveur d'âmes? DON RODRIGUE: Cela aussi fait partie des choses que je ne posséderai pas en cette vie. / Ai-je dit que c'était son âme seule que j'aimais? c'est elle tout entière. / Et je sais que son âme est im-

Der seidene Schuh ist ein Werk, angesichts dessen sich Superlative aufdrängen: *absolut, total, global, katholisch. Universal*. Er ist aber auch religiöse Propaganda, ein verspätetes – und nicht nur deshalb ein wenig befremdendes – Hoheslied der Gegenreformation und des Barock. Im Zentrum des Dramas steht u.a. die Rückeroberung verlorener Territorien durch den Katholizismus und die Ausbreitung desselben über den Globus.

War Ich toll genug zu glauben [überlegt etwa der spanische König angesichts der Niederlage der Armada], Ich könnte England erobern [...] Und dennoch blieb mir keine Wahl. Etwas mußte geschehen um jeden Preis. Und zu hoffen braucht man ja nicht, um etwas zu unternehmen. Die Ketzerei ist für das Christentum ein solcher Schandfleck, sie ist für ein umfassendes Herz eine so abscheuliche Sache,

Daß auch bei der leisesten Aussicht auf Erfolg die Pflicht der Katholischen Majestät das Wagnis gebot, Cranmer und Knox zu zermalmen Und die grausame Scylla an ihren Felsen zu nageln, diese Harpyie mit dem Menschengesicht, die blutdürstige Elisabeth²³.

Um die Gegenreformation als einen Siegeszug des Kreuzes, und dieses als die eigentliche Standarte Spaniens zu präsentieren, verändert Claudel Fakten und Daten: Die Schlacht am Weißen Berg (1620) – eine der Entscheidungsschlachten im Dreißigjährigen Krieg – findet vor der Niederlage der Armada (1588) und diese vor dem Sieg der Heiligen Allianz über die Türken bei Lepanto (1571) statt²⁴. Nach der Schlacht am Weißen Berg geht die Krone von Böhmen nicht an den deutschen Kaiser Ferdinand II., sondern an

mortelle, mais le corps ne l'est pas moins, / Et de tous deux la semence est faite qui est appelée à fleurir dans un autre jardin. LE CHINOIS: Une épaule qui fait partie d'une âme et tout cela ensemble qui est une fleur, comprends-tu, mon pauvre Isidore? O ma tête, ma tête! DON RODRIGUE: Isidore, ah! si tu savais comme je l'aime et comme je la désire! LE CHINOIS: Maintenant je vous comprends et vous ne parlez plus chinois. " Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 684.

23 Claudel, *Der seidene Schuh* IV 4, S. 293-294. „Ai-je été assez fou jamais pour croire que j'allais conquérir l'Angleterre [...] Et cependant je n'avais pas le choix. Il fallait faire absolument quelque chose. Il n'y a pas besoin d'espérer pour entreprendre. / L'hérésie est pour la chrétienté une telle souillure, elle est pour un cœur universel une chose tellement abominable et hideuse, / Que n'aurais-je eu qu'une chance, le devoir du Roi Très Catholique était de l'essayer et d'écraser Cranmer et Knox et de clouer sur son rocher cette cruelle Sylla [sic], cette harpye à la face humaine, la sanguinaire Élisabeth.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 870-871.

24 Die Schlacht am Weißen Berg war eine Entscheidungsschlacht im Dreißigjährigen Krieg, bei der Friedrich V. von der Pfalz, der so genannte *Winterkönig*, dem Angriff der Truppen der katholischen Liga unterlag und die böhmische Krone verlor. Kaiser Ferdinand II. konnte seinen Anspruch auf Böhmen durchsetzen. Die Armada wurde abgesehen von territorialen und wirtschaftlichen Gründen tatsächlich auch deshalb ausgesandt, weil Elisabeth, als sie zur Herrschaft kam, wieder die Anglikanische Kirche einführte und die Protestanten in Frankreich und den Niederlanden unterstützte. Zur Schlacht von Lepanto kam es, weil die Osmanen Zypern besetzt hatten. Das christliche Heer, die Heilige Liga, wurde von Don Juan d'Austria angeführt.

den spanischen Vizekönig von Neapel. Warum? Der Schutzengel sagt es uns: Rodrigo muß vollenden und erfüllen, was Kolumbus begann und verhiess:

Denn was Kolumbus dem König von Spanien versprach, war nicht ein neues Quartier der Welt [wohl eher: ein neuer Weltteil], es war die Einigung der Erde, die Gesandtschaft zu den Völkern, die ihr im Rücken fühlte, der Hall der Menschenfüße in dem Lande, das über Morgen hinaus liegt. Die tägliche Runde der Sonne.

Er ist zum Ursprung von allem gedrungen auf der Straße des Aufgangs.

Und zuletzt ist er auch zu den dämmernden, harrenden Völkern gekommen, den Pferdchen diesseits der Morgenröte [...]

Zu diesen ist er entsandt als Botschafter²⁵.

Claudel benötigt für sein Drama ein Reich, in dem die Sonne nicht untergeht, was, historisch gesehen, nicht mehr der Fall war, nachdem Karl V. 1556 zugunsten seines Sohnes Philipp II. auf den spanischen Thron und zugunsten seines Bruders Ferdinand I. auf die Kaiserwürde verzichtet hatte. So ersetzt er einfach den deutschen Kaiser durch einen von Spanien abhängigen Vizekönig. Ebenso stirbt der Herzog von Medina Sidonia – dramaturgisch sinnvoll – im Zug seiner Armada-Mission, obwohl der Admiral in Wirklichkeit bis 1615 lebte und wegen dieser Niederlage nicht einmal in Ungnade fiel. Der Sieger von Lepanto, Don Juan d’Austria, ein uneheliches Kind Karls V. und der bürgerlichen Barbara Blomberg, bekommt ein anständiges Elternpaar – den erwähnten Vizekönig und die bezaubernde Doña Musica. Der amerikanische Holocaust, dem im 16. und 17. Jahrhundert Millionen von Indios zum Opfer fielen, wird ästhetisiert: Almagro, tatsächlich ein Mordgeselle und Folterknecht, ist bei Claudel ein Ausbund an Rechtschaffenheit, und die Geschichte des Konquistadoren Francisco Hernández de Córdoba, der in Panama eine Brigantine zerlegen und nach Granada im heutigen Nicaragua schaffen ließ, liest sich im Mund von Rodrigo wie folgt:

Was rühmt man uns in der Schule Hannibal und seine Elefanten? Ich, an der Spitze von zwölf Viermastern, habe die Berge erklommen, und Schwärme von Papageien stoben durch mein Takelwerk. Mit dem Bug meines Schiffes pflügte ich eine Brandung von Wäldern und Gipfeln!

25 Claudel, *Der seidene Schuh* III 8, S. 214-215. „Car ce que Colomb avait promis au Roi d’Espagne, ce n’est pas un quartier nouveau de l’Univers, c’est la réunion de la terre, c’est l’ambassade vers ces peuples que vous sentiez dans votre dos, c’est le bruit des pieds de l’homme dans la région antérieure au matin, ce sont les passages du soleil! / Il a rejoint le Commencement de tout par la route du Soleil levant. / Le voici qui rejoint ces peuples obscurs et attendants, ces compartiments en deça de l’Aurore où piétinent des multitudes enfermées!“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 810-811.

Und hunderttausend Männer rechts und links der Straße, die ich gebahnt, bezeugen: dank meiner haben sie nicht vergeblich gelebt²⁶.

Jenseits der Berge, in Granada, setzte Córdoba's Spießgeselle Hernando de Soto das Schiff wieder zusammen und unternahm damit Raubzüge zu „vielen bewohnten Inseln“²⁷. Diese verwandeln sich in Proëzas Traum zu Japan, China und Indien, und kritischen Geistern erläutert ihr Schutzengel die hehre Mission der Konquistadoren: „Rodrigo ist es nicht, der ihnen Gott bringt, aber er mußte kommen, damit der Mangel Gottes diesen lagernden Massen dämmere“²⁸. Vermutlich ist damit nicht gemeint, daß die Grausamkeit der Eroberer den Wunsch nach einem rettenden Gott habe aufkommen lassen.

Claudels tendenziöse Geschichtsverfälschung tarnt sich auch mit Humor. Der mir zugestandene Raum erlaubt es nicht, von den vielen burlesken Szenen zu sprechen. Aber auch in der ernsten Handlung ist vieles ein Spiel, z.B. wenn der König Nr. 2, der der Beschreibung nach Philipp II. ist, die Niederlage der Armada in einem jener gefälschten aztekischen Bergkristall-Schädel zu erblicken meint, die in Wirklichkeit erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auftauchten und soweit untersucht mit modernen Werkzeugen hergestellt sind, denen aber heute noch von Esoterikern paranormale Eigenschaften nachgesagt werden. Der Mann mit dem Totenkopf verweist im übrigen auf Hamlet, eine Figur, die man mit dem Elisabethanischen Zeitalter verbindet. Dem alten Rodrigo macht eine als „Königin Maria“ verkleidete Schauspielerin schöne Augen, die Eigenschaften von Mary Tudor (Heinrichs VIII. Tochter aus erster Ehe) und Maria Stuart hat, aber einen Philipp-Sohn ehelichen soll, während doch Mary Tudor mit Philipp selbst verheiratet war. Ich schließe diesen ersten Teil meines Referats mit einem Beispiel, dem sogar der deutsche Übersetzer aufsaß; er vermutete etwas Poetisches und übersetzte *Rimmel*, das in Frankreich eingebürgerte Synonym für Mascara (eigentlich

26 Claudel, *Der seidene Schuh* III 11, 237-238. „Que parle-t-on dans les classes d'Annibal et de ses éléphants? Moi, à la tête de douze vaisseaux, j'ai gravi les monts et des volées de perroquets se sont mêlées à mes cordages! J'ai ouvert sous mon étrave une houle de montagnes et de forêts! / Et cent mille hommes sous la terre couchés de l'un et de l'autre côté de ce chemin que j'ai établi témoignent que grâce à moi ils n'ont pas vécu en vain.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 830.

27 David Ewing Duncan, *Hernando de Soto: A Savage Quest in the Americas*, Oklahoma 1996, S. 78.

28 Claudel, *Der seidene Schuh* III 8, S. 216. „Ce n'est pas Rodrigue qui apporte Dieu, mais il faut qu'il vienne pour que le manque de Dieu où sont assises ces multitudes soit regardé.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 812.

ein Firmenname), mit dem klingenden Begriff *Flammkohle*, wo Claudel nur blödelnd und verwirrt.

DIE KAMMERFRAU hält der Schauspielerin einen kleinen Topf schwarzer Salbe hin: Madame hat ihren Rimmel vergessen.

DIE SCHAUSPIELERIN: Du hast recht. Ein wenig Rimmel, so wird mein Auge feuriger sein. Der Pfeil der Persönlichkeit schnellst kraftvoller ab vom Bogen eines verdunkelten Augenlids. *Sie betupft sich die Augenlider mit einem Pinselchen, dann lässt sie langsam ihre Augen von rechts nach links rollen, dann von links nach rechts, öffnet sie, schließt sie, öffnet und schließt sie wieder*²⁹.

Was bitte trägt die Dame auf: Wimperntusche? Lidschatten? Kajal?

Sehen wir weiter, wie Claudel den Leser bzw. sein Publikum manipuliert. Claudel ist (wie George Bernanos, Charles Péguy, François Mauriac u.a.) ein Vertreter des *Renouveau catholique*³⁰, einer nicht organisierten, literarischen Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die eine Wiedererneuerung des Katholizismus und Abkehr sowohl vom positivistisch-deterministischen als auch vom laizistisch-republikanischen Zeitgeist anstrebte.

Seine Stücke sind durchdrungen von seiner religiösen Weltansicht: Die Liebe von Rodrigo und Proëza ist unmöglich, weil sie sündig ist, und das ist sie, weil Proëza verheiratet ist.

Was Ihr ihm geben könnt, das seid Ihr nicht mehr selber, [sagt Proëzas Ehemann Don Pelayo]
Das ist nicht Gottes Kind mehr, nicht Gottes Geschöpf.
An Stelle des Heils könnt Ihr ihm nichts schenken als Lust³¹.

D.h. der Liebesakt sollte im idealen Fall der Vermittlung spiritueller Werte – des Heils – dienen. Da Don Pelayo nicht wissen kann, was der Zuschauer weiß, nämlich, dass sich Don Rodrigo durch Abbruch seines Noviziats von Gott entfernt hat und deshalb besonders erlösungs-bedürftig ist, ist seine Äu-

29 Claudel, *Der seidene Schuh* IV 6, S. 310. „LA FEMME DE CHAMBRE, *tendant à l'Actrice un petit pot de noir*: Madame a oublié son rimmel. L'ACTRICE: Tu as raison. Un peu de rimmel, mon œil n'en aura que plus de feu. Le trait de la personne jaillit avec plus de force de l'arc d'une paupière assombrie. *Elle se touche les paupières avec un petit pinceau, puis elle fait rouler lentement ses yeux de droite à gauche et ensuite de gauche à droite, ouvre, ferme, rouvre, referme.*“

30 Den Begriff prägte vermutlich Louis Rouzic im Jahr 1919 mit seinem Buch *Le Renouveau catholique: Les jeunes avant la guerre*.

31 Claudel, *Der seidene Schuh* II 4, S. 110, 111. „Ce que vous lui remettrez, ce n'est plus vous-même, / Ce n'est plus l'enfant de Dieu, ce n'est plus la créature de Dieu. / A la place du salut vous ne pouvez lui donner que le plaisir. / Ce n'est plus vous-même, c'est cette chose à la place qui est l'œuvre de vous-même, cette idole de chair vivante. / Vous ne lui suffirez pas. Vous ne pouvez lui donner que des choses limitées.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 729.

berung als allgemeine Aussage über die Liebe zu verstehen: Im Liebesakt hat die Frau dem Mann seine verlorene Einheit mit Gott wiederzugeben³².

DER SCHUTZENGE: Und wie, wenn du nicht nur eine Beute für mich wärst, sondern ein Köder?

DOÑA PROEZA: Durch mich willst Du Rodrigo fangen?

DER SCHUTZENGE: Bei diesem Stolzen gab es kein anderes Mittel, ihm den Nächsten begreiflich zu machen und spürbar ins Fleisch zu bohren,

Kein anderes Mittel, ihm die Abhängigkeit beizubringen, Not und Bedürftigkeit, den Höheren über ihm,

Das Gesetz über ihm des anderen Wesens, aus keinem anderen Grund als bloß, weil es da ist.

DOÑA PROEZA: O sag! So war es denn gestattet? Diese Liebe der Geschöpfe eines zum anderen, so ist es denn wahr, daß Gott darob nicht eifersüchtig ist? Der Mann in den Armen des Weibes...

DER SCHUTZENGE: Wie wäre er denn eifersüchtig auf sein eigenes Werk? Und wie hätte er etwas geschaffen, das ihm nicht dient?

DOÑA PROEZA: Der Mann in den Armen des Weibes vergißt Gott.

DER SCHUTZENGE: Kann er ihn vergessen, während er bei ihm weilt? Kann fern von Gott sein, wer einbezogen ist in das Geheimnis seines Erschaffens

Und wieder für einen kurzen Augenblick die Edenspfote betritt durch das Tor der Demütigung und des Todes?

DOÑA PROEZA: Ist Liebe außerhalb des Sakraments nicht Sünde?

DER SCHUTZENGE: Sogar die Sünde! Auch die Sünde muß dienen.

DOÑA PROEZA: So war es gut, daß er mich liebte?

DER SCHUTZENGE: Gut war es, daß du ihn die Sehnsucht lehrtest.

DOÑA PROEZA: Sehnsucht nach einem Wahn, nach einem Schatten, der ihm ewig entflieht³³?

32 Das erinnert an das Liebeskonzept der Dichter des Dolce Stil Nuovo und Dantes (über den Claudel 1921, während er am *Soulier de satin* arbeitete, einen Essay schrieb), die die Liebe als Vehikel sehen, das sie Gott (oder der Vollkommenheit) näher bringt, und die Frau auf die Rolle eines Katalysators reduzieren.

33 Claudel, *Der seidene Schuh* III 8, S. 206-207. „L'ANGE GARDIEN: Mais quoi, si tu n'étais pas seulement une prise pour moi, mais encore une amorce? DONA PROUHEZE: Rodrigue, c'est avec moi que tu veux le capturer? L'ANGE GARDIEN: Cet orgueilleux, il n'y avait pas d'autre moyen de lui faire comprendre le prochain, de le lui entrer dans la chair; / Il n'y avait pas d'autre moyen de lui faire comprendre la dépendance, la nécessité et le besoin, un autre sur lui, / La loi sur lui de cet être différent pour aucune autre raison si ce n'est qu'il existe. DONA PROUHEZE: Eh quoi! Ainsi c'était permis? cet amour des créatures l'une pour l'autre, il est donc vrai que Dieu n'en est pas jaloux? l'homme entre les bras de la femme... L'ANGE GARDIEN: Comment serait-il jaloux de ce qu'il a fait? et comment aurait-il rien fait qui ne Lui serve? DONA PROUHEZE: L'homme entre les bras de la femme oublie Dieu. L'ANGE GARDIEN: Est-ce l'oublier que d'être avec Lui? est-ce ailleurs qu'avec Lui d'être associé au mystère de Sa création, / Franchissant de nouveau pour un instant l'Éden par la porte de l'humiliation et de la mort? DONA PROUHEZE: L'amour hors du sacrement n'est-il pas le péché? L'ANGE GARDIEN: Même le péché! Le péché aussi sert. DONA PROUHEZE: Ainsi était-il bon qu'il m'aime? L'ANGE GARDIEN: Il était bon que tu lui apprennes le désir. DONA PROUHEZE: Le désir d'une illusion? d'une ombre qui pour toujours lui échappe? “ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 804-805.

Erlauben Sie mir, diesen wunderschönen, wenn auch einer im ursprünglichen Wortsinn *barocken*, d.h. einer *schiefrunden*, *merkwürdigen* Logik gehorchenden – Text, ein wenig zu dekonstruieren:

1. Das Seelenheil der Frau ist dem des Mannes untergeordnet: sie ist nur ein Köder für den Mann, den sie Gott näher bringen muss; durch den Liebesakt, wenn sie mit ihm verheiratet bzw. durch Frustration, wenn sie es nicht ist.

2. Der sinnliche Aspekt dieser Liebe (der stets betont wird³⁴) wird nicht verteufelt. Das Körperliche ist ein Vehikel im Heilsplan und die Bejahung der Sinnlichkeit das, was den Katholizismus vom Protestantismus unterscheidet.

DER VIZEKÖNIG [von Neapel]: Rubens wird Flandern der Christenheit erhalten wider die Häresie. Was schön ist, eint, was schön ist, kommt von Gott. Und ich vermag's nicht anders zu nennen als katholisch. [...] Was wollten diese trübsinnigen Reformatoren anderes, als Gott dadurch bedienen, daß sie die Alchimie des Heils zwischen ihm und den Menschen einschränkten auf diese Glaubensregelung...

DER KAPLAN: Sagt lieber Erlebnis, Einbildung des Glaubens.

DER VIZEKÖNIG: ... auf einen persönlichen geheimen Verkehr im engen Kämmerlein, Lästerlich setzend, Werke taugten nichts, die Gottes zweifellos nicht mehr als die des Menschen, Den Gläubigen scheidend von seinem weltverfallenen Leibe, Vom Himmel scheidend die Erde, die nunmehr käufliche, entheiligte, geknechtete, auf Herstellung von nützlichen Dingen beschränkte³⁵.

3. Das hier indirekt zitierte „etiam peccata“ des Augustinus (Auch die Sünden dienen dem Willen Gottes), das eines der beiden Motti des Stückes ist³⁶, bringt konsequenterweise eine Aufweichung sämtlicher Gebote mit sich. Wenn Proëzas Sadismus gegenüber Rodrigo³⁷ und Camilo deren Erlö-

34 Z.B. Claudel, *Le Soulier de satin* I 7, S. 684.

35 Claudel, *Der seidene Schuh* II 5, S. 116. „LE VICE-ROI [de Naples]: C'est Rubens qui conservera la Flandre à la chrétienté contre l'hérésie! Ce qui est beau réunit, ce qui est beau vient de Dieu, je ne puis l'appeler autrement que catholique. [...] Qu'ont voulu ces tristes réformateurs sinon faire la part de Dieu, réduisant la chimie du salut entre Dieu et l'homme à ce mouvement de foi... LE CHAPELAIN: Dites plutôt conscience ou illusion de la foi... LE VICE-ROI: ... à cette transaction personnelle et clandestine dans un étroit cabinet, / Blasphémant que les œuvres ne servent pas, celles de Dieu sans doute pas plus que celles de l'homme. / Séparant le croyant de son corps sécularisé, / Séparant du ciel la terre désormais mercenaire, laïcisée, asservie, limitée à la fabrication de l'utile!“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 734.

36 Das andere ist ein portugiesisches Sprichwort: Deus escreve direito por linhas tortas – Gott schreibt auf krummen Zeilen gerade.

37 „DOÑA MUSICA: Wollt Ihr nicht sein Glück? DOÑA PROEZA: Ich will, daß er auch leide. DOÑA MUSICA: Er leidet wahrhaftig. DOÑA PROEZA: Niemals genug. DOÑA MUSICA: Er ruft, antwortet Ihr nicht? DOÑA PROEZA: Für ihn bin ich keine Stimme. DOÑA MUSICA: Was seid Ihr dann? DOÑA PROEZA: Ein Schwert, das sein Herz durchbohrt.“ Claudel, *Der seidene Schuh* I 10, S. 70. „DONA MUSIQUE: Ne voulez-vous pas son bonheur? DONA PROUÈZE: Je veux qu'il souffre aussi. DONA

sung dient und Rodrigos Grausamkeit, etwa gegenüber den Indios, die seine Flotte über die Landenge von Panama ziehen müssen und dabei zu Hunderten sterben, Teil eines göttlichen Plans ist, wie der Engel sagt³⁸, entspricht vermutlich auch seine eifersüchtige Zerstörung eines irdischen Paradieses am Orinoko, das der tüchtige Almagro mit seinen Indios aufgebaut hat, Gottes Willen³⁹. Wenn sie Gott dient – und wer kennt Gottes Pläne –, ist die Sünde nicht nur entschuldbar, sondern u.U. sogar gefordert.

Auf der Basis der solchermaßen aufgeweichten Gebote blüht die jesuitische Kasuistik der Mächtigen (jegliches Unrecht lässt sich rechtfertigen) und die Unterminierung der moralisch unsicheren Verlierer. Eine Folge davon ist das Leiden unserer Protagonisten, die dazu verdammt sind, des jeweils anderen Kreuz zu sein – um einer fernen Erlösung willen. Die Theodizee – die Rechtfertigung Gottes – kann auch Claudel nicht liefern.

DOÑA PROEZA: Alles, was in mir des Kreuzes fähig ist, hab ich es ihm [Rodrigo] nicht überlassen?

DON CAMILO: Doch das Kreuz wird erst dann befriedigt sein, wenn es alles in Euch, was nicht der Wille Gottes ist, vernichtet hat.

DOÑA PROEZA: O fürchterliches Wort!

Nein, ich kann Rodrigo nicht entsagen!

DON CAMILO: Dann aber bin ich verdammt, denn meine Seele kann nur durch die Eure losgekauft werden, und nur unter dieser Bedingung gebe ich sie Euch heraus.

DOÑA PROEZA: Nein, ich kann Rodrigo nicht entsagen!

DON CAMILO: So sterbet denn durch diesen in Euch ersticken Christus,

Der mich ruft mit entsetzlichem Schrei, und dessen Gabe Ihr mir verweigert.

DOÑA PROEZA: Nein, ich kann Rodrigo nicht entsagen!

DON CAMILO: Proëza, ich glaube an Euch! Proëza, ich sterbe vor Durst! O seid nicht länger Weib, lasst mich endlich auf Eurem Antlitz den Gott sehn, den Ihr nicht länger verhalten könnt,

Und hingelangen durch den Grund Eures Herzens bis an das Wasser, zu dessen Brunnen Gott Euch gemacht hat.

DOÑA PROEZA: Nein, ich kann Rodrigo nicht entsagen!

DON CAMILO: Doch von wannen käme sonst dies Leuchten auf Eurem Gesicht⁴⁰?

MUSIQUE: Il souffre en effet. DONA PROUHÈZE: Jamais assez. DONA MUSIQUE: Il appelle, ne lui répondrez-vous pas? DONA PROUHÈZE: Je ne suis pas une voix pour lui. DONA MUSIQUE: Qu'êtes-vous donc? DONA PROUHÈZE: Une Épée au travers de son cœur. " Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 696.

38 Claudel, *Le Soulier de satin* III 8, S. 811.

39 Seine Erklärung im Aufsatz *Question sociale et questions sociales*, daß soziales Engagement, das über die Sorge für die eigene Familie und Erfüllung der beruflichen Aufgaben hinausgehe, sogar sündhaft sein könne. Paul Claudel, *Question sociale et questions sociales*, in: Claudel, *Œuvres en prose*, S. 1326-1329.

40 Claudel, *Der seidene Schuh* III 10, S. 235-236. „DONA PROUHÈZE: Tout ce qui en moi est capable de souffrir la croix, ne le lui ai-je pas abandonné? DON CAMILLE: Mais la croix ne sera

Ein Verdammter, der sich selbst als solchen bezeichnet, fordert von einer Frau, dass sie ihn durch Selbstaufopferung erlöst, und setzt sie mit emotionaler Erpressung unter Druck. Teil des Erlösungsaktes ist es, dass die Frau zu ihm zurückkehrt, damit er mit ihr zusammen sterben kann. Dazu besteigt sie, unter den Augen des versammelten Schiffsvolks, ein plötzlich auftauchendes Geisterschiff mit einer nur schemenhaft erkennbaren Besatzung:

Eine lange Barke mit zwei Reihen von Ruderern, deren Gestalt ungewiß bleibt, naht und durchdringt das imaginäre Schiff. Zwei schwarze Sklaven entsteigen ihm, fassen Doña Proëza unter den Armen und entführen sie in die Totenbarke⁴¹.

Zu dem Doppelsuizid mit verabsäumter Prävention kommt es, weil es vor Mogador – der heute sogenannten Windstadt Essaouira, einem weltbekannten Surfer- und Seglerparadies – wie immer, wenn Rodrigo aufkreuzt, Flaute gibt. „Wer baut auf Wind, baut auf Satans Erbarmen.“

Was steckt hinter dieser Konstruktion? Ist es psychologisch nachvollziehbar, dass Proëza einem gehassten Mann in den Tod folgt, ihr Töchterchen einem Abenteurer anvertraut, der es auf See und im Dschungel zwischen rüden Seeleuten und menschlichem Abschaum aufwachsen läßt, und dass sie sich moralisch verpflichtet fühlt, mit einer Festung unterzugehen, die der spanische König schon vor zwanzig Jahren aufgeben wollte, statt nach dem Freitod ihres Gatten endlich ihren Geliebten zu heiraten? Umso mehr als die katholische Kirche Selbstmord verbietet.

Verbirgt sich hinter alledem nicht ein gründerzeitlich anmutender Wille, mittels Anhäufung und Potenzierung pathetischer Versatzstücke Welttheater zu schaffen?

satisfaite que quand elle aura tout ce qui en vous n'est pas la volonté de Dieu détruit. DONA PROUHÈZE: O parole effrayante! / Non, je ne renoncerais pas à Rodrigue! DON CAMILLE: Mais alors je suis damné, car mon âme ne peut être rachetée que par la vôtre, et c'est à cette condition seulement que je vous la donnerai. DONA PROUHÈZE: Non, je ne renoncerais pas à Rodrigue! DON CAMILLE: Mourez donc par ce Christ en vous étouffé. / Qui m'appelle avec un cri terrible et que vous refusez de me donner! DONA PROUHÈZE: Non, je ne renoncerais pas à Rodrigue! DON CAMILLE: Prouhèze, je crois en vous! Prouhèze, je meurs de soif! Ah! cessez d'être une femme et laissez-moi voir sur votre visage enfin ce Dieu que vous êtes impuissante à contenir. / Et atteindre au fond de votre cœur cette eau dont Dieu vous a faite le vase! DONA PROUHÈZE: Non, je ne renoncerais pas à Rodrigue! DON CAMILLE: Mais d'où viendrait autrement cette lumière sur votre visage?" Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 828.

41 Claudel, *Der seidene Schuh* III 13, S. 257. „Une longue barque aux deux rangées de rameurs sans visages vient se mêler au vaisseau imaginaire. Deux esclaves noirs en sortent qui la prennent sous les bras et l'emportent dans la funèbre esquif.“ Claudel, *Le Soulier de satin*, S. 845.

Claudél hat zwei Texte über Wagner geschrieben, 1926 den Dialog *Richard Wagner: Träumerei eines französischen Dichters* und 1938 *Das Wagnersche Gift*⁴². Im erstgenannten werden, abgesehen von den beiden Jugendwerken, die Bearbeitungen fremder Stücke sind, sämtliche Opern durch den Kakao gezogen. Mit keinem Wort erwähnt wird allerdings *Der Fliegende Holländer*.

Oberstes Kriterium für den Wert des jeweiligen Werkes ist für Claudéls Identifikationsfigur *Der rechts* (*A droite*) die im Werk manifestierte Religiosität. Gnade finden in seinen Augen infolgedessen nur *Tannhäuser* und der Erlösungstod der sich zu Tode betenden Elisabeth. *Parsifal*, sagt *Der Rechts*, habe er sich überhaupt nicht anhören müssen: „Was hätte ich [über Religion und Erlösung] in *Parsifal* lernen können? Ich verstand mehr davon als Wagner. [...] Montsalvat [d.h. die schlussendliche Erlösung des Gralskönigs durch den Heiligen Speer] war ein Endpunkt für Wagner, für mich war es der Ausgangspunkt“⁴³.

Der Wille, Wagner zu übertreffen, zeigt sich im *Soulier de Satin* vor allem in folgender Konstruktion: Proëza und Rodrigo – die sich im übrigen auf die gleiche Art kennen gelernt haben wie Tristan und Isolde⁴⁴ – müssen, im Gegensatz zu den beiden, die zumindest im Tode „ungetrennt“ und „ewig einig“ sein dürfen, sogar auf eine Vereinigung im Jenseits verzichten, erstens, weil die ewige Seligkeit bei Claudél identisch mit einer Auflösung der Persönlichkeit und dem Aufgehen in Gott ist, zweitens, weil die Protagonistin mit ihrer Heirat Nr. 2 die Verpflichtung übernommen hat, auch den Renegaten Camilo zu erlösen. Es gibt aber einen Trost für die Liebenden:

Niemals! das zumindest ist für uns eine Art Ewigkeit, die sogleich anheben kann. Nie mehr kann ich aufhören, ohne ihn zu sein, und nie mehr kann er aufhören, ohne mich zu sein⁴⁵.

42 *Richard Wagner: Réverie d'un poète français* und *Le poison wagnerien*, in: Claudél, *Œuvres en Prose*, S. 863-886, 367-372.

43 „Qu'est-ce que *Parsifal* pouvait m'apprendre. J'en savais plus long que Wagner. [...] Montsalvat était un terme pour Wagner. Pour moi c'était le point de départ.“ *Richard Wagner: Réverie d'un poète français*, in: Claudél, *Œuvres en Prose*, S. 882.

44 „LE CHINOIS: La peste soit de cette tempête qui nous jeta sur la côte d'Afrique, / et de cette fièvre qui nous retint là-bas! DON RODRIGUE: Ce fut son visage que je vis en me réveillant.“ Claudél, *Le Soulier de satin* I 7, S. 682-683.

45 Claudél, *Der seidene Schuh* II 14, S. 154. „Jamais! c'est là du moins une espèce d'éternité avec nous qui peut tout de suite commencer.“ Claudél, *Le Soulier de satin*, S. 765.

Da die Anti-Ewigkeit des Paares auf der Stelle beginnt und nicht erst nach ihrem Tod, wie jene von Tristan und Isolde, erscheint ihr *niemals* ein wenig ewiger als *ewig*, und so schlägt Claudel nach der Formel *ewiger ist höher* Wagner scheinbar um Längen.

Will ich Claudel demontieren? Nein. Claudel ist ein Meister – ein Meister der Dramaturgie: Er ändert von Szene zu Szene das Genre, die Konstellationen, den Stil, den Rhythmus. Er schafft – wie Wagner – eine Fülle von Situationen, die Regisseure zu immer neuen bildlichen Umsetzungen inspirieren. Weiters gibt es im *Seidenen Schuh*, der zwischen 1919 und 1924 entstand, Figuren, die unterschiedlichen Wirklichkeiten angehören (Menschen, Engel, Heilige, den Mond, den Doppelschatten, den Ununterdrückbaren – eine Personifikation des vorpreschenden dichterischen Impulses) und ein exquisites Spiel mit diesen Realitäten: eine Schauspielerin etwa, die entdeckt, dass bereits ein Double von ihr selbst ihre Rolle spielt. Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor*, ein Stück, das wegen ähnlicher Selbstreflexivität häufig als Beginn der modernen Dramatik bezeichnet wird, erschien 1921 und erlebte seinen Durchbruch 1927 in Paris in der Inszenierung von Georges Pitoëff, also nach Vollendung der langen Version des *Soulier*. Schließlich ist Claudels Sprache hinreißend, seine Rhetorik überlegen. Er manipuliert sein Publikum mit atemraubender Meisterschaft. Das ist Können, das ist Kunst – auch wenn sie über weite Strecken der Vermittlung von Botschaften dient, die den meisten von uns – Gott sei Dank – nicht gefallen.