Kein Traum – was sonst?

Kleists «Prinz Friedrich von Homburg» im Schauspielhaus Zürich

m. v. Peter Steins Inszenierung des «Prinzen von Homburg», mit der die Berliner Schaubühne im Frühling 1974 in Zürich gastiert hat, gehört zu jenen Aufführungen, die die Vorstellung von einem Stück für eine Generation von Theaterbesuchern prägen. Wie Bruno Ganz damals den für eine Unbotmässigkeit zum Tode verurteilten Sieger in der Schlacht von Fehrbellin als Verkörperung der Wunschphantasien des Dichters Heinrich von Kleist gestaltete, wie die historischen Schauplätze im Medium der Bildmotive Caspar David Friedrichs zu romantischen Seelenlandschaften wurden, wie jede Figur Real- und Traumbild zugleich war: das dürfte allen, die diese Aufführung gesehen haben, zum unverlierbaren Erlebnis geworden sein.

Wer jetzt im Schauspielhaus den von *Hans-Ulrich Schmückle* gestalteten Bühnenraum sieht, kann einen Nachklang jener Schaubühne-Inszenierung wahrnehmen: über dem sanft ansteigenden schwarzen Boden ein tiefer, ferner Horizont, der sich zu einem schmalen Lichtstreif verengen oder auch ganz verschliessen lässt, das Bild gerahmt von Wänden, die mit dem Wechsel der Beleuchtung wie der Hintergrund die Farbe wechseln. Das Ineinander von Traum und Realität, welches dieses Stück konstituiert: in Schmückles Szenerie scheint es auf die knappstmögliche Formel gebracht, und die auf die Entstehungszeit des «Homburg» verweisenden Offiziersuniformen setzen in dieser Sinfonie von Grautönen die rhythmischen Akzente.

Doch *Manfred Wekwerths* Inszenierung nimmt die Vorgabe der Ausstattung (Kostüme: Sylta Busse/Leo Bei) nicht auf. Sie lässt das unergründlich vieldeutige und eben deshalb mit einer so wechselvollen Rezeptionsgeschichte behaftete Stück gleichsam *terre à terre* spielen, als wären dem «Ordre des Herzens», dem Homburg bei seinem vorzeitigen Eingreifen in die Schlacht gehorcht, und das Gesetz des Staates, auf das der Kurfürst sich beruft, feststehende, fraglose Grössen. Darin vor allem verrät sich, wie wenig Wekwerth Kleists Sprache aushorcht, wie sehr er sie bloss als Instrument der Handlung, als Mittel zum Zweck versteht, während sie doch, bis in den gebrochenen Rhythmus, den verwinkelten Satzbau, selbst Handlung konstituiert. Die unmittelbare Folge dieser nivellierenden, versachlichenden Sprachbehandlung ist, dass Kleists Verse an Kraft und Glanz an Expressivität und Schärfe verlieren. Wenn Wekwerth dem Gesagten dafür durch Gestik und Mimik demonstrativen Nachdruck zu verleihen sucht, so schränkt er damit aber auch den Bedeutungsgehalt ein. Daraus resultiert eine Reduktion der zentralen Figuren, die letztlich das ganze vielschichtige, schillernde Beziehungsgeflecht dieses dicht gefügten, wie unter Hochdruck stehenden Stückes brüchig macht.

Vor der Kulisse eines Offizierskollegiums, in dem Wolfgang Stendar als Feldmarschall und Dietmar Schönherr – momentweise unkonzentriert – als Kottwitz die wichtigsten Chargen innehaben, agiert Hans Dieter Zeidler als ein trotz seiner Heftigkeit fast betulicher, allzu bürgerlicher Kurfürst, der von dem zwiegesichtigen Staat, den er verkörpert, wenig preisgibt. Eine fahrige, beständig nach verrutschenden Tüchern greifende Natalie (Emanuela von Frankenberg) vermag den kurzen Dialogteilen dieser einzigen handelnden Frauenfigur nicht die ihnen eingeschriebene Wirkungskraft zu verleihen. Doch dass die Liebesszene zwischen der Prinzessin und dem Prinzen Homburg fast beiläufig gespielt wird – zwischen Gepäckstücken auf offenem Feld – und zudem so privat, dass ihr dunkler Hintergrund, die Meldung vom vermeintlichen Tod des Kurfürsten, wie ausgeblendet wird: diesen Tiefpunkt der Inszenierung hat Wekwerth allein zu verantworten. Die Klippen der beiden Botenberichte umfährt er, indem er sie vor geschlossenem Vorhang ad spectatores vortragen lässt – Blutspuren und verschmutzte Mäntel sollen hier die «Realität» des Krieges vor Augen führen, während der Schlachtenlärm in die Ordnung rhythmischer Tonfolgen gebracht ist. Die eigentliche Adressatin der Berichte, die Kurfürstin, wird damit vor den schwierigsten darstellerischen Momenten bewahrt, doch Renate Schroeter scheint sich in ihrer Rolle auch so nicht wohl zu fühlen.

Der Glücksfall dieser Inszenierung ist Georg Schuchter als Homburg. Schon die erste Szene zeigt: das ist zwar ein Schlafwandler, aber kein versonnener Träumer, dieser nach Heldenruhm *und* Liebesglück greifende Visionär hat einen Fernblick, der nicht schweifend ist, sondern das Ziel genau ins Auge fasst, seine Kraft entspringt seinem Taten- und Lebensdrang, nicht krankhafter Todessehnsucht. Wie traumwandlerisch sicher Schuchter die Gefühlsskala des Helden in den von Wekwerth eng gesteckten Grenzen durchmisst, das wird einem vor allem in seinem Zusammenspiel mit der konturlosen Natalie und dem bis zur Lächerlichkeit outrierenden Hohenzollern von Siegfried Walther bewusst.

«Ein Traum, was sonst?», so antwortet der nüchterne Kottwitz am Schluss auf die Frage des begnadigten Homburg «Ist es es ein Traum?». Dass Kleists letztes Stück in Wekwerths Inszenierung *kein* Traum ist, steht ausser Frage. Was aber sonst? Darauf verweigert sie eine klare Antwort.

«Il ne faut plus brûler Sade . . .»

Zur deutschen Übersetzung von Sades «Justine und Juliette»

«Man hat sich dafür entschieden, ihn zu töten, zuerst langsam, durch die Langeweile in den Verliesen, und dann, indem man ihn verleumdet und vergessen hat.» Die Rede ist – was in seinem zweihundertfünfzigsten Geburtsjahr kaum erstaunen dürfte – von Donatien-Alphonse-François, Marquis de Sade. Schon 1955, also etliche Zeit vor dem aktuellen «Sade-Jahr», hatte Simone de Beauvoir in ihrem Essay «Faut-il brûler Sade?» auf das Phänomen hingewiesen, dass sich die Werke Sades – je nach der gängigen Empfindlichkeit in Sachen öffentliche Moral – zwischen Verleumdung und Vergessen, aber auch zwischen verlegerischem Interesse und allgemeiner Aufmerksamkeit hin und her bewegten.[1] Gegenwärtig also feiert Sade Hochkonjunktur, und die Frage, ob man seine Schriften auf dem Scheiterhaufen verbrennen sollte, ist rhetorischer denn je.

Und dennoch: Wenn im Sade-Jubeljahr 1990 die beiden jungen Zürcher Stefan Zweifel und Michael Pfister eine deutsche Übersetzung der dritten (und letzten) Fassung des Sadeschen *opus magnum* mit dem barocken Titel «Die neue Justine oder Vom Missgeschick der Tugend, gefolgt von der Geschichte ihrer Schwester Juliette oder Vom Segen des Lasters» veranstalten, dann handelt es sich für einmal nicht um eines der üblichen jubeljährlichen Verlagsereignisse.[2]

Denn erstens ist der Marquis de Sade den Deutschen vornehmlich als pathologischer Fall geläufig; nämlich als jener vermeintliche Ahnvater des «Sadismus», womit der Sexualmediziner Krafft-Ebing den philosophischen Querkopf de Sade zu Ende des 19. Jahrhunderts ebenso wirkungs- wie verhängnisvoll etikettierte. Zweitens sind im deutschen Sprachraum die beinahe viertausend Seiten der «Justine»-Schlussfassung von 1797 (die ersten beiden Fassungen stammen von 1787 und 1791) bisher nie zugänglich gemacht worden. So galt denn Sade hierzulande weiterhin vornehmlich als «Sadist»; seine Bücher zierten die erotischen Bibliotheken, und die meist ziemlich willkürlichen Kürzungen und glättenden Übersetzungen seiner Schriften waren unverkennbar auf die Bedürfnisse des lesenden Voyeurs zugeschnitten. Die verlegerische Ratlosigkeit im Umgang mit Sade kann man etwa daran ermessen, dass ein nicht unbekanntes deutsches Verlagshaus die «Justine» in der (ersten) Fassung von 1787 – immerhin nicht mehr unter die *Erotica*, wie noch im 19. Jahrhundert gang und gäbe – in einem «Spezialgefäss» placierte, nämlich im verlagsinternen Geschlechterghetto namens «Die Frau in der Literatur».

Nun mag man es auch dem deutschen Lesepublikum durchaus gönnen, wenn das innere Auge und die Imagination nicht aus der geistigen Existenz verbannt werden. Gleichwohl: Die bisher zirkulierenden Versionen der deutsch übersetzten «Justine» sind – dies die Überraschung – nicht so sehr durch pornographische Zensur entstellt, sondern vornehmlich in jenen zentralen Passagen, wo Sades eigenwilliger Beitrag zur Moralphilosophie, zur Religionskritik und zum französischen Materialismus sichtbar hätte werden können. Oder kürzer und drittens: Wer weiss um die geistesgeschichtlichen Querbezüge etwa zwischen dem «Jenseits von Gut und Böse» schreibenden Moral*genealogen* Nietzsche und dem moralischen Nihilisten und Alleszermalmer Sade? Wo trifft sich die Religionskritik Montesquieus mit dem fulminanten Atheismus des Marquis? Gibt es denkerische Konvergenzpunkte zwischen den beiden beliebtesten Prügelknaben der französischen Philosophiegeschichte; zwischen dem geächteten Materialisten Julien Offray de La Mettrie und dessen «Art de jouir» und etwa Sades «Philosophie dans le boudoir»? Der philosophische *Questionnaire* kann problemlos erweitert werden: Weshalb konnte Roland Barthes in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts gar die Trias «Sade–Fourier–Loyola» auf einen ideellen Nenner bringen? Und wie verhält es sich mit den Spuren Sades bei Apollinaire? Spätestens nach dieser Auslegeordnung dürfte einsichtig werden, dass die gängigen Sade-Etiketts – Materialist, Atheist, Nihilist, Pornograph, Wüstling, Sadist – deutlich zu kurz greifen. Und auch mit den in solchen Fällen gängigen Verlegenheitslösungen, nämlich Sade als Exzentriker oder philosophischen Eklektiker darzustellen, ist sein denkerisches Furiosum kaum einzufangen. Gelegentlich möchte man gar formulieren: Wenn das Denken eine Gürtellinie hätte, so hat Sade sie mit grösstem Anstand – ignoriert.

Vom Skandalon zum Klassiker?

Kurz: Mit solchen Interpretationsfragen dürften auch die Zürcher Übersetzer öfters konfrontiert gewesen sein. Denn bisher mussten sich die am geistesgeschichtlichen Umfeld mit Kernpunkt Sade Interessierten vornehmlich an die französische Sade-Forschung halten, wenn es um die Quellenlage, die Sekundärliteratur und die bestehende Forschung ging. Auch wenn sich dies nicht schlagartig ändern wird (die von Pfister und Zweifel begonnene Übersetzung des Monumental-Doppelromanes «Justine und Juliette» dürfte noch einige Zeit in Anspruch nehmen), so verspricht gerade die editorische Zusammenarbeit der Zürcher Herausgeber mit der Pariser Klassiker-Reihe *Bibliothèque de la Pléiade* ein Textkorpus, das auch wissenschaftliche Massstäbe befriedigen dürfte. Dass die beiden ihre verdienstvollen Bemühungen um eine vollständige und differenzierte «Justine»-Übersetzung hingegen wieder unter ein Etikett stellen, nun allerdings unter dasjenige eines Beitrags zur «Sadologie», womit nochmals Logos und Wissenschaftlichkeit suggeriert werden, ist Geschmackssache.

Und vielleicht auch Nebensache: Denn mit der nun präsentierten Übersetzung steht doch die Erfüllung eines alten literarischen *und* philosophischen Desiderates im Vordergrund. Aber: Kann ein geschmähter Autor sozusagen übergangslos aus dem bibliothekarischen Giftschränkchen auf die Literaturliste von Gymnasialprüflingen katapultiert werden? Genau dieser Fragestellung widmet das Übersetzer- und Herausgebergespann feinfühlige Aufmerksamkeit. Maurice Blanchot hatte 1946 das «Problem Sade» noch als ein *Absolutum* charakterisiert: «Wenn es in den Bibliotheken eine Hölle gibt, dann für ein solches Buch. Man kann davon ausgehen, dass es in keiner Literatur, zu keiner Zeit je ein derart skandalöses Werk gegeben hat und dass kein anderes das Fühlen und Denken der Menschen tiefer verletzt hat.» Bald – so Zweifel und Pfister – waren es die literarischen und philosophischen Neuerer, Maupassant, Dostojewski, Swinburne; daraufhin die Surrealisten in der Nachfolge von Apollinaire, dann Bataille, Klossowski, die Strukturalisten im Umkreis der Zeitschrift «Tel Quel», und «in jüngster Zeit der universitäre Diskurs; Berge von Sekundärliteratur, die den Text zwar zuweilen erhellen, in ihrer Gesamtheit aber anstelle des Textes reden, ihn langsam zum Verstummen bringen». Und heute, «in einer Zeit, in der nicht einmal mehr der Skandal heilig» sei, werde sich erweisen, «ob Sade auch den letzten, fast verzweifelt anmutenden Assimilierungsversuch der Gesellschaft überstehen wird: die Erhebung zum Klassiker».

Doch zurück zum Werk, oder genauer: zum Schwesternpaar Justine und Juliette, die – jeweils stellvertretend für das moralisch Gute und das Böse – als weibliche Hauptpersonen in Sades epochalem Antitugendroman figurieren. Neben der unzensierten Beschreibung der gewalttätigen Ereignisse im Kopf bestand das moralische Skandalon um Sade letztlich in der Negierung einer moralischen Stufenleiter vom absolut Bösen hin zum absolut Guten. Wenn Justine, die Inkarnation des Guten, in ihrem Bemühen um die *vertu*, den guten Lebenswandel, dennoch nur pausenlose Brutalitäten zur Antwort erhält, so lautet Sades einfache Konklusion: Was moralisch gut oder schlecht ist, hängt von wechselnden menschlichen Wertekodexen, gar von differenzierten moralisch-geographischen Klimas ab. Der Natur ist der Umwandlungsprozess der Materie gleichgültig. Sie teilt keine moralischen Zensuren über Leben und Tod aus. Und wenn die grossen Ideologien diejenigen Mächte seien, die die jeweils richtige Mixtur von «gut» und «böse» auswägen, so sind sie es, die im Wettstreit um die «wahre» Taxonomie des «Guten» zugleich die grössten Verbrechen begehen.

Sade argumentiert naturalistisch, womit gemeint ist, dass er den naturalistischen Fehlschluss quasi ad absurdum treibt. Der Natur ist es einerlei, ob wir mit unseren natürlichen Anlagen das sogenannt Böse oder das sogenannt Gute befördern. Ihre Rechnungen sind nicht die unsern. Was die Menschen als Dienst an der Natur ausgeben, als natürliches und damit moralisch rechtschaffenes Handeln, gilt ihm als *petitio principii*, denn die Grundsätze, nach denen die Natur handelt, sind für die Menschen nicht einsehbar. Zwar – und damit sind wir im Bereich von Eros und Gewalt, dessentwegen Sade schon immer und gewiss auch weiterhin eine quasi *bestialische* Aura begleitet – duldet die Natur die Fortpflanzung, aber es ist damit noch lange nicht ausgesagt, dass sie die Sinnenstruktur des Menschen in den Dienst der Fortpflanzung gestellt hat. Und was die Sittsamkeit betrifft, so denunziert Sade mit martialischer Konsequenz die klaustrophobische Enge vornehmlich des weiblichen Tugendgehäuses.

Vertu? Keuschheit? Der Marquis: Ist es nicht «eine garstige Narretei, der flüchtigsten Sache der Welt so viel Wert beizumessen?» Diese «erdichtete Keuschheit», die den Frauen «aberwitzigerweise seit ihrer Kindheit als eine Tugend dargestellt wurde», gehört folgerichtig ins Inventar überholter pädagogischer Kapriolen. In kaum zufälliger Übereinstimmung mit dem Sittenrelativismus etwa in Montesquieus «Perserbriefen» treibt Sade die philosophische Analyse auf die Spitze. «Was man Tugend nennt, ist in meinen Augen ein Hirngespinst: diese nichtssagende und flatterhafte Sitte, die sich von Himmelsstrich zu Himmelsstrich ändert, vermittelt mir keine genau umrissene Vorstellung.» *Moral* gilt ihm letztlich als Produkt von Schwäche und kaum verhehltem Eigennutz; und «die Tugend eines Volkes wird niemals eine andere sein als diejenige seiner Gesetzgeber». Die Tugend aber «des wahrhaft philosophischen» – das heisst: rücksichtslos zu seiner Triebstruktur stehenden – Menschen müsse «der Niessbrauch seiner Lüste oder das Ergebnis seiner Leidenschaften sein».

Und so liest sich denn die «Justine», wo es um die Frage von Tugend und Gewalt geht, durchaus als epochaler *Gegen*-Rousseau; «Justine» ist die heimliche Anti-*Sophie*. Und weshalb sollte Sade nicht auch als Antwort auf Rousseaus Tugendheroin gelten? Werkgeschichtlich zumindest sind deutliche Spuren gegeben: 1787 beendet Marquis de Sade eine Erzählung des Titels «Les infortunes de la vertu», die Urfassung des späteren Doppelromans. Die tugendsame, aber dauernd von Unglück und Grausamkeiten verfolgte weibliche Hauptdarstellerin trägt hier noch nicht den «gerechten» Namen Justine, sondern denjenigen der Gefährtin von Rousseaus Emile – Sophie.

Phantasie und Verbrechen

Doch Sade differiert zwischen dem Denken und dem Ausführen des Verbrechens. 1781

Anzeige REX999 486A

AESKULAP KLINIK

Aeskulap-Klinik im Park
Zentrum für Biologische Medizin
CH-6440 Brunnen
Telefon 043/33 11 22 · Fax 043/31 54 55

Die Aeskulap-Klinik ist als erstes umfassendes Zentrum für Biologische Ganzheitsmedizin von den Krankenkassen als Heilanstalt anerkannt.
Klinikdirektor und Chefarzt:
Dr. med. Marcel G. Brander

Manon: Aus der Fotosequenz «Künstler Eingang», 1990.

Abgezirkelt

Manon-Ausstellung in St. Gallen

U. I. Vor bald zwanzig Jahren begann Manon mit Environments und inszenierten Photographien die gestylte Schönheit ihres Körpers vorzuführen. Das bedeutete harte Arbeit, Spaltung der Persönlichkeit in Objekt und Betrachterin. Das Publikum wurde gleichzeitig fasziniert und in Schranken gewiesen, vielleicht gelangweilt. Manon stellte regelmässig aus, zuletzt in der Kunstszene Zürich des vergangenen Jahres.

Die Bemerkung über nahezu zehnjährige selbstgewollte Absenz vom Kunstbetrieb, welche die Ausstellung im *Kunstmuseum St. Gallen* einleitet, ist also nicht richtig. Um so erfreulicher jedoch ist der Elan, mit dem die Künstlerin ihrer Heimatstadt («weil hier alles stimmt») eine Hommage erweist. Für die makellosen Räume des renovierten Museums konzipierte sie Installationen mit dem Titel *Manon Künstler Eingang*.

Die dreissig farbigen Photobilder auf Metall sind schwarz und weiss, delikat hautfarben und fixiert vom grellen Rot der Lippen. Manon ist schwarz bekleidet, mit schwarzer Kopfbedeckung; sie starrt auf den Betrachter aus geometrischem Hintergrund oder vor einer mit Formeln bedeckten Wandtafel. Manon hält einen Zirkel in der Hand; das Instrument suggeriert die Bedeutung der Zeit. Mit der Tücke des Requisites weist es jedoch auf die berechneten, genau abgezirkelten Posen der Künstlerin. Damit erstarren die Bilder zu Werbephotos für ein erstklassiges Produkt. Die symmetrischen Dreier- und Fünfergruppen in Grossformat werden auch von farbigen Kreisscheiben überhöht. Manon agiert darunter als Tempeltänzerin zum Thema Lebenslügen oder Zeit wird knapp.

Gesammeltes Glück, Gesammeltes Leid, Titel einer anderen Sequenz, leiten hinüber zum Gipfel der Bedeutung, welche achtzehn Frauen für Manon erreicht haben. Die Künstlerin widmet ihnen eine Art Weihehalle im Moltondunkel (das Environment erinnert an Judy Chicagos gigantische Dinner Party für dreimal dreizehn Frauen in London), aus dem wie Epitaphe schwarze Sockel aufragen. Auf den Sockeln stehen schwarze Schatullen. Man/frau darf sie aufklappen. Kein Aschehäufchen liegt darin. Die Etuis sind leer, mit Moiré ausgeschlagen in der Farbe, welche nach Manons Gefühl Coco Chanel, Meret Oppenheim, Colette und weiteren Mères spirituelles entspricht. – Welch ein Weg vom lachsfarbenen Boudoir oder vom Environment Sentimental Journey zu diesem muffigen Damenzimmer!

Für die Ausstellung erschien im *Benteli-Verlag*, Bern, ein Band Manon, mit Bildern auch früherer Installationen und Texten von Manon, Sandro Salamandro und Roland Wäspe. (Bis 28. Oktober)