

Michel de Ghelderodes Theater der Obsessionen

von Barbara Damm

Kauend und schmatzend frißt sich Kaplan Carnibos durch das Stück *Ausgeburten der Hölle* und kommentiert mit vollem Munde den Gegenstand seiner Lust: »Fleisch, nichts wie Fleisch.« Sein Gegenspieler Krakenbus liefert dazu gleich das sprachliche Dessert in Form von »kleinen Maden«, die unter abgekauten Fingernägeln wimmeln und »violette Fliegen«, die gierigen Schlünden entschlüpfen. Eine etwas andere Fleischeslust befällt den schönen Jüngling Adrian in der *Ballade vom großen Makabren*, wenn er seiner Geliebten Jusemina verheißt, er werde ihren Leib kosen »wie der Vielfraß einen Korb erlesener Früchte.«

Überhaupt richtet sich der Appetit des Schöpfers dieser Bühnenfiguren auf alles Triebhafte, und mit Vorliebe gibt er sich in seinen Stücken dem Häßlichen und dem Schmutzigen hin: Der Flame Michel de Ghelderode – von den Franzosen in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg als Avantgarde-Autor in Beschlag genommen – evoziert bunte Bilderbögen von Sinnhaftigkeit und kraftvoller Erdverbundenheit, die ihn in nahe Verwandtschaft zu seinen Landsmännern Bosch und Breughel rücken. Seine mittelalterlichen Narrenpossen quellen über vor Verlockung, Sünde, Tod. Man könnte meinen, Ghelderodes Schauspiele verschmelzen bisweilen zu einem einzigen, immensen *memento mori*. Schon die Titel sind so bezeichnend wie erbaulich: *La Mort regarde à la fenêtre*, *La Mort du Docteur Faust* und die *Farce de la mort qui faillit trépasser*. Der Tod ist omnipräsent in *Barabbas*, *Mademoiselle Jaïre*, *Le Cavalier bizarre*, *Sortie de l'acteur*, *La Farce des ténébreux*, *Sire Halewyn*, doch ein Blick auf die Untertitel all dieser morbiden Stücke läßt schmunzeln – verraten sie zugleich doch etwas von der Doppelbödigkeit und den Paradoxien, die dem Ghelderode-Leser – gäbe es ihn denn – immer wieder begegnen: *Vaudeville attristant*; *tragédie-bouffe*; *tragédie pour la music hall*.

Man staunt nicht schlecht angesichts der stattlichen ›Berufesammlung‹ Ghelderodes – er war unter anderem Seemann, Soldat, Journalist, Archivar und Dramaturg – und angesichts seines immerhin 50 Stücke umfassenden dramatischen Werks, aus dem die unverkennbare Freude am Hin- und Herspiel zwischen Rolle und Person hervorstrahlt. Das künstlerische Credo dieses Mannes, der sich beruflich wie literarisch so gar nicht in eine Schablone pressen lassen wollte, scheint am ehesten mit Michel de Montaigne faßbar: »Wir bestehen alle nur aus buntscheckigen Fetzen, die so locker und lose aneinanderhängen, daß jeder von ihnen jeden Augenblick flattert wie er will.« Doch so umtriebiger dieser schwer einzuordnende Autor war, so vergessen ist er heute!

Was also kann heute noch faszinieren an Ghelderode – dem *créateur* blutiger Spektakel, wie sie das gegenwärtige Theater doch eigentlich liebt?

Wie alle groteske Kunst ist sein Theater ein vornehmlich visuelles Phänomen – mit Neigung zum Artaud'schen Theater der Grausamkeit, einem reinen, entliterarisierten Totaltheater, in dem Gestik, Mimik und Musik ebenso stark auf den Zuschauer wirken wie das dichterisch formulierte Wort. Wenn Ghelderodes Gaukler die Bühne bevölkern, ersteht vor den Augen des Zuschauers aus einem Nebel von Farbe und Bewegung nicht ein historisches, sondern ein poetisches Mittelalter. Leider besteht die beliebteste Methode, heute mit Ghelderode umzugehen darin, sich in Ausschlachtmanier im großen Topf seiner Motive zu bedienen ... Schauspiel, Pantomime, Tanz, Puppentheater profitier(t)en jedenfalls davon.

Ghelderode entführt uns in eine Scheinwelt, ins Unwirkliche, jenseits von Normalität und kausaler Logik. Durch die Maske eines Clowns blickt er auf das Leben und belächelt es als »drolliges und dummes Abenteuer«. Die Absurdität, die seine Dramen ausmacht, ist bei ihm im Gegensatz zu an-

deren Autoren des Absurden Theaters keine moderne Erfahrung, sondern zeigt sich als ein jahrhundertes Phänomen des menschlichen Schicksals. Im wechselseitigen Rollentausch demonstrieren seine Narren und Henker die Unmöglichkeit, eine irdische Existenz durchzuhalten. Seine ›Marionetten‹, an denen sich Gott und der Teufel als Puppenspieler versuchen, treiben beckettgleich in einem Universum von Bedeutungslosigkeit und Ungewißheit, und ihre verzerrten Fratzen verraten innere Zerrissenheit, Entfremdung. Dennoch bietet sich bei der Lektüre der Dramen eine weitaus positivere Perspektive – Ghelderodes Menschen sind weit davon entfernt, hilflose Spielzeuge zu sein, ausgestattet mit Urteilsfähigkeit und Kraft trotzten sie Tod und Teufel.

In dem 1925 verfaßten *La Mort du Docteur Faust* treibt die Identitätsverwirrung, das shakespeare'sche Spiel um Schein und Sein, Blüten. Faust entdeckt im Zuge seines Erkenntnistrebens seine eigene Unwirklichkeit und erschreckt vor seinem fragmentarischen Selbst als fiktiver Charakter. Kurzerhand tauscht er seine Identität mit einem Faust-Darsteller. Doch dieses andere Ich aus Fleisch und Blut hat ebensowenig ein reales Selbst wie sein literarisches Pendant – der Schauspieler, der die Renaissance-Figur jeden Abend auf einer Wirtshausbühne des 20. Jahrhunderts zum Leben erweckt, nimmt von berufswegen immer neue Identitäten an und lebt somit ebenfalls in einer *make-believe-world*. Folglich geben beide vor, etwas zu sein, was sie nicht sind und können, so sehr sie auch strampeln mögen, niemals Authentizität erlangen. Während der Schauspieler schließlich für die Verbrechen des ›echten‹ Faust exekutiert wird, erschießt sich der ›echte‹ Faust aus hoffnungsloser Verzweiflung. Der Teufel verläßt die Szene mit den Worten: »Ho! Ho! Was für ein schönes Spiel – eines, das kein Autor hätte erfinden können. Keiner von Euch beiden hat je existiert, weder der eine noch der andere.«

Angesichts des Übereinanderschichtens verschiedener Realitäten hätte Ghelderode seinen Faust in der Tat »Ein Stück sucht seinen Autor« nennen können. Doch im Gegensatz zu Pirandello soll die theatralische Illusion hier keineswegs als Realität wahrgenommen werden; die Charaktere sind auch nicht auf der Suche nach Unsterblichkeit, da Faust bereits eine klassische Figur ist. Vielmehr macht die metaphorische Entsprechung der Welt als Theater auf ein Dasein aufmerksam, in dem die Menschen ihre Identität allein aus Rollenspielen beziehen und wie Faust als Schatten ihrer selbst vor sich hin vegetieren. Ghelderode erzählt diese Absurdität mit einer solchen Logik, daß der Gedanke, Existenz sei pure Illusion, glaubhaft und greifbar wird. Auch wenn in diesem eigenwilligen Bühnenexperiment die Helden zugrunde gehen, so reißen sie – weise genug – zuvor noch der Welt aus Narrheit und Heuchelei die Maske herunter.

»Aber spricht ein Narr je von seinem Leben? Er tanzt . . . «

Kaum ein anderer Charakter vereinigt Komik und Tragik des menschlichen Geschicks so sehr wie der Narr. In seiner Doppelrolle als Weiser und Tor, Künstler und Sündenbock, attackiert er den Zuschauer und leidet zugleich unter der Grausamkeit des menschlichen Daseins. Als symbolischer König einer auf den Kopf gestellten Welt erzählt er die Wahrheit aus seiner Sicht. Dabei steht seine Narrenkappe mit ihren Schellen im wörtlichen Sinne für die künstlerische und moralische Freiheit und zugleich die Ab-, bzw. Ausgrenzung aus der Gesellschaft. Analog zum Göttlichen verkörpert er die kreativen, formgebenden und zugleich die dämonischen, destruktiven Kräfte des Künstlers. Der Hofnarr Folia, Archetyp des Ghelderod'schen Helden, spricht in dieser Hinsicht am direktesten für seinen Schöpfer. Er ist der tragische Held in *Escorial* und *Die Schule der Hofnarren*, zwei symbolischen Projektionen eines immer wiederkehrenden Ghelderode-Themas: Aufgabe und Verantwortung des Künstlers.

Im Einakter *Escorial* aus dem Jahre 1927 spielen der König und sein Hofnarr eine Doppelgängerposse. Heulende Hunde, laute Flüche und Peitschenknallen erzeugen eine durchgehend halluzinatorische Atmosphäre, in der sich König und Narr ihrer weltlichen Masken entledigen und sich als Gleichberechtigte gegenüberstehen; ebenbürtig auch in ihrer Häßlichkeit. Im Tausch von Zepter und Schellenkappe versuchen sie, ihre Rollen neu zu definieren – der eine als Künstler, der andere als Herrscher. Folia, einstiger Liebhaber der im Sterben liegenden Königin, wird von Schmerz und Trauer überwältigt, während ihr Ehemann als König-Narr seine sarkastische Lektion erteilt: »Es ist nicht meines Amtes, Trübsal zu blasen!« Die tragische Ironie ihrer Situation offenbart sich bald: Der König hätte einen erfolgreicher Hofnarren abgegeben, der Narr einen wahrhaftig royalen König; doch beide sind an ihre soziale Rolle gefesselt und agieren nurmehr als Marionetten. Fällt Folia mit königlichem Zepter dieser Illusion zum Opfer und bezahlt den Verrat an seine künstlerische Profession mit dem Tod, so begegnen wir ihm in dem zehn Jahre später verfaßten Drama *Die Schule der Hofnarren* als gereiften Artisten wieder, der das Geheimnis aller großen Kunst für sich entdeckt hat und der seine grausame Mission zu Ende führt.

Wohl zurecht bezeichnete Ghelderode seine »Hofnarren« in Briefen an Marcel Lupovici als einen der Höhepunkte seines gesamten Theaterschaffens. Wenn die Narren in ihren Schellenkappen zum parodistischen Gesang auf die Masse anheben, leuchtet in der Tat das magische Moment auf, das Ghelderode zufolge den theatralischen Akt ausmacht. Ursprünglich auf drei Akte angelegt, kürzte er das Stück um der bildlichen Intensität Willen auf sieben Szenen. Während sich der Schauplatz eines verlassenen Klosters vor den Augen des Zuschauers / des Lesers entfaltet, werden das Modell eines Narrenschiffs und eine Totenbahre zu zentralen Emblemen des Stückes erkoren. Im zuckenden, saturnalischen Rhythmus wechselt die Atmosphäre beständig zwischen Fastenzeit und Karneval und die Narren setzen in ihrer langsamen Prozession, einer Parodie auf organisierte Religion und religiöse Zeremonien, ihre dämonischen Kräfte frei. Die Masken, die sie tragen, sind in ihrer Häßlichkeit und Deformiertheit nicht nur die Verkörperung des Bösen; sie sind groteske Abbilder ihres seelenlosen Selbst und zugleich Parodie auf die Menschheit.

Ihnen gegenüber Folia, der vollendete Künstler, Lehrer und Meister, der diesem Rohmaterial Form gegeben hat und der seine Geschöpfe schließlich als Narren und Entertainer verkaufen wird. Als Symbol für Autorität und Ordnung durch Kunst befindet sich Folia im Kampf mit seinem Diener und Assistenten Galgüt. Aus Rache für die Demütigungen ihrer Ausbildungsjahre, treibt Galgüt die Hofnarren mit einer Parodie auf den Tod von Folia's Tochter in einen heimtückischen Aufstand gegen den Lehrmeister.

Am Abend vor ihrer Auszeichnung erteilt Galgüt seine letzte Lektion. Die Narren treten ein und führen einen Tanz der Inka auf. Galgüt schließt seine Stunde mit einem Mätzchen aus dem Repertoire ihres Patrons, Tyl Ulenspiegel. Noch einmal schärft er den Delinquenten ein, daß die Verpflichtung zu ihrer Profession eine totale sein müsse – egal ob als weiser Narr am Hofe oder als einfacher Clown des Volkes. Folia erscheint und das destruktive ›Spiel im Spiel‹ beginnt. Angesichts ihres von Trauer überwältigten Meisters vergehen die Narren vor Spott und sie zelebrieren auf ihren Instrumenten diesen feierlichen Moment. In Rage ergreift Folia seine Peitsche während seine Schützlinge nach allen Seiten von der Bühne fliehen. Allein und erschöpft spricht Folia sein schmerzvolles Postulat aus, das Geheimnis aller großen Kunst, das seine Schüler so gern aus seinem Munde vernommen hätten: *cruauté* – Grausamkeit. Nach einem Moment der Stille sammeln sich in seinem Auge Tränen; sein Gesicht erhellt sich, als er zu verstehen beginnt. Langsam und ohne Gefühl fängt er an, sich zu geißeln. Ein Hahn kräht, Morgendämmerung bricht an während der Vorhang sich senkt.

Ghelderode formuliert hier über Narrenklamauk ein künstlerisches Bekenntnis: Um als Künst-

ler zu überleben muß er alles bekämpfen, ja vernichten, was der Kunst im Wege steht. Unter dem scheinbaren Konflikt zwischen Foliol und seinen Studenten zeigt sich das wahre Drama: Foliols Gespaltenheit in seinem Streben als Künstler, hin- und hergerissen zwischen der unerbittlichen Erfordernis seines Berufes und dem Bedürfnis, seinem väterlichen Kummer über das Schicksal seiner Kinder nachzugeben.

»Grausamkeit ist exakt abgebildete Realität ohne Lügen«

– das hatte sich Ghelderode seit Anbeginn seines Schaffens auf die Fahne geschrieben. *Ausgeburten der Hölle* ist ein Beispiel dafür, wie Ghelderode Grausamkeit auf die Bühne überträgt. Die tragische Farce entwickelt sich um die Darreichung einer vergifteten Hostie, die der bereits todgeweihte Bischof Jan in Eremo nicht schlucken kann, während einem anderen »klerikalen Narren« das gierig verschlungene Stückchen Fleisch vom »letzten Abendmahl« aufstößt. Ghelderode nimmt die Transsubstantion von Fleisch und Hostie wörtlich und profanisiert mit der Suggestion von Kannibalismus auf ironische Weise der Kirche heiligstes Ritual.

Ein wichtiger Schritt in der Entwicklung von Ghelderodes Blick auf Grausamkeit, Trieb und Tod ist *Hop Signor!* Dieses Stück aus dem Jahre 1935 erscheint erschreckend aktuell: Narzißmus, Voyeurismus, Masochismus zeigt im »Jackass-Zeitalter« und dem postmodernen Postulat grenzenloser Freiheit die Sinnlosigkeit aller menschlichen Bemühungen, mehr – anders – sein zu wollen als man ist und sein kann. Plötzlich und brutal bricht die Tragödie ein, deren Wiederhall über das Bühnengeschehen hinausgeht: Höhepunkt dieser gewalttätigen Saturnalia ist die erotische Raserei der Frau eines Bildhauers. Durch den plötzlichen Mord ihres Gatten ins Leben freigelassen, erweckt der Anblick des entstellten Leichnams in ihr zum ersten Mal sexuelle Begierde, sie stürzt sich auf den sterbenden Körper eines Adligen, dann auf einen Mönch und findet ihre Ruhe erst bei einem Scharfrichter, der wie sie die höchste Leidenschaft nicht in der Liebe, sondern beim Foltern erlebt.

Im Theater Ghelderodes stehen sich Extreme gegenüber. Wirkliches vermischt sich mit Phantastischem, Religiöses mit derber Komik. Zum sensiblen Einsatz von Musik, Tanz und Spiel wird gebrüllt, gestottert, gestikuliert.

Die Frage ist – Was bleibt?

Man mag über Ghelderodes Wichtigkeit streiten und auch darüber, ob seine mittelalterliche Derbheit in der gegenwärtigen Theaterlandschaft gut aufgehoben ist – mit seinen theatralisierten Alpträumen jedenfalls hat er Feuerwerke hinterlassen, die nur richtig gezündet werden müssen. Es wäre wünschenswert, daß zumindest einige seiner Possen furios inszeniert und damit für das europäische Gelächter neu entdeckt werden würden . . .

Zumindest an Druckerzeugnissen bleibt nicht viel – momentan ist der Ghelderode-Neugierige darauf angewiesen, sich über gut sortierte Bibliotheken oder Antiquariate mit Lesestoff zu versorgen, da im Buchhandel alle Ausgaben sowohl im Original als auch in deutscher Übersetzung vergriffen sind. Wer neugierig geworden ist, dem sei empfohlen, sich nach dieser Ausgabe umzutun: Michel de Ghelderode: Theater. Die Ballade vom großen Makabren, Ausgeburten der Hölle, Escorial, Pantagleize, Die Greise. Neuwied, Luchterhand 1963.

Leichter zu bekommen mag wohl diese Ausgabe sein, die allerdings nur Die Ballade vom großen Makabren enthält: Absurdes Theater. Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti. München dtv 1985.

Eine gute Quelle, die detailliert über Leben und Werk Ghelderodes informiert, ist die Website der Fondation Ghelderode^a. Interessant und brandaktuell zum Thema ist ein Aufruf der Fondation Ghelderode und der Stadt Brüssel, der dazu ermuntert, sich künstlerisch mit Ghelderode zu befassen – ob als Regisseur, Filmmemacher, Essayist, Fotograf oder Bildender Künstler. Dem Sieger winkt der mit 2500 Euro dotierte »Prix triennal Michel de Ghelderode«, der erstmals im Januar 2005 vergeben wird.

^a<http://www.ghelderode.be>