

ROMANISTISCHES JAHRBUCH

SONDERDRUCK

XXVII. BAND
1976



Walter de Gruyter · Berlin · New York

Le Professeur Taranne
oder:
Comment utiliser ses névroses

VON ERNSTPETER RUHE

Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire [...]. De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la pensée à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté¹.

Biographische Fakten gehören zu den allgemein akzeptierten Informationsquellen, deren sich die Literaturwissenschaft — wenn auch vorsichtiger seit der Kritik an einer naiv gehandhabten l'homme-et-l'œuvre-Methode — bedient und die mit zunehmender chronologischer Nähe der Autoren immer breiter und bequemer zugänglich fließen; und es scheint keine glücklichere Kombination zu geben als es mit einem Autor zu tun zu haben, über dessen Vita nicht nur volle Klarheit herrscht, sondern der sich auch noch selbst in steter Reflexion über seine Tätigkeit und ihre Produkte als privilegierter Zeuge am kritischen Geschäft beteiligt. Daß damit die Rezeption nicht festgelegt sein muß, zeigen Fälle wie die von Robbe-Grillet, Ionesco und Beckett, zu deren Romanen bzw. Theaterstücken die unterschiedlichsten Interpretationen angeboten worden sind.

Im Falle von Arthur Adamov könnte man angesichts der überaus reichlich vom Autor gebotenen Information zu seiner Person und der Genese und Interpretation der Stücke den Idealfall eines Autors für den Literaturwissenschaftler erwarten. Wenn man die Tageskritiken (Rezensionen zu Aufführun-

¹ A. Artaud, *Le théâtre et la cruauté* (Mai 1933), in: A. A., *Le théâtre et son double*, Paris 1964, S. 131 f. — Die Werke von Adamov werden in der vorliegenden Untersuchung stets nach den folgenden Ausgaben zitiert: *Théâtre I—IV*, Paris 1953-1968; *L'Aveu*, Paris 1946; *Ici et maintenant*, Paris 1964; *L'homme et l'enfant*, Paris 1968; *Si l'été revenait*, Paris 1970. — Darüber hinaus werden die folgenden Sekundärwerke stets in abgekürzter Form zitiert: Gaudy 1971: R. Gaudy, *Arthur Adamov. Essai et document*, Paris 1971; Mélése 1973: P. Mélése, *Adamov*, Paris 1973.

gen, Interviews mit dem Autor) und die Forschung zu Adamov daraufhin durchsieht, hat es tatsächlich den Anschein, als stünde hier alles zum besten: Keine Widersprüche, keine wesentlich neuen Informationen in den je folgenden Publikationen, eine Einhelligkeit in der Interpretation der Stücke, die so weit geht, daß immer wieder die gleichen Zitate aus Adamovs Texten selbst oder aus früher Sekundärliteratur repetiert werden und die gleichen Kommentare hervorrufen. Eine Geschlossenheit der Ergebnisse, die nicht, oder zumindest nicht nur, — wie in anderen Fällen — als Auswirkung des auch in der Literaturwissenschaft gültigen Trägheitsgesetzes definiert werden kann, nach dem manchmal frühe Forschungsleistungen über lange Zeiträume hinweg von den gesamten folgenden wissenschaftlichen Bemühungen unverifiziert als gültig akzeptiert und weitergereicht werden, sondern eine Identität, die sich bei einem Vergleich als völlig durch Adamov selbst determiniert erweist. Dies gilt nicht nur für die Interpretationen der einzelnen Stücke, die auf den entsprechenden Aussagen des Autors basieren, wie auch weiter unten an einem Beispiel sichtbar werden wird, sondern impliziert das Problem der Einflüsse und der Dramentheorie ebenso wie die Aufgliederung der Evolution Adamovs in zwei Phasen: Das Angebot einer handlichen Formel durch den Verfasser selbst wurde von der Literaturwissenschaft bereitwillig angenommen und die Rede von Adamov I und Adamov II als griffiger Chiffre, der Entwicklung des zunächst absurden — oder in Adamovs eigener Terminologie: metaphysischen² — Autors, der sich unter dem Eindruck der Brecht-Rezeption in Frankreich³ und einschneidender politischer Ereignisse (Tod Stalins, Algerienkrieg, Ungarnaufstand, Suez-Krise) zum engagierten Autor mauserte⁴ bzw. — je nach angelegter Bewertungskategorie — zum politischen Stückeschreiber verarmte⁵, ist Allgemeingut geworden.

Unproblematisch könnte auch erscheinen, wenn man das Forschungsinteresse insgesamt an Adamov mit dem an anderen Autoren des zeitgenössischen Avantgardetheaters vergleicht: Neben der sehr regen und z. T. schon über-

² Vgl. *Ici et maintenant*, S. 93: „[...] mes premières pièces métaphysiques et supratemporelles“; vgl. auch S. 131 f. seine Ablehnung des Begriffs „Absurdes Theater“.

³ Ihr Beginn ist 1954 mit dem Gastspiel des Berliner Ensembles in Paris (Aufführung von *Mutter Courage*) anzusetzen.

⁴ Vgl. B. Dort, *Paolo Paoli ou la découverte du réel* (1957) in: B. D., *Théâtre public. Essais de critique*, Paris 1967, S. 255—63, und B. D., *Un réalisme ouvert* (1965), S. 304—12, bes. S. 310.

⁵ Vgl. z. B. J. Duvignaud / J. Lagoutte, *Le théâtre contemporain. Culture et contre-culture*, Paris 1974, S. 39: „Adamov cherchera refuge dans l'idéologie communiste comme Ionesco dans l'Académie française“, und S. 49: „Ceux qui ont inoculé le sérum politique à Adamov ne savaient pas que son talent ne résisterait pas à cette découverte, [...]. La création se dissout dans les attermoissements de l'idéologie ou de la justification. Les premiers textes étaient de subversion. Après *Ping-Pong*, le patronage idéologique l'emporte.“ — M. Esslin, *Das Theater des Absurden*, Frankfurt 1964, S. 96 (auf die letzten Stücke Adamovs bezogen): „Es sind politische Satiren, [...] denen aber die dichterische Kraft fehlt, weil sie nicht einer echten Traumwelt entspringen, sondern Mittel zum politischen Zweck geworden sind.“

regen Produktion von Büchern zu Ionesco und Beckett, und in erheblich geringerem Umfang auch zu Genêt, fällt Adamov weit ab. Eine umfassende Monographie zu diesem Autor steht weiter aus; sonstige Arbeiten kleineren Umfangs sind rar⁶. Damit wäre Adamov auf den Rang einer sekundären Figur verwiesen und erführe lediglich die ihm in dieser Stellung zukommende Behandlung.

Für beide Befunde zusammengenommen bietet sich darüber hinaus die Erklärung an, daß im Falle Adamovs die Information über und durch den Autor selbst ein solches Ausmaß erreicht hat, daß sie zum Rezeptionshindernis wurde; Adamov hätte sich mit seinen umfangreichen Selbstaussagen, die im perfekten Zirkel der von ihm erstellten Wechselbezüge zwischen biographischem Faktum und auf diesem basierenden und zugleich dies kommentierenden literarischen Werk alles erhellen, selbst um die erhoffte Wirkung gebracht, mit seiner übergroßen Bereitwilligkeit, Wege zu sich zu eröffnen, diese Wege und damit mögliches Forschungsgebiet zu gründlich eingeebnet. Als Beleg hierfür genüge der Verweis auf die folgenden symptomatischen Schlußzitate aus dem Essai von René Gaudy: „Le théâtre d'Adamov est clair. [...] La vie d'Adamov est claire. [...] Si nous voyons clair dans cette œuvre et cette vie, alors Adamov aura frayé la voie“⁷.

Ein solcher Erklärungsversuch griffe jedoch erheblich zu kurz: Es wäre verwunderlich, daß keiner der mit Adamov befaßten Kritiker und Wissenschaftler auf die Idee gekommen sein sollte, unter der Devise „Il faut désadamoviser Adamov“ den Ballast der Autor-Reflexionen abzuwerfen und die Werke mit einem solchermaßen ungetrübten Blick neu zu betrachten. Vor allem aber bliebe damit der wichtigste Rezeptionsbereich unberücksichtigt, der für Theaterstücke mit ihren Aufführungen gegeben ist: Für ihn hat die Problematik der Selbstaussagen keine Gültigkeit, und doch ist hier der gleiche geringe Erfolg festzustellen. Fast alle Stücke wurden nach der Uraufführung in kurzer Zeit abgesetzt und kaum auf anderen Bühnen nachgespielt. Adamov selbst litt sehr unter dem schwachen Echo und sah darin, wie eine Tagebuchnotiz wenige Jahre vor seinem Tode belegt, geradezu einen auslösenden Faktor für seine Krankheit („[...] ma maladie était en partie imputable à des déceptions professionnelles“)⁸.

⁶ Vgl. hierzu z. B. die Bibliographien bei Gaudy 1971, S. 176 und Mélése 1973, S. 191.

⁷ Gaudy 1971, S. 118 f.

⁸ *L'homme et l'enfant*, S. 232 (13. 6. 1967); vgl. ebenso vorher S. 168 (6. 12. 1965): „Pense de nouveau à la déception professionnelle, source en grande partie, j'en suis sûr, de mes malheurs. Il est quand même trop injuste qu'on n'ait pas repris *Le Ping-Pong, Paolo* . . .“ und S. 174 (26. 12. 1965): „Importance d'obtenir la victoire sur le plan professionnel. Se sentir affirmé, pousser [sic!] en avant. Ne plus être le commis voyageur, le pauvre type qui gagne dans ses tournées quelques livres ou quelques westmarks. Triompher dans son propre travail et son propre pays, le pays dans la langue duquel on écrit.“ Im Sinne dieses Zitates hat er im übrigen auch das hier besprochene, 17 Jahre früher verfaßte Stück *Le Professeur Taranne* zu dieser Zeit verstanden wissen wollen: „Le Professeur Taranne, texte prémoni-

Es gibt durchaus, wie hier behauptet werden soll, einen direkten kausalen Zusammenhang zwischen den obigen Beobachtungen zur Rezeption Adamovs, jedoch liegt er auf einem anderen Niveau als die sich vor der Hand anbietenden Ursachen, die vielmehr ihrerseits nur Wirkungen einer Problematik sind, die im Zentrum des Adamovschen Werkes verankert ist. Die offensichtlichen Rezeptionsschwierigkeiten, die in der eine Problemlosigkeit vorspiegelnden Forschung durch die Identifikation mit dem vom Autor angebotenen Werkverständnis lediglich verdeckt sind, sollen hier also nicht im Sinne einer Rehabilitierung eines zu Unrecht wenig Beachteten bedauert, mit allerlei Hypothesen „erklärt“ und damit zugleich als überwindbar vorgestellt werden. Es soll im Gegensatz hierzu eine Reflexion auf die Ursachen dieses Befundes versucht und hierbei nicht im Status des Postulats irgendwelcher Zusammenhänge verharret, sondern die Verifikation dieser Thesen bis in die Lektüre der Stücke hinein vorangetrieben werden.

Von der mittlerweile überall fest eingebürgerten Aufspaltung von Adamovs Stücken und ihrer getrennten Katalogisierung unter den Rubriken des absurden bzw. engagierten Theaters war bereits die Rede. Neben dieser handbuchgerechten Klassifizierung, die jedem ermöglichte, *seinen* Adamov zu finden, gibt es gelegentlich Stimmen, die die Einheit des Werkes behaupten. Martin Esslin sieht die Kontinuität im stilistischen Bereich gegeben, in der Weiterverwendung noch in den letzten Stücken von „grotesken Mitteln, die deutlich der allegorisch-symbolischen Seite des Theaters des Absurden entstammen“⁹. Für Bernard Dort ist die „profonde unité de l'œuvre adamovienne“ in der Struktur der Stücke selbst evident, in der schon in den frühen Texten nachweisbaren Überwindung der Zirkelstruktur Pirandellos, die sich auf den „itinéraire épique brechtien“ hin öffnet; kein Bruch also, sondern zunehmende Komplexität der letztlich unveränderten Dramaturgie im Zusammenhang mit dem Wechsel des Standpunktes des Autors¹⁰.

Die Richtigkeit der Esslinschen Beobachtung ist nicht zu bestreiten; er kann die Einheit jedoch nur am formalen Detail und damit nur unzulänglich festmachen. Dies zeigt sich deutlich in seinem Fazit, in dem er letztlich den Bruch hervorhebt, wenn er „die beiden sich widersprechenden Tendenzen — politisches und absurdes Theater“ im Autor vereinigt, in den Stücken jedoch offensichtlich so deutlich voneinander getrennt sieht, daß er von der Nachwelt die endgültige Entscheidung darüber erwartet, „welcher von [den] beiden [Tendenzen] die größere Bedeutung zukommt“¹¹.

toire. Ma frayeur de n'être plus que le conférencier, le commis voyageur, l'auteur invité à l'étranger, ignoré en France“ (S. 101).

⁹ Esslin 1964, S. 96, Anm. 5; vgl. ebenso S. 93: „[...] Stilelemente des Theaters des Absurden [...] Technik der Allegorie [...]“

¹⁰ *Une scandaleuse unité*, in: B. D.: *Théâtre réel. Essais de critique 1967—1970*, Paris 1971, S. 195—99, bes. S. 196 (mit eigenem Vorwort abgedruckt in Gaudy 1971, S. 121—29).

¹¹ M. Esslin, S. 96.

Dorts strukturelle Analyse hält ebenfalls einer Überprüfung nicht stand, wie sich auch unten am Beispiel des *Professeur Taranne*, den er ebenfalls zugrundelegt, zeigen wird. Die Behauptung der Überwindung der Zirkularstruktur kann nur durch einen nicht reflektierten plötzlichen Wechsel der Argumentationsebene aufgestellt werden: Für das Stück *Le Professeur Taranne* konstatiert Dort ausdrücklich die perfekte Kreisbewegung: „Le cercle est donc bel et bien fermé“¹². Als Fazit dieser kurzen Textanalyse heißt es jedoch überraschenderweise „Mais c'est précisément alors qu'Adamov échappe à la fascination du cercle et y fait échapper son public“¹³. Die Lösung des Widerspruchs ergibt sich aus dem Vergleich der Satzsubjekte: Den ersten zitierten Satz begründet Dort mit dem Hinweis auf die Schlußhandlung des Protagonisten im Stück, im zweiten spricht er von Adamov als Autor und Mensch, der nach der Abfassung das Stück mit seiner Zirkularstruktur gleichsam von außen betrachten und sich damit — und zugleich auch sein Publikum — von dem Gefangensein in dem Kreis befreien kann. Die These von der Einheit des Adamovschen Werkes kann also nur durch den durch die verschleierte Identifizierung von Protagonisten des Stücks und Autor möglichen Subjektwechsel aufgestellt werden. Was als Antithese intendiert war, verkehrt sich damit in eine Bestätigung der These vom Bruch im Werk Adamovs.

Wenn hier ebenfalls die These von der Einheit in der Zweiteilung des Adamovschen Werkes vertreten wird, so geschieht dies auf der Grundlage einer Problematik, die sich als roter Faden durch die Publikationen Adamovs zieht und seine kontinuierliche Auseinandersetzung mit ihr eindrucksvoll belegt. Die Formulierungen variieren mit den Entwicklungsphasen, betonen mehr den persönlichen oder dramentheoretischen Aspekt, es handelt sich jedoch immer um das gleiche Problem der Beziehung von Partikularem und Generellem, von Individuellem und Allgemeinem-Gesellschaftlichem, um das Problem der „union [...] étroite entre la vie publique et la vie privée“¹⁴.

Schon in *L'Aveu* bleibt das an seiner Neurose leidende Individuum Adamov nicht ausschließlich auf sich und die Deskription seiner Qualen konzentriert, sondern seine stetigen intensiven Erlebnisse der *séparation* von allem¹⁵, von sich selbst, seinem Körper¹⁶, seinen Handlungen¹⁷, von seinen

¹² B. Dort, *Théâtre réel*, S. 197.

¹³ Ebda.

¹⁴ *Ici et maintenant*, S. 131.

¹⁵ Vgl. z. B. *L'Aveu*, S. 70: „Mon mal résume le malheur de tout ce qui est créé, absence et séparation.“ S. 141: „[...] je vivais séparé de tout au temps où tout est séparé de tout.“ S. 19: „Et si je souffre, c'est qu'à l'origine de moi-même il y a mutilation, séparation.“

¹⁶ *L'Aveu*, S. 38: „Mon bras se lève. Je ne sais plus pourquoi. [...] Mais je n'ai pas conscience d'avoir levé mon bras. Ce bras, le bras de qui? Ce bras qui s'éloigne, se sépare du torse, porté par une force inconnue, c'est à lui seul un être mystérieux, quelque chose qui se sépare d'autre chose, qui se lève sur un ordre parti d'ailleurs, [...]“

Mitmenschen, besonders — durch die Impotenz bedingt — von dem Körper der Frau und von der menschlichen Gesellschaft insgesamt¹⁸, implizieren diesen ihm unerreichbaren sozialen Kontext. Gelegentlich reflektiert er auch explizit dieses Problem, so etwa im Vergleich von Dichtung und Neurose:

Les voies de la névrose sont celles mêmes de la poésie. Comme la poésie, la névrose incarne son tourment dans un objet, et cependant, cet objet de par sa nature particulière, se révèle symboliquement représentatif de l'une des quelques grandes images illuminatrices qui servent de pont entre l'esprit humain et le principe qui régit les mondes. [...] Les formes singulières de mon mal rejoignent le tourment humain le plus profond¹⁹.

Die Neurose isoliert, verhindert eine normale, in die normale Gesellschaft integrierte Existenz, vermittelt aber durch die von ihr konditionierten Verhaltensweisen und Riten eine Sensibilität, die — dem *furor poeticus* antiker Dichterkonzeptionen vergleichbar — dem an ihr Leidenden einen unmittelbaren Einblick in die universellen Leiden der Menschheit gestattet und damit in Kompensation eine privilegierte Stellung in der Gesellschaft verschafft. Mit der Konstatierung der Krankheit, an der die Menschheit leidet, läßt es Adamov aber in seiner Apologie der Neurose nicht bewenden, sondern er postuliert die Suche nach den Ursprüngen des individuellen Leidens in einer Art „mal absolu“, das er als Wurzel vermutet:

Maintenant, il faut chercher à saisir la réalité derrière le drame apparent. Il faut ne voir dans le mal que l'indice, le symptôme du mal plus secret qui unifie en lui tous les maux particuliers pour en devenir la quintessence solitaire, une sorte de mal absolu [...] ²⁰.

Für den wenige Jahre später (1947: *La Parodie*) mit dem Stückeschreiben beginnenden Dramatiker Adamov leitet sich aus diesem Selbstverständnis konsequent die Verpflichtung ab, beiden Aspekten der Realität in gleicher Weise gerecht zu werden. Hierbei ist eine relevante Modifikation der Begrifflichkeit und damit der Konzeption zu beachten: Das Allgemeine als das Uni-

¹⁷ *L'Aveu*, S. 69: „Il me semble toujours que mes actes sont séparés de moi, que j'en suis le témoin paralysé, [...]“ S. 120: „[...] l'abîme se creuse sans cesse entre mes actes et mes intentions.“

¹⁸ *L'Aveu*, S. 68: „je me suis mis au banc de la société, du corps social, comme dans l'amour je suis exilé du corps de la femme.“ S. 122: „Récemment encore, j'ai tenté d'approcher une femme que je ne devais pas connaître parce que sa nature essentielle la sépare de moi.“ Vgl. ebenso S. 69.

¹⁹ *L'Aveu*, S. 89. Vgl. den gleichen Gedanken in der in der *Introduction* (S. 11) gegebenen Begründung für die Publikation seiner Leidensgeschichte: „Je n'aurais jamais livré ces pages en pâture à tous si je n'étais sûr que chacun pût y reconnaître son tourment. La névrose étant, par nature, grossissement et exagération d'une tare universelle qui existe à l'état embryonnaire en tout être humain, mais dont elle multiplie et renforce les effets, mon mal, de par son caractère propre, devient exemplaire.“

²⁰ *L'Aveu*, S. 132.

verselle, als anthropologische Konstante, das für alle Menschen zu allen Zeiten Konstitutive ist die in *L'Aveu* und in den frühen Stücken zugrundeliegende Konzeption, die mit dem gesellschaftlichen Engagement Adamovs als das historisch genau konturierte Gesellschaftliche präzisiert wird. In der Auseinandersetzung mit den Werken von Büchner, Gogol, O'Casey, John Arden und vor allem Brecht ist es immer dieser Gesichtspunkt, der als Maßstab der Bewertung angelegt wird. So hebt er z. B. an O'Casey hervor, daß er einer der ganz seltenen Theaterautoren sei, „qui ait su allier, à toutes les richesses de la vie individuelle, le fait social, et plus encore le fait politique“²¹. Ebenso setzt er sich für das bei der Aufführung in Paris umstrittene Stück *La danse du sergent Musgrave* von John Arden mit Nachdruck ein: „Parce qu'elle tient compte à la fois de la complexité psychologique et d'une société précise: la nôtre“²². Seine Kritik an Brecht zielt wiederum auf diesen Punkt, wenn er bei ihm die Reduktion der Personen zu Zeugen bemängelt, die aller physischen und psychischen Partikularitäten entbehren:

Brecht montre des personnages aliénés, mais débarrassés du coefficient le plus lourd de l'aliénation: la névrose. Or, si l'homme est dur pour l'homme ainsi que le montre Brecht, c'est souvent à travers une névrose née de la condition qui lui est faite par la société. N'y aurait-il pas moyen de représenter cette névrose, tout en ne la prenant pas, bien entendu, comme un phénomène fatal, mais en décrivant ses causes? [...] il doit être possible de montrer sans équivoque la lutte de classes [sic!] tout en préservant la complexité des êtres²³.

In seinen Stücken sind deutliche Gewichtsverlagerungen zwischen beiden Polen zu beobachten. Die Ausschläge des Pendels zur einen oder anderen Seite sind jedoch immer nur je spezifische Akzentuierungen der letztlich gleichen Problematik. Als weiterer Beleg sei hier nur auf den programmatischen Satz verwiesen, den Adamov als Schlußnotiz nach einer erneuten Gesamtlektüre an den 1964 erschienenen Sammelband *Ici et maintenant* in Sorge darüber anfügte, sein zentrales Anliegen nicht deutlich genug gemacht zu haben:

Il faut absolument, si déjà le monde continue [...] et si le théâtre aussi continue [...] que celui-ci se trouve *contraint* de se situer toujours aux confins de la vie dite individuelle, et de la vie dite collective. Tout ce qui ne relie pas l'homme à ses propres fantômes, mais aussi, mais encore à d'autres hommes, et partant, à leurs fantômes, et cela dans une époque donnée et, elle, non fantomatique, n'a pas le moindre intérêt, ni philosophique, ni artistique (S. 240).

Die Hervorhebung der „fantômes“ gemahnt unmittelbar an die entsprechen-

²¹ *«Roses rouges pour moi» est la pièce des temps modernes qui m'a le plus bouleversé*, in *Ici et maintenant*, S. 205—07, bes. S. 205; vgl. ebenso S. 209: „[...] O'Casey est arrivé à lier la vie individuelle et la vie politique, ce qui me touche“ und S. 130.

²² *«La danse du sergent Musgrave» au Théâtre de l'Athénée: une vraie grande pièce moderne*, in *Ici et maintenant*, S. 234—37, bes. S. 234.

²³ *De quelques faits*, in *Ici et maintenant*, S. 149—66, bes. 162 f.

den Ausführungen über seine persönlichen „fantômes“ in *L'Aveu*²⁴. Daß tatsächlich das eigene Schicksal mit seinen ganz spezifischen Problemen letztlich hinter allen Formulierungen wie „vie individuelle, complexité des êtres“ etc. steht, zeigt die folgende Antwort Adamovs auf eine Interviewfrage von 1962, ob die physischen Defekte seiner Protagonisten sich aus einem gewissen Sadismus oder Masochismus herleiten:

Bien sûr. Tout cela provient de ma névrose, mais vous savez, même dans les pièces poétiques, la seule base certaine est presque toujours la névrose. Et je n'ai pas changé d'opinion. Marxiste ou non-marxiste, le seul problème est de savoir comment utiliser ses névroses²⁵.

Im Anschluß an die so begründete These von der Einheit des Adamovschen Werkes und in unmittelbarem Zusammenhang mit ihr, besonders in der zuletzt präzisierten Form, soll hier behauptet werden, daß in dieser, das gesamte Werk Adamovs durchziehenden Problematik ein wesentlicher Aspekt für die oben beschriebene geringe Rezeption vieler seiner Stücke liegt. Zur Verifikation an den Stücken selbst werden hier die Traumstücke, speziell *Le Professeur Taranne* zugrundegelegt. Dies einerseits, weil damit ein wichtiger Aspekt des Gesamtwerkes angesprochen ist, d. h. fiktive und reale Träume werden von den frühen bis in die letzten Stücke hinein verarbeitet (*La grande et la petite manœuvre; Le sens de la marche; Le Professeur Taranne; Les retrouvailles; Si l'été revenait; Sainte-Europe*), und auch in den übrigen Texten, in denen nicht direkt Träume benutzt werden, finden sich die typischen Elemente einer „esthétique onirique“, wie Jean Pierrot zutreffend nachgewiesen hat²⁶. Adamov selbst maß dem Phänomen des „onirique“ so prinzipielle Bedeutung zu, daß er den Begriff des Individuellen in seinen theoretischen Äußerungen zunehmend gegen diesen auswechselte. Zum Beleg folgende zwei Zitate:

Il s'agit en effet de trouver un théâtre absolument *orienté* et absolument *ouvert*, qui montrerait la connexion réelle entre le monde dit onirique et le monde objectif²⁷.

²⁴ Vgl. z. B. sein Gebet an die „Puissances obscures, forces d'ombre collées aux parois de moi-même, [...]“ (S. 77, ebenso S. 98), und die Ausführungen über die „monstres néfastes“ (S. 84), „les divinités sans visage“ (S. 96), „une force inconnue“ (S. 100), etc.

²⁵ *On demande un nouveau théâtre*, Interview de Carl Wildman, in *Ici et maintenant*, S. 128—32, bes. S. 131.

²⁶ J. Pierrot, *Névrose et rêve dans l'univers dramatique d'Adamov*, TLL 10, 2 (1972) S. 257—73; vgl. einen ersten skizzenhaften Aufriß der Thesen Pierrots in seinem Diskussionsbeitrag auf dem Straßburger Kolloquium *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain. Actes du colloque de Strasbourg*, éd. P. Vernois, Paris 1974, S. 223 f.

²⁷ *J'aime le réel mêlé à irréel dans «Les âmes mortes»* (1960), in *Ici et maintenant*, S. 115—17, bes. S. 117.

Mes visées, ce serait, dans l'idéal, d'arriver dans une pièce à une assimilation étrange, insolite pour nous, du monde onirique et du monde social, politique enfin. Et arriver à faire coïncider ces éléments, c'est très difficile . . . C'est très difficile de trouver la ligne juste pour pouvoir dépeindre les tourments bizarres, embrouillés de l'homme et les lois bien simples de l'offre et de la demande selon la théorie marxiste. Et pourtant je ne veux sacrifier ni l'un ni l'autre . . .²⁸.

„Onirique“ — das macht das letzte Zitat darüber hinaus in Untermauerung einer entsprechenden Behauptung von Jacqueline Adamov²⁹ evident — steht bei Adamov letztlich synonym für „névrotique“, eine Gleichung, die nach der oben aufgewiesenen von „individuell“ und „neurotisch“ nur konsequent erscheinen muß.

Andererseits ist der *Professeur Taranne* als Textparadigma ausgewählt worden, weil Adamov diesem Stück stets besondere Wichtigkeit beigemessen hat: Es ist das einzige Stück, das von seinen frühen, „metaphysischen“ Texten³⁰ vor den Augen des Autors später noch Gnade fand, weil hier — wie er zur Begründung angibt — zum erstenmal im direkten Transskript eines Traumes kein allgemeiner Sinn intendiert, kein Element allegorisch benutzt worden sei und er zum erstenmal auch durch die konkrete Benennung eines Landes (Belgien) und des Landeswappens auf einer Briefmarke das „no-man's land pseudo-poétique“ seiner vorangegangenen Stücke verlassen habe³¹.

Die bisherige kritische Beschäftigung mit dem Stück ist — wie so oft bei diesem Autor — auf die Zitierung oder Umformulierung der wenigen Selbstaussagen reduziert geblieben. Mit diesen Detailangaben und ihrer parteiischen Beurteilung durch den sich umorientierenden Autor kann das Stück jedoch nicht als erschöpft betrachtet werden, das Roger Planchon für „une des plus grandes réussites du théâtre contemporain“ hält³².

²⁸ Interview mit A. Delcamps (1969), zit. nach Mélése 1973, S. 154.

²⁹ „Quand Arthur Adamov parlait de théâtre onirique, je me demande s'il ne voulait pas dire plutôt théâtre rendant compte de la névrose.“ Diskussionsbeitrag in *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, S. 230.

³⁰ Das Stück wurde 1950 verfaßt und am 18. 3. 1953 in Lyon (Théâtre de la Comédie) in einer Inszenierung von Roger Planchon (zus. mit *Le sens de la marche*) uraufgeführt.

³¹ *Note préliminaire* zu *Théâtre II*, S. 12 f. Vgl. die gleichlautenden späteren Ausführungen in *De quelques faits* (1964), in *Ici et maintenant*, S. 149—66, bes. S. 150, und *L'homme et l'enfant*, S. 113. Diese Angaben finden in der Forschung — z. T. ohne Angabe der Quelle — ihr direktes Echo, so z. B. bei A. Simon, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris 1970, S. 64 b. — Der Text des Stücks wird im folgenden stets nach der Ausgabe in *Théâtre I*, S. 213—37 zitiert.

³² In *Les lettres françaises*, 25. 3. 1970, zit. nach Gaudy 1973, S. 63. Vgl. ebenso die von Adamov in seinem Tagebuch kurz vor seinem Tode notierte Äußerung Planchons, der *Taranne* ein Stück nannte, „qui a sa place dans le Musée de l'art vrai“ (zit. nach Abdruck der unveröffentlichten Notiz durch Mélése 1973, S. 34).

Hier zunächst der Inhalt des kurzen, zwei Szenen umfassenden Stücks:

Die erste Szene spielt in einem Polizeibüro. Professor Taranne verwehrt sich gegen den Vorwurf, sich vor Kindern an einem Badestrand nackt gezeigt zu haben. Er verweist auf seine herausragende Bedeutung als Universitätsprofessor, die ihm erst kürzlich eine Einladung zu ungewöhnlich erfolgreichen Vorlesungen in Belgien eingebracht habe. Der Oberinspektor beharrt auf der Unterschrift eines Geständnisses. Taranne bittet um die Vorladung von Zeugen für seinen untadeligen Lebenswandel. Eine Journalistin tritt auf, die zu einem Rendezvous mit einem sehr großen Herrn bestellt ist, der stets eine Brille in der Hand trägt. Der Herr ist nicht da. Sie und die beiden kurz nach ihr erscheinenden Herren, in denen Taranne ihm von der Universität bekannte Personen wiederzuerkennen glaubt, kennen ihn nicht; die Journalistin sieht in Tarannes Behauptung nur ein plummes Annäherungsmanöver. Während die drei Neuankömmlinge sich untereinander als alte Bekannte begrüßen, erscheint eine weitere Dame in Begleitung von zwei Herren. Nach der allgemeinen Begrüßung der z. T. miteinander bekannten Dreiergruppen untereinander erkennt die zweite Dame Taranne, dessen Vorlesung sie eine Woche zuvor besucht hatte, spricht ihn aber zu seiner Verwirrung als Professor Ménard an. Der Inspektor räumt stumm seinen Schreibtisch ab und geht. Der vierte Herr bestreitet die Identität Tarannes mit Ménard, der viel größer sei und — wie der dritte Herr ergänzt — eine Brille trage. Tarannes Beteuerungen, seinen Kollegen Ménard zu kennen und mit ihm nicht identisch zu sein, finden kein Echo. Die beiden Damen und die vier Herren verabschieden sich voneinander, das übrige Büropersonal hat unterdessen stumm wie der Inspektor seinen Arbeitsplatz aufgeräumt und verlassen. Taranne wird sich plötzlich bewußt, daß er allein ist, und läuft ihnen vergeblich in die Kulissen nach, um das Geständnis unterschreiben zu können.

Die Bühne verwandelt sich in der zweiten Szene in eine Hotelrezeption. Taranne wartet auf die Verwalterin, um seine Post ausgehändigt zu bekommen. Zwei Polizisten treten auf und werfen Taranne als neues Vergehen vor, Papiere in den Badekabinen liegengelassen zu haben³³. Während Taranne noch beteuert, in letzter Zeit überhaupt keine Kabine benutzt zu haben, und eine entsprechende Erklärung mit Unterstützung der Polizisten vorbereitet, zieht der zweite Polizist das Notizbuch Tarannes aus der Tasche und präsentiert es ihm. Taranne versteht nicht, wie es in fremde Hände gelangen konnte. Den vorwurfsvollen Hinweis auf Merkwürdigkeiten in dem Notizbuch, wie eine zweite fremde Schrift und die große Zahl leerer Blätter in der Mitte, versucht Taranne durch entsprechende Erklärungen zu entkräften. Während er noch als letztes Argument auf die sprichwörtliche Zerstretheit des Professors verweist, haben die beiden Polizisten stumm die Bühne verlassen. Als Taranne es bemerkt, läuft er ihnen nach, um die Erklärung zu unterschreiben, erreicht sie aber nicht mehr. — Die inzwischen eingetroffene Hotelangestellte händigt ihm eine riesige Papierrolle aus, die für ihn gebracht worden ist, eine gigantische, mit Tusche gezeichnete Karte, die den Plan des Speisesaales auf einem Ozeandampfer darstellt; für ihn ist der ehrenvollste Tischplatz angekreuzt. Taranne kann sich

³³ G. Wellwarth, *The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama*, New York 1964, S. 34, hat diese Szene falsch verstanden: „Immediately after his second encounter with the police, the professor is accused of scribbling obscenities on the walls of the bathing huts.“

nicht erinnern, auf diesem Schiff eine Reise gebucht zu haben. Die hinzutretende Schwester Jeanne versucht, diese Gedächtnislücke mit Erschöpfung durch Überarbeitung und Vergeßlichkeit zu erklären. Sie hat einen Brief für ihn mitgebracht und liest ihn nach kurzer Diskussion mit monotoner Stimme vor: Der Rektor der belgischen Universität, an der er bereits Gastvorlesungen gehalten hatte, teilt ihm hierin mit, daß er wegen unerfreulicher Begleitumstände im Zusammenhang mit seiner ersten Gastprofessur und vor allem wegen der Tatsache, daß er bei dieser Gelegenheit bereits bekannte Thesen des Kollegen Ménard plagiiert habe, auf eine erneute Einladung verzichten müsse. Nach beendigter Lektüre verläßt Jeanne stumm die Bühne. Während Taranne in die Betrachtung des Planes versunken ist, räumt die Hotelangestellte die Bühne völlig leer. Taranne, allein geblieben, hängt den Plan an die Wand, der sich als ein leeres, graues Papier erweist, betrachtet ihn erneut ausführlich und beginnt sehr langsam, sich mit dem Rücken zum Publikum auszuziehen.

Die der Gliederung in zwei Szenen entsprechende Zweiteiligkeit des Stücks ist unmittelbar evident. Die präzise Strukturierung der einzelnen Teile dürfte bei einer einmaligen Vorführung oder Lektüre jedoch verborgen bleiben.

Die beiden Szenen gliedern sich jeweils in zwei Teile, von denen jeweils der erste (Ia, IIa) bzw. zweite (Ib, IIb) thematisch zusammengehören³⁴. Ia behandelt den Vorwurf des Exhibitionsdeliktes, IIa die ebenfalls in Zusammenhang mit dem Badbesuch stehende Anzeige wegen Verunreinigung der Kabinen durch Papiere; der konkrete Vorwurf ist also ein anderer geworden. In Ib erweist sich die Identität Tarannes als problematisch, die von sechs hinzutretenden Personen, die ihn mit seinem Kollegen Ménard verwechseln, nicht bezeugt werden kann; IIb nimmt die Identitätsproblematik wieder auf und erstellt die bislang nur angedeuteten Fakten detailliert.

Der Handlungsort des Polizeibüros verwandelt sich in der zweiten Szene in das Büro eines Hotels. Die bedrohliche Situation, die Taranne in einem öffentlichen Raum durchleben mußte, wiederholt sich in der unmittelbaren Umgebung seiner privaten Sphäre. Die Identitätsproblematik bildet das verbindende Element zwischen beiden Orten, an denen von dem zu Vernehmenden bzw. ein Zimmer Mietenden die genauen Angaben zur Person verlangt werden. — Hinsichtlich des Personals ist Taranne in den beiden ersten Teilen jeweils mit Vertretern der Polizei konfrontiert, der Oberinspektor wird in den beiden Polizisten von IIa sogar verdoppelt; dafür vereinigen sich in der „gérante“ des Hotels die Funktionen der beiden übrigen Büroangestellten: Sie greift durch Handlungen — wie die *Vieille Employée*³⁵ — und Repliken —

³⁴ Ib beginnt mit dem Auftritt der Journalistin (S. 220). IIa wird mit der Aushändigung der Post durch die Gérante abgeschlossen (S. 231), auf die Taranne seit Beginn von IIa gewartet hatte; IIb beginnt mit dem Auftritt seiner Schwester Jeanne (S. 231).

³⁵ S. 231; vgl. für die *Vieille Employée* die Regieanweisung S. 220: „la Vieille Employée l'a devancé et fait le geste d'ouvrir la fenêtre au fond.“

wie der Employé subalterne³⁶ — in das Geschehen ein. Die sechs Zeugen von Ib sind in Iib auf die Schwester von Taranne reduziert.

Gegenüber dieser teilweisen Konzentration ist auf der Handlungsebene die gegenläufige Bewegung zu beobachten: Aus dem einen Anklagepunkt der gesamten ersten Szene (Exhibitionismus) ist in der zweiten der der Verschmutzung öffentlicher Anlagen und des beruflichen Versagens geworden. Nachdem die „Zeugen“ der ersten Szene versagt haben, zieht Taranne in der zweiten keine mehr bei. Bei seinen Versuchen, die Vorwürfe zu entkräften, verwickelt er sich jetzt selbst in eine Reihe eklatanter Widersprüche³⁷, fügt also den gegen ihn vorgebrachten Anklagen selbst weitere hinzu. Die sich ungerufen einstellende Schwester bezeugt zwar durch ihren vertrauten Umgang mit Taranne seine Identität, die auch für die Hotelangestellte gesichert ist und hier also kein Problem mehr darstellt, spricht ihm jedoch statt dessen durch das monoton wie von einer Staatsanwältin abgelesene Schreiben des belgischen Rektors seine beruflichen Meriten ab und verkündet die entsprechende Sanktion (Verweigerung der Gastprofessur). Mit dem Urteilsspruch ändert sich auch der Szenenschluß: Statt wie am Ende von Ib und — in asymmetrischer Strukturierung — auch von Iia hinter seinen Anklägern hinterherzulaufen, um das Geständnis bzw. Protokoll unterschreiben zu können, bleibt Taranne allein, da eine Verteidigung sinnlos geworden ist.

Strukturelle Identitäten bei gleichzeitiger Variation auf den verschiedenen Strukturebenen, wobei im zweiten Teil Reduktion und Amplifikation nebeneinander stehen — es erscheint schwierig, sich auf die recht disparat anmutenden Ergebnisse einen Reim zu machen, einen Sinn in dieser lockeren Ereigniskette zu entdecken, sofern man nicht bei den in der Sekundärliteratur üblichen, allgemeinen Stimmungsumschreibungen wie „Alptraum“³⁸ oder „reißerische[r] Einakter“³⁹ stehen bleiben und die Merkwürdigkeiten auf die Unlogik bzw. die spezifische Logik des Traumes schieben will. Genau an diesem Punkt soll hier angesetzt und die immer nur nachgeredete und nie veri-

³⁶ S. 231; vgl. für den Employé subalterne S. 220.

³⁷ S. 228: „Et puis, d'une manière générale, je n'aime pas marcher. Je ne peux pas travailler en marchant.“; S. 229: „Quand on écrit très vite, en marchant, par exemple, — et je travaille souvent en marchant, [...]“ — S. 235: „Quant aux murmures qui, une fois, se sont élevés du fond de la salle, je sais ce qui les a provoqués . . . Des étudiantes ont fait taire plusieurs jeunes gens assis derrière elles, qui s'écriaient: «Quelle clarté! Quelle puissance de raisonnement! . . .» [...]“; S. 236: „Ils lui ont écrit, tous! Je savais qu'ils le feraient. Je les ai bien observés. Tandis que je parlais, ils glapissaient (*criant d'une voix aigue*): «Il a volé les lunettes du professeur Ménard. Il fait tout comme le Professeur Ménard. Dommage qu'il soit plus petit que lui.» Et je ne sais quelles balivernes . . .“.

³⁸ J. Guicharnaud, *Modern French Theatre*, New Haven-London 1967, S. 200: „[...] the impression of nightmare, [...]“.

³⁹ F. N. Mennemeier, *Das moderne Drama des Auslandes*, Düsseldorf 1967, S. 282.

fizierte Angabe Adamovs ernst genommen werden, daß es sich bei dem Stück um das direkte und getreue Transskript eines Traumes handele⁴⁰.

Ernstnehmen soll hierbei nicht als Überprüfung verstanden werden, inwieweit die Angabe Adamovs der Wahrheit entspricht. Hier ließe sich zwar anführen, wie in der Forschung fast ausnahmslos übersehen wurde⁴¹, daß Adamov bei der direkten Wiedergabe durchaus Modifikationen vorgenommen hat, so z. B. eine vor Bäumen ausgehobene Leichengrube weggelassen und den Protagonisten des Traumes, einen Tennisspieler, auf Anraten seiner Lebensgefährtin in den Professor Taranne verwandelt hat⁴²; die Vergeßlichkeits-Identitäts-Problematik wurde durch ihre Darstellung am sprichwörtlich-karikaturalen Fall des zerstreuten Professors nicht unerheblich akzentuiert und verdeutlicht. Statt des vom Protagonisten des Stücks bei jeder Begegnung mit neuen Personen wiederholten Satzes „Je suis le professeur Taranne!“⁴³ hatte Adamov sich in seinem Traum zur Identifizierung auf sein erstes Stück

⁴⁰ „[...] je transcrivais simplement un rêve [...]. Transcrivant fidèlement un rêve, [...]“ (Note préliminaire zu *Théâtre II*, S. 12 u. 13). — „[...] Professeur Taranne, transcription non truquée d'un rêve de la nuit [...]“ (Ma «*métamorphose*». Réponse „indirecte“ au critiques du *Printemps 71*, 1963, in *Ici et maintenant* S. 142—46, bes. S. 142.). — „Le Professeur Taranne, transcription presque littérale d'un rêve [...]“, (*L'homme et l'enfant*, S. 100).

⁴¹ In der Forschung wird stets die Angabe Adamovs — oft ohne Verweis auf diese Quelle — wiederholt, M. Regnaut, *Arthur Adamov et le sens du fétichisme*, in *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault* 22/23 (Mai 1958) S. 182—90, bes. S. 184: „Avec l'admirable Professeur Taranne, rêve transcrit tel quel, [...]“. L. C. Pronko, *Théâtre d'avant-garde*, Paris 1963, S. 170: „[...] elle est la simple transcription d'un rêve, ne servant aucune fin allégorique.“ — P. Surer, *Le théâtre français contemporain*, Paris 1964, S. 456: „Adamov s'est contenté de transcrire, avec la rigueur d'un document clinique, les détails d'un cauchemar qu'il avait eu, [...]“. — M. Esslin, S. 80: „In seinem Traum, den das Stück getreu wiedergibt, ohne daß dabei der Versuch unternommen würde, ihm einen allgemeinen Sinn zu verleihen oder irgend etwas zu beweisen“, [...].“ — G. Serreau, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris 1966, S. 74: „[...] simple transcription, très rapidement rédigée, d'un rêve [...]“. — G. Pillement, *Le théâtre d'aujourd'hui*, Paris 1970, S. 144: „C'est le fruit d'un rêve [...]“. — K. Schoell, *Das französische Drama seit dem Zweiten Weltkrieg*, Göttingen 1970, S. 78: „[...] einfache Niederschrift eines Traumes“. — H.-L. Dejean, *Le théâtre français d'aujourd'hui*, Paris 1971, S. 97: „Transcription d'un rêve, nous dit l'auteur.“ Vgl. ferner Wellwarth, S. 34; R. Geen, *A propos du Professeur Taranne*, in *Essays in French Literature* 7 (1970) S. 89—95, bes. S. 90 f.

⁴² Vgl. diese Angaben bei Mélése 1973, S. 31: „La pièce serait, d'après l'auteur, la transcription presque littérale de ce rêve, avec néanmoins quelques aménagements — suppression de la vision d'un charnier au pied des arbres, imprécision du personnage, d'abord un joueur de tennis, devenu, sur la suggestion du „Bison“, le Professeur — cependant les détails les plus circonstanciés du rêve seront fidèlement reproduits dans le développement de l'action.“

⁴³ S. 218 (zu Inspecteur en chef); S. 221 (zu Premier und Second Monsieur); S. 224 (zu Femme du Monde, Troisième u. Quatrième Monsieur); S. 226 (zu den beiden Polizisten).

bezogen und ausgerufen: „Je suis l'auteur de *La Parodie!*“⁴⁴ Schließlich soll der Name Taranne nach Duvignaud auf den Namen „d'un hôtel parisien lié à certains fantasmes de l'écrivain“ zurückgehen⁴⁵.

Solche und andere Details führen nicht über den Bereich des Anekdotisch-Biographischen hinaus. Die Verifikation soll hier deshalb entsprechend dem textexternen Hinweis von Adamov selbst, daß es sich um einen Traum handele, textextern im Lichte der Freudschen Traumtheorie versucht werden.

Im Kapitel zur Traumarbeit erörtert Freud in seinem Buch *Die Traumdeutung* das Problem, wie sich die Träume einer Nacht zueinander verhalten, und kommt zu dem Schluß:

Alle Träume derselben Nacht gehören ihrem Inhalt nach zu dem nämlichen Ganzen; ihre Sonderung in mehrere Stücke, deren Gruppierung und Anzahl, all das ist sinnreich und darf als ein Stück Mitteilung aus den latenten Traumgedanken aufgefaßt werden. Bei der Deutung von Träumen [...], die derselben Nacht angehören, darf man auch an die Möglichkeit nicht vergessen, daß diese verschiedenen und aufeinanderfolgenden Träume dasselbe bedeuten, die nämlichen Regungen in verschiedenem Material zum Ausdruck bringen. Der zeitlich vorangehende dieser homologen Träume ist dann häufig der entstelltere, schüchterne, der nachfolgende ist dreister und deutlicher⁴⁶.

Bereits R. A. Scherner hatte in seinem Buch *Das Leben des Traumes* längere Zeit zuvor⁴⁷ dieses Phänomen beobachtet und aus seinen Ergebnissen ein bei Freud zitiertes Fazit gezogen, das unmittelbar an das hier behandelte Stück gemahnt:

Endlich aber beobachtet die Phantasie in allen von bestimmten Nervenreizen ausgehenden symbolischen Traumbildungen das gemeingültige Gesetz, daß sie bei Beginn des Traumes nur in den fernsten und freiesten Andeutungen des Reizobjektes malt, am Schlusse aber, wo der malerische Erguß sich erschöpft hatte, den Reiz in Nacktheit hinstellt, womit der Traum, seinen organischen Anlaß selbst bezeichnend, das Ende erreicht [...]⁴⁸.

Wenn man demnach den *Professeur Taranne* als einen — mit Otto Rank zu sprechen — „Traum, der sich selbst deutet“⁴⁹ bezeichnet, läßt sich seine Struk-

⁴⁴ *Théâtre II*, S. 12.

⁴⁵ Duvignaud, S. 46. — Vgl. darüber hinaus die Angaben in *L'homme et l'enfant*, S. 100 f.: „J'ai écrit *Le Professeur Taranne* en deux jours et trois nuits, la dernière consacrée à la scène du commissariat, qui ne m'avait pas été entièrement donnée; il fallait la préciser. [...] tout ce qui a paru dans mon rêve reparait dans *Le Professeur Taranne*, sans modifications notables, sans tricherie. Le thème du plagiat, seul, surajouté.“

⁴⁶ S. Freud, *Die Traumdeutung* (1900) (Fischer Bücherei 428), Frankfurt-Hamburg 1961, S. 278.

⁴⁷ Sein Buch erschien 1861 in Berlin.

⁴⁸ Zit. bei Freud, S. 279.

⁴⁹ *Ein Traum, der sich selbst deutet*, in *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen* 2 (1910).

tur als eine Traumkette beschreiben, in der ein zweiteiliger Traum, dessen zweiter Teil den ersten entstellteren, schüchternen verdeutlicht, geträumt wird; dieser Traum wird in seiner Gesamtheit wiederaufgenommen und dabei in beiden Teilen allgemein und speziell im Verhältnis der beiden Teile IIa und b zueinander präzisiert.

Diese Traumstruktur war Adamov — dies sei an dieser Stelle am Rande vermerkt — seit früher Kindheit vertraut, in der er ständig von dem folgenden, in *L'Aveu* geschilderten Alptraum gequält wurde: Jede Nacht träumte er zunächst, ein ihm Ekel verursachender Zwerg würde gleich in sein Zimmer treten. Diese Vorstellung terrorisierte ihn dermaßen, daß er schließlich von seinem eigenen Schreien aufwachte. „A sa dernière apparition le cauchemar revêtit une forme légèrement différente. Le nain s'était métamorphosé en femme. C'était la femme qui maintenant me menaçait. Cela me permit plus tard de voir un peu plus clair dans ces zones interdites"⁵⁰. Wenn er später den tieferen Sinn dieser Struktur verstehen lernte, so dürfte hierbei das auch hier zu Rate gezogene Buch Freuds über die Traumdeutung entscheidende Hilfe geleistet haben. Schon in *L'Aveu* — und nicht erst im Vorwort zu seinem ersten Stück *La Parodie*, wie Jacqueline Adamov meint⁵¹ — finden sich unverkennbare Spuren der Lektüre dieses Buches, das er bis an sein Lebensende intensiv bearbeitete und mit unentzifferbaren Marginalien versah⁵².

Die These, daß der *Professeur Taranne* als eine Folge homologer Träume strukturiert ist, scheint insofern einen Widerspruch zu beinhalten, als damit auf der einen Seite behauptet wird, daß die Problematik sich vom Exhibitionismus auf die der Identität und sozialen Funktion des Träumenden hin verschiebt, auf der anderen Seite jedoch gerade mit dem Schluß in bisher im Stück nicht realisierter Prägnanz die Exhibition vorgeführt wird, von der bisher allenfalls die Rede war; und da Adamov aus seinen exhibitionistischen Neigungen nie ein Hehl gemacht hat — ließe sich zur Begründung noch ergänzen —, wäre damit, um mit Scherner zu sprechen, der Reiz in Nacktheit hinge-

⁵⁰ *L'Aveu*, S. 60. In den 1967 niedergeschriebenen *Souvenirs von L'homme et l'enfant*, in denen Adamov auch andere, bereits in *L'Aveu* berichtete Erlebnisse wiederaufnahm (vgl. z. B. S. 62 = *L'Aveu* S. 63—67, bes. S. 65), präzisierte er die Bedeutung dieses Traumes folgendermaßen: Das Kindermädchen brachte das schreiend erwachte Kind ins Bett der Mutter: „J'aboutissais dans le lit de ma mère. Le nain prenait son sens, le but était atteint“ (S. 15).

⁵¹ Diskussionsbeitrag in *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, S. 228.

⁵² In seinen einen Monat vor seinem Selbstmord aus Anlaß der Fertigstellung von *Si l'été revenait* publizierten „réflexions décousues“ zur Beziehung von Theater und Traum formuliert er übrigens selbst den oben von Freud zitierten Gedanken zur seriellen Traumstruktur: „Presque tous les rêves faits la même nuit sont un seul et même rêve [...]“ (*Presque. Le théâtre ou le rêve*, in *Les Lettres Françaises* Nr. 1320, 4. 2. 1970, S. 11). Daß hierbei die nicht als Quelle angegebene „Traumdeutung“ Pate gestanden haben dürfte, machen die folgenden Ausführungen zu Flugträumen, zur Traumsymbolik etc. deutlich, in deren Verlauf er auch einmal den Namen Freuds erwähnt: „(Freud, «le travail du rêve»)“.

stellt; der Traum erreichte somit in der Bezeichnung seines organischen Anlasses konsequent sein Ende.

Zur Klärung dieses Widerspruches ist eine Analyse des Traum Inhaltes in erneutem Rückgriff auf Freud hilfreich. Der Exhibitionstraum, oder in seiner Terminologie, der „Verlegenheitsstraum der Nacktheit“ umfaßt als typische Elemente, „daß man nackt oder schlecht bekleidet in Gegenwart Fremder sei“ und deshalb „Scham und Verlegenheit empfindet, entfliehen oder sich verbergen will, [. . .] die peinliche Situation“ aber nicht verändern kann. „Die Leute, vor denen man sich schämt, sind fast immer Fremde mit unbestimmt gelassenen Gesichtern“, die niemals die mangelhafte Bekleidung als Grund der Verlegenheit beanstanden oder auch nur bemerken. „Die Leute machen ganz im Gegenteil gleichgültige, [. . .] feierlich steife Mienen“⁵³.

Vergleicht man diese Angaben Freuds mit dem *Professeur Taranne*, so ist leicht festzustellen, daß der hier transskribierte Traum nur bedingt etwas mit diesem Traumtypus zu tun hat.

1. Taranne ist im ganzen Stück korrekt bekleidet. Die Regieanweisung zu Beginn des Stücks beschreibt ihn als „vêtu également [d. h. wie der Oberinspektor] en noir“ (S. 217). Die Exhibition wird nicht dargestellt, sondern nur als Vorwurf thematisiert und hat — sofern sie überhaupt je stattfand — vor dem Beginn des Stücks stattgefunden.
2. Die Entkleidung am Ende des Stücks entbehrt gerade des entscheidenden Moments der Zuschauer. Konsequenterweise schreibt die Regieanweisung an dieser Stelle vor, daß die gesamte Bühne von allen Requisiten leergeräumt sein muß und vor allem Taranne auch den außerhalb seines Erlebnistraumes (d. h. der Bühne) gegebenen Zuschauern auf den Rängen des Theaters den Rücken zukehrt⁵⁴.
3. Die anderen Personen im Traumgeschehen sind im ersten Teil sämtlich Fremde, im zweiten Teil der zweiten Szene jedoch gerade Bekannte und sogar enge Verwandte (seine Schwester Jeanne).
4. Die anwesenden Personen sind nicht teilnahmslos, sondern beanstanden in den jeweils ersten Teilen sogar sehr dezidiert in Form des polizeilichen Verhörs die Verhaltensweisen Tarannes, darunter in Ia speziell die mangelhafte Bekleidung⁵⁵. Völliges Desinteresse zeigen sie erst immer in dem

⁵³ S. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 206.

⁵⁴ B. Dort übersieht diese Besonderheiten, wenn er behauptet: „Taranne [. . .] est conduit à se dévêtir devant le public — c'est-à-dire à faire aux yeux de tous ce qu'il était accusé d'avoir fait en secret.“ (*Théâtre réel*, S. 197) Wie schon in der oben zitierten Äußerung aus dem gleichen Artikel festzustellen war (s. o. S. 156), vermischt Dort auch hier zwei Ebenen, die des Stücks und die des vor einem Publikum aufgeführten Stücks.

⁵⁵ Vgl. hierzu auch das in Ia zwischen dem Premier Monsieur und dem Second Monsieur geführte Gespräch (S. 221—24, S. 223 auch unter Einbeziehung der Journalisten), das formal Taranne zwar ausschließt, inhaltlich jedoch in direkter Beziehung zu dem Geschehen um den Protagonisten steht.

Moment, in dem die Glaubwürdigkeit des Delinquenten erschüttert bzw. die Verurteilung ausgesprochen ist und man gerade die gegenteilige Reaktion mit der nun fälligen Bestrafung hätte erwarten müssen.

5. Der Protagonist empfindet weniger Scham und Verlegenheit als zunehmend Angst, Verzweiflung und endlich Resignation.

Damit zurück zum Schluß des Stückes: Bei dem exhibitionistischen Akt des Schlusses handelt es sich nicht um das Nachholen des zu Beginn ausgesparten Vergehens⁵⁶, sondern um eine Entkleidung, die symbolisch zu lesen ist; d. h. im Sinne der Struktur des sich selbst deutenden Traumes wird hier hinter dem manifesten Trauminhalt der Exhibition der latente Sinn dieses Geschehens, hinter dem Vordergründigen, Offensichtlichen das Hintergründige, Eigentliche sichtbar gemacht. Nach dem Vorwurf der Abartigkeit und der von der Gesellschaft ausgesprochenen Verweigerung der sozialen Anerkennung in der Offenlegung des Rollenplagiats, mit dem die Integrität des Individuums aufgelöst ist⁵⁷, sieht sich Taranne aller gesellschaftlichen Anerkennung beraubt. Der gesellschaftliche Raum ist bis in die Requisiten hinein in unerreichbare Ferne zurückgewichen. Das Starren auf das wie ein Spiegel aufgehängte leere, graue Papier bietet dem zum Nichts Degradierten nur den Blick auf ein neues Nichts. Von allen isoliert akzeptiert Taranne das Urteil, das die Gesellschaft endlich über seine Vergehen gefällt hat, von denen er längst wußte, wie seine letzten, als Monolog gesprochenen Worte ausweisen:

Pourquoi me dire ça maintenant, après tant d'années? Pourquoi ne me l'a-t-il [il = le recteur] pas dit plus tôt? Pourquoi ne me l'ont-ils pas dit, tous? Puisque ça se voit! Puisque ça saute aux yeux du premier coup! (S. 236)

Taranne bleibt nur, das im Abrücken aller Personen und Dinge implizierte und von dem belgischen Rektor am Schluß endlich auch explizit ausgesprochene Urteil selbst an sich zu vollstrecken, mit den Kleidern die usurpierte soziale Rolle abzulegen und damit zugleich definitiv alle Versuche der Identitätsfindung aufzugeben, die von ihm nur in der Integration in die Gesellschaft für möglich erachtet wurden und deren Vergeblichkeit ihm zugleich immer schon, weil nur auf Betrug gegründet, bewußt war.

Die geometrische Figur, die die Handlung im Stück beschreibt, ist also nicht, wie die Forschung meint, der Kreis, der in der zu Beginn ausgesparten Exhibition, mit der das Stück schließt, seine perfekte Rundung erföhre und auf steten Wiederbeginn angelegt wäre, sondern das Stück durchmißt mit dem

⁵⁶ In diesem Sinne interpretierte z. B. A. Simon den Schluß des Stückes: „le professeur Taranne est accusé d'exhibitionnisme et, de malentendu en malentendu, en arrive à commettre le délit dont on l'accuse peut-être à tort" (*Dict. du théâtre fr. contemporain*, S. 64 b). Zu der gleichen Fehldeutung von B. Dort vgl. oben Anm. 54.

⁵⁷ Zur Verbindung von sozialer Rolle und Identität vgl. die aufschlußreichen Worte Tarannes als Antwort auf die Auskunft des Polizisten, daß auf seinem Zettel bei dem Namen Taranne kein Beruf eingesetzt sei: „C'est une fâcheuse lacune. Car alors, qui me prouve que c'est moi que vous cherchez? Je suis le professeur Taranne. J'ai une chaire à l'Université . . ." (S. 226).

Protagonisten unilinear einen Weg⁵⁸, der mit dem Schlußbild konsequent an sein Ziel gelangt.

So gesehen bietet der *Professeur Taranne* die dramatisierte Umsetzung der zentralen Anliegen von *L'Aveu*, ist also letztlich wiederum Adamov selbst — wenn auch anders als üblicherweise verstanden — sein bester Kommentator: Bei dem Versuch, „à saisir la réalité derrière le drame apparent“, das für den Menschen darin besteht, „d'être privé de tout secours extérieur“, findet sich der Mensch schließlich „seul devant lui-même, anonyme, entièrement nu“⁵⁹. Auf eine prägnantere Formel läßt sich der Schluß des *Taranne* kaum bringen. Demaskiert wird damit im Bühnengeschehen eines der beiden Leiden dieser Welt, wie sie Adamov in *L'Aveu* analysiert: die „séparation“. Diese allen manifesten Formen seines neurotischen Verhaltens wie Exhibitionismus, Masochismus etc. zugrundeliegende Neurose, die dem an ihr Leidenden eine besondere Klarsicht vermittelt „et dont elle exagère la vision particulière accuse l'universel, et c'est pour cela qu'elle fait de cet homme un accusé“⁶⁰. Im Sinne dieses Wortspiels mit den Bedeutungen von „accuser“, das typisch ist für den Kult, den Adamov in *L'Aveu* im Bereich der Semantik und Etymologie dem Wort widmete und den er später als Fetischismus verdammt⁶¹, verweist der neurotische *Taranne* durch sein anormales Verhalten die ihn umgebende Gesellschaft auf ihre Krankheiten; diese — ob bewußt oder unbewußt, bleibt dahingestellt — als unbequem empfundene Wahrheit provoziert die Umkehrung der Situation durch die Gesellschaft, der Ankläger wird seinerseits zum Angeklagten und in der Form des Sündenbockrituals wegen Abnormität, wegen Verstoßes gegen ihre Normen aus der Gesellschaft ausgestoßen⁶².

Soviel zu den Ergebnissen einer Lektüre des *Professeur Taranne* im Lichte der Traumtheorie Freuds und allgemeiner autobiographischer Aussagen des Autors. Dafür, daß die hier angesprochenen Struktureigenheiten und Sinn-ebenen des Textes einem Rezipienten ohne entsprechende Vorkenntnisse oder einem an dem Text über die Selbstinterpretation des Autors hinaus Desinteressierten verschlossen bleiben müssen, ist die bisherige Adamov-Kritik Beweis genug, in der etwa Pierre Mélése behaupten kann, das Stück sei „bien peu structurée“ und böte nur „de simples propos échangés“⁶³. Und dabei ist

⁵⁸ Vgl. hierzu auch die folgenden Hinweise zu Beginn der zweiten Szene: *Taranne* hält den beiden Polizisten entgegen, daß er gerade aus dem Polizeibüro komme und das Geständnis unterzeichnet habe; der zweite Polizist verweist darauf, daß sie „au sujet d'un autre délit“ gekommen seien (S. 226 f.).

⁵⁹ *L'Aveu*, S. 132 f.

⁶⁰ *L'Aveu*, S. 58.

⁶¹ *L'Aveu*, S. 16, Anmerkung zum 1943 verfaßten Vorwort: „[...] je reconnais dans mon culte pour le vocable un fétichisme suspect.“

⁶² Vgl. den Vorwurf eines der beiden Polizisten: „Vous avez commis une infraction à nos règlements“ (S. 226).

⁶³ Mélése 1973, S. 34. — Diesen Eindruck hatte offensichtlich auch J. Wilhelm, in dessen Inhaltsangabe des *Taranne* zwischen den Szenen keinerlei Verbindung zu

hier noch die Interpretationsebene ausgespart geblieben, die sich für den Text aus der Berücksichtigung konkreter neurotischer Verhaltensweisen und Ängste des Autors ergeben hätte⁶⁴, und das heißt aus der Berücksichtigung des spezifischen Symbolcodes oder der Traumstilistik Adamovs, um einen Begriff Benvenistes aus seiner Diskussion der Funktion der Sprache bei Freud aufzunehmen⁶⁵, also etwa der Schreibmanie (Taranne schreibt sogar beim Gehen, S. 229) und des Verlustes des Geschriebenen (Taranne verliert sein Notizbuch, S. 228), ein höchst bedrohliches, schicksalhafteres Ereignis für Adamov, da mit dem Verlust der in die Schriftlichkeit geretteten Gedanken „l'illusion de la continuité psychique, seule garante de la personnalité devant le chaos et la folie“⁶⁶ verlorenginge; ferner wäre hier von der Bedeutung der Papiermassen zu sprechen (die Hotelangestellte überreicht Taranne „un immense rouleau de papier“, „une carte gigantesque“, S. 231), die nach einer These Pierrots entsprechend der Funktion der Abfälle in dem Stück *La Politique des restes* auf die Faszination verweisen, die für Adamov von der Vorstellung seines eigenen Körpers „réduit à l'état de rebut, d'objet, de détritius“ ausging⁶⁷; erwähnt werden müßte hier auch das Verhältnis zur Frau, das in der Konfrontation mit der Journalistin und vor allem der Schwester Jeanne durch die für Adamovs persönliches Problem typische Form der Erniedrigung charakterisiert ist⁶⁸.

bestehen scheint: „Bei anderer Gelegenheit wird Taranne beschuldigt, in seiner Kabine am Strand Abfall liegengelassen zu haben. [...] Ein andermal übergibt man ihm eine große Papierrolle [...]. Schließlich überbringt man ihm einen Brief des Rektors [...]“ (in: J. W., *Nouveau roman und antithéâtre*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1972, S. 135 f.). Vgl. ebenso auch K. Schoell, S. 79: „Im übrigen erscheint das Stück als einfache Reihung verschiedener Motive, deren Zusammenhang nur darin besteht, daß alle die charakterliche und geistige Persönlichkeit des Professor Taranne anzweifeln und zerstören.“

⁶⁴ Auf diese Interpretationsebene bezieht sich L. Pronko, wenn er von Rezeptionsschwierigkeiten spricht: „L'élément personnel donne sans nul doute à ces pièces une certaine qualité immédiate et un certain pathétique, mais en même temps les remplit de symbolisme et de significations personnelles tellement particulières qu'elles ne sont pas toujours facilement transmissibles à la majorité des spectateurs“, S. 168. — Vgl. ebenso Surer, S. 462: „Ajoutons qu'il y a trop d'éléments strictement personnels dans la première manière de cet auteur: [...] il s'agit là de sentiments trop particuliers pour intéresser le spectateur ou même être compris de lui.“

⁶⁵ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, Kap. VII: *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*, S. 75—87, bes. S. 85—87.

⁶⁶ *L'Aveu*, S. 134.

⁶⁷ J. Pierrot, S. 271. Zu der in *La Politique des Restes* benutzten Darstellung eines klinischen Falles durch Dr. Minkowski vgl. *Ici et maintenant*, S. 152—55, *L'homme et l'enfant*, S. 141, und *Théâtre III*, S. 8.

⁶⁸ Vgl. *L'Aveu*, S. 27 f., 60 ff., 71 ff., 93 f., 99 ff.; zu seinem Verhältnis zu seiner Schwester vgl. *L'homme et l'enfant*, S. 15.

Die Verbindung des Partikularen und Gesellschaftlichen in Adamovs Stücken birgt stets die Gefahr in sich, daß die Texte in dem Maße, in dem das Partikulare bestimmend ist und Übergewicht bekommt, zunehmend unzugänglich bleiben. Die vom Autor immer wieder gegebenen Zusatzinformationen zu den Stücken dürften z. T. von der Besorgnis um die Verstehbarkeit motiviert gewesen sein. Ganz sicher ist dies z. B. bei seinem letzten Traumstück *Si l'été revenait*, zu dem er in der Vorwortnotiz zunächst erläutert, daß es sich um eine Folge von vier Träumen handle, in denen jeweils die gleiche Situation aus der Perspektive eines anderen Protagonisten geträumt werde; er schließt mit folgendem signifikanten Hinweis:

Pour que la pièce soit comprise, il faut d'abord que l'éventuel lecteur ou spectateur sache bien que l'extrémité gauche de la scène est en quelque sorte le rêve latent de chacun, alors que la scène elle-même est le lieu manifeste du rêve (S. 14).

Wie beim *Professeur Taranne* erhält der Rezipient die für das Verständnis des Stückes grundlegende Information, es handle sich um ein Traumgeschehen, nur textextern, im Stück selbst wird ihm kein expliziter Hinweis hierzu gegeben. Merkwürdigkeiten im *Taranne* — um bei diesem Beispiel zu bleiben — wie das gleichzeitige Auftreten von Personen in Sommerkleidung⁶⁹ und Wintermantel⁷⁰, ihr wie von Geisterhand gesteuertes Auf- und Abtreten oder die Verwandlung des Speisesaalplanes, der zunächst als mit Tusche gezeichnet angegeben ist, in ein leeres, graues Papier⁷¹ — ein bühnentechnisch nur sehr schwer vorstellbarer Vorgang, den Adamov entgegen seiner sonstigen Sorgfalt in der Abfassung von Regieanweisungen ohne jeden Kommentar beläßt⁷² — dies alles wird der Rezipient vielleicht bemerken, jedoch sicher nicht mit dem Traum in Verbindung bringen. Damit verstoßen diese Stücke genau gegen das eingangs zitierte Postulat, das der von Adamov geradezu verehrte Artaud⁷³ aufgestellt hatte: „[...] le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité.“ Das geringe Interesse des über wichtige Voraus-

⁶⁹ Vgl. die Regieanweisung S. 220: „[...] la Journaliste [...] porte une jupe plissée et une blouse à manches courtes.“ Wegen der Hitze im Büro läßt sie ein Fenster öffnen (S. 220).

⁷⁰ Vgl. die Regieanweisung S. 221: „Entrent, à droite, le Premier et le Second Monsieur, très affairés, en manteau d'hiver.“

⁷¹ Vgl. die Regieanweisung S. 231: „[...] une carte gigantesque qui représente un plan dessiné à l'encre de Chine“ und S. 237: „La carte est une grande surface grise, uniforme, absolument vide.“

⁷² Vgl. z. B. in *Ici et maintenant*, S. 15: „Il me reste à m'excuser de la longueur parfois gênante des indications scéniques. Elles ne sont, bien entendu, à mes yeux nullement un élément littéraire, mais l'instrument de travail indispensable du metteur en scène.“

⁷³ Zu der Beziehung Adamovs zu Artaud vgl. seine Erinnerungen in *L'homme et l'enfant*, S. 34 f., 54, 80 ff., ferner Gaudy 1971, S. 17—28 und Pronko, S. 165 f.

setzungen uninformierten Publikums ist also in den Texten selbst angelegt, für die somit nur ein oberflächliches Verständnis als Abbildung einer absurd verzerrten, kafkaesken Wirklichkeit bleibt, die eine unbestimmte Angst hervorruft⁷⁴.

Selbst wenn der Rezipient die Information, daß es sich um einen Traum handelt, erhalten hätte, bliebe der Zugang zum Verständnis des Stückes weiterhin blockiert. Mit dem Exhibitionstraum wird zwar der Traum auf die Bühne gebracht, der in Freuds Kapitel *Typische Träume* die erste Stelle einnimmt, dieser typische Traum, den „fast jedermann in derselben Weise geträumt hat“⁷⁵, wird jedoch, wie die obige Analyse zu zeigen versucht hat, so atypisch dargeboten, daß ein unmittelbares Angesprochenensein ausgeschlossen werden muß.

In diesem entscheidenden Punkt hat Adamov sein eigenes Stück völlig falsch eingeschätzt. Als 1963 der *Professeur Taranne* in der Zeitschrift *Théâtre populaire* abgedruckt wurde, fügte er eine kurze Begleitnotiz bei⁷⁶, in der er behauptete, das Publikum habe dem Stück ein günstigeres Schicksal als manchem anderen der von ihm aufgeführten bereitet, weil es sich unbewußt mit dem Protagonisten identifiziert habe. Als Begründung führt er an: „nous connaissons tous, depuis l'enfance, la situation fondamentale du Professeur Taranne. Qui ne s'est pas révé nu et honteux de l'être, au milieu d'une foule d'autant plus inquiétante qu'elle semble inattentive?“⁷⁷ Diese Formulierung lehnt sich deutlich an die entsprechenden Aussagen Freuds an, wie sie oben zitiert wurden. Daß das Stück mit diesem Katalog typischer Elemente wenig gemein hat, sah Adamov nicht. Eine Selbstinterpretation, die übrigens deutlich machen kann, wie vorsichtig die Forschung mit Adamovs Äußerungen umzugehen hat, auf die sie sich so gerne verläßt.

Für die Behauptung, der *Professeur Taranne* verweigere sich durch die atypische Vorführung eines Exhibitionstraumes einer spontanen Identifikation beim Rezipienten, gibt es eine interessante indirekte Bestätigung. Roger Planchon hat Adamov bei einer zufälligen Begegnung im November 1969 folgende Inszenierungsvariante unterbreitet: Man könnte Taranne im ganzen Stück nackt auftreten lassen. „Et à la fin . . . quand il se déshabille, alors il se rhabillerait. Va te faire rhabiller, vieux salaud que tu es! Tu sais bien que tu

⁷⁴ Vgl. z. B. A. Simon, S. 64 b: „Ce cauchemar kafkaïen a encore un caractère obsessionnel.“ — G. Pillement, S. 144: „[...] l'illogisme des attaques dont le professeur est l'objet est tout kafkaïen, [...]“. — G. Serreau, S. 75: „Kafka et Tchekov ne sont pas loin: on songe à Joseph K., [...]“.

⁷⁵ S. Freud, *Die Traumdeutung*, S. 205.

⁷⁶ Hier zitiert nach dem Abdruck in *Ici et maintenant*, S. 28 f.

⁷⁷ *Ici et maintenant*, S. 28. — Diese Angabe ist offensichtlich von J. Guicharnaud, S. 199, als Ausgangspunkt seiner kurzen Interpretation des Stückes übernommen worden: „Le Professeur Taranne is based on a shameful and very common fantasy — that of finding oneself suddenly nude or in some obscene posture in public.“

es nu quand même"⁷⁸. Damit hätte der *Professeur Taranne* — soviel läßt sich aus der kurzen, von Mélése erstmals aus dem unedierten Material zugänglich gemachten Tagebuchnotiz erschließen — zumindest in dem zentralen Punkt die typische Form des Exhibitionstraums erhalten. Adamov war übrigens von dieser Idee sichtlich so angetan, daß er zwei Wochen später eine entsprechende neue Version des Stückes träumte⁷⁹.

Das Problem der textexternen Zusatzinformation kann über die obige Feststellung hinaus noch eine weitere Einsicht vermitteln. Für den eventuellen Leser oder Zuschauer wäre es mit der Kenntnis von der zitierten Vorwortnotiz zu *Si l'été revenait* nicht getan, wie die Verwendung der Begriffe „manifeste“ und „latent“ zeigt: Er müßte wissen, was es mit diesen Begriffen auf sich hat; und selbst dann dürften übrigens seine Schwierigkeiten mit dem Stück erheblich bleiben⁸⁰. Angaben dieser Art machen deutlich, daß Adamov als hervorragender Kenner psychoanalytischer Literatur eine besonders anspruchsvolle Form von Psychologie auf dem Theater für die einzig mögliche hielt. Wie weit diese Ansprüche gingen, demonstriert die folgende Äußerung von ihm:

Je me rends bien compte que c'est très enfantin de dire qu'il ne faut plus de psychologie. Il faut bel et bien une psychologie, mais une psychologie très compliquée, très subtile, qui n'a rien à voir avec les bêtises de Jean Anouilh; une psychologie qui aurait passé vraiment par la connaissance des rêves de la nuit, qui aurait quand même connu véritablement Freud et qui aurait saisi ce qu'il y a dans Freud d'important et enfin, pour moi, d'extraordinaire. Sans que ce soit pour autant, bien sûr, une leçon de freudisme, ce qui serait affreusement ennuyeux⁸¹.

Also zwar keine Thesenstücke zu Freud, aber doch eine so stark von Freud geprägte Dramenproduktion, daß nur der mit entsprechenden Kenntnissen vorbelastete Rezipient einen adäquaten Zugang zu diesen Texten finden

⁷⁸ Mélése 1973, S. 34 f. — Planchon hat diese Idee in seinem 1970 in den *Lettres Françaises* aus Anlaß des Todes Adamovs publizierten Artikel selbst kurz angedeutet, sich an dieser Stelle allerdings auf den Aspekt beschränkt, daß die Darstellung der Nacktheit für einen Regisseur als Anreiz für das Publikum interessant sein könnte: „La pièce n'a pas une ride. On peut la reprendre demain. Le metteur en scène peut même, s'il est préoccupé de mettre des nudités au théâtre, installer devant nous cet homme sans vêtement“ (zit. nach dem Neuabdruck des Artikels bei Gaudy 1971, S. 63 f.).

⁷⁹ Vgl. die bei Mélése 1973, S. 35, erstmals abgedruckte Tagebuchnotiz.

⁸⁰ Adamov selbst hatte bereits große Schwierigkeiten, sich in dem Stück zurechtzufinden, vgl. die bei Mélése 1973, S. 110 erstmals abgedruckte Tagebuchnotiz Adamovs vom 12. 10. 1969: „Que cette pièce a été difficile à écrire! J'entremêlais les noms des filles, je me perdais dans les analogies de situations. J'avoue que si j'avais su que des variations de rêveurs différents sur un thème commun seraient difficiles à établir, je n'aurais pas insisté comme un sauvage pour terminer la pièce.“

⁸¹ Mélése, S. 154.

kann. Die Schwierigkeiten beim Lesen bzw. Ansehen des *Professeur Taranne* sind also keineswegs zufällig gewesen, das mangelnde Echo auf das Stück wie auf viele andere von Adamov erweist sich letztlich als eine Konsequenz dieses an sich selbst gestellten Anspruchs, der seinerseits aus der tiefen Einsicht in die Komplexität der persönlichen Probleme erwuchs und aus dem sehr differenzierten Wissen um die eigene Neurose keine einfacheren Darstellungsweisen des Individuellen zuließ.

Von diesem Fazit aus ist auch die eingangs angedeutete Vermutung zurückzuweisen, Adamov habe sich mit seiner Auskunftsfreudigkeit selbst geschadet. Man muß hierzu vielmehr feststellen, daß seine vielfältigen Informationen zu den Stücken und seinem persönlichen Schicksal eine oft notwendige Hilfe für die Rezipienten darstellen. Daß man diese Feststellung nicht als Appell mißverstehen darf, die Interpretation seiner Werke bleibe am besten auf die Paraphrase seiner Selbstaussagen reduziert, dürfte nach den hier diskutierten Beispielen selbstverständlich sein. Wenn etwas Adamov geschadet hat, so ist es nicht das Faktum der Selbstaussagen an sich, sondern die Form ihrer Benutzung in der Forschung.

Für das Problem, „*comment utiliser ses névroses*“, das Adamov lebenslang beschäftigte, hat er mit jedem neuen Stück eine andere Lösung versucht. Eine Lösung in Form des Stücks, das die Welt des Individuellen-Neurotischen-Onirischen und Universellen-Gesellschaftlichen-Politischen in idealer Weise verbindet, hat er nicht gefunden; und es ist fraglich, ob er diese Synthese bei seiner besonderen Konzeption des Individuellen, angesichts der von einer sehr speziellen Neurose geprägten individuellen Existenz, finden konnte. So setzte er sich stets zwischen alle Stühle, war den einen nicht absurd, den anderen nicht politisch genug. Es ginge jedoch erheblich zu weit, wenn man angesichts des ihm eigenen Masochismus vermuten würde, daß er diesen Mißerfolg geradezu herbeigeführt und lustvoll ausgekostet habe. Das hieße die stete Ernsthaftigkeit unterschlagen, mit der Adamov um die Überwindung der *séparation*, um die Integration des Individuellen in das Universelle, später dann präziser das Gesellschaftliche, gerungen hat.

Sein Werk ist von der Suche nach der idealen Synthese geprägt⁸², eine Suche, die nicht an ihr Ende gekommen ist und durch das freiwillig gewählte Lebensende abgebrochen wurde. Diese Suche, die ihn nicht der Versuchung erliegen ließ, sich um der Anerkennung einer Gruppe, d. h. der für seine Person gelungenen Integration willen mit der Darstellung eines der beiden Komplexe zufrieden zu geben, macht Adamov so unhandlich, seine Stücke so sperrig für ein schnelles Verstehen. In dieser Offenheit der das Gesamtwerk durchziehenden Problematik und der von ihr bedingten mehr oder weniger großen Geschlossenheit vieler Stücke liegt zugleich auch das Wirkungspotential bereit, das zu dem optimistischen Schluß berechtigen kann, zu dem Ber-

⁸² Vgl. hierzu auch die Bemerkung von Dejean, S. 99: „Esprit lucide, c'est l'une de ses qualités les plus éminentes, Adamov se rend compte que son talent réside non pas dans un *équilibre*, mais dans la *recherche d'un équilibre*.“

nard Dort aufgrund anderer Überlegungen kommt: „Je ne crois pas que l'on ait encore pris toute la mesure d'Arthur Adamov“⁸³.

Würzburg, im September 1976

⁸³ Schlußzitat seines kurzen Beitrages in den *Témoignages* zu dem Band von Mèlèse 1973, S. 158—60, bes. 160. — Ähnliche Äußerungen finden sich auch bei A. Simon, S. 64 b: „Restées en retrait, ses pièces sont aujourd'hui injustement délaissées“, und R. Allio, in Gaudy 1971, S. 141: „L'œuvre d'Adamov ne peut pas ne pas être reprise en charge par le théâtre des années à venir, et le recul permettra sans doute de la servir mieux à la scène, d'autant que cette très forte existence littéraire qui fait toute sa difficulté, va la faire durer, et changer.“