

Französische Literatur des 20. Jahrhunderts – Gestalten und Tendenzen –

Zur Erinnerung
an
Ernst Robert Curtius
(14. April 1886 – 19. April 1956)

Mit einem Essay von René Wellek
«Ernst Robert Curtius als Literaturkritiker»

SONDERDRUCK

1986



Bouvier Verlag Herbert Grundmann · Bonn

Ernstpeter Ruhe

Arthur Adamov

Von den avantgardistischen Autoren des französischen Theaters der fünfziger und sechziger Jahre ist Arthur Adamov der unbequemste und irritierendste geblieben. Kaum war er mit Beckett und Ionesco, die kurz nach ihm ihre ersten Stücke herausbrachten, zur vielzitierten Troika des sogenannten ‚absurden Theaters‘ zusammengeschlossen worden, da öffnete er seine Konzeption zunehmend in Richtung auf ein politisch engagiertes Theater und leitete damit eine neue Entwicklung ein. Und als die Kritik sich gerade auf die in Selbstkommentaren des Autors geförderte Aufteilung seines Werks in zwei Phasen einließ und die Entwicklung eines Adamov zur gängigen Vorstellung werden ließ, der sich vom zunächst absurden (oder in seiner eigenen Terminologie ‚metaphysischen‘) zum engagierten Autor ‚läuterte‘ bzw. je nach ideologischer Ausrichtung des Kritikers zum politischen Stückeschreiber ‚verarmte‘, war der Autor mit seinen letzten Stücken bereits wieder über diese Etikettierung hinausgewachsen.

Der verwirrende, scheinbar chamäleongleiche Wandel ist nicht Unsicherheit in den Zielen oder gar modischem Innovationsbedürfnis verpflichtet, sondern das Resultat einer Suche, die der Lösung der stets gleichen Problematik galt. Die innere Logik und die jenseits aller scheinbaren Widersprüche und Brüche frappierende Einheit dieses Werks ist in den letzten Jahren in dem Maße evident geworden, wie auch die frühen Arbeiten der Vorkriegszeit und die zahlreichen Texte der fünfziger und sechziger Jahre, die Adamov aus seiner Werkedition aussparte, berücksichtigt worden sind (vgl. Vogt-Heinen 1979 u. *Lectures* 1983).

Das Theater Adamovs ist nicht ohne wichtige prägende Ereignisse seiner Biographie zu verstehen. Es ist die frühe Erfahrung des Exils und der plötzlichen Verarmung, die seinem Leben von Anfang an den Stempel der Ruhelosigkeit und der marginalen Existenz aufdrücken. Das grundlegende Lebensgefühl des Ausgeschlossenenseins wurde wesentlich durch die Erkenntnis der neurotischen Leiden (Masochismus, Impotenz, Exhibitionismus) und der von ihnen ausgelösten Ängste und Zwangsvorstellungen verstärkt, zu deren Bannung er sich abergläubisch beachteten Ritualen unterwarf. Die Trennung als Abgeschnittensein von sich selbst, seinem Körper, seinen Handlungen, von dem Körper der Frau, den Mitmenschen und der menschlichen Gesellschaft überhaupt, wie sie in eindringlicher Weise in *L'aveu* beschrieben ist, erschien total und provozierte

immer neue Versuche, diese Trennung zu durchbrechen. Das Erlebnis des Ausländerhasses in Genf veranlaßte ihn schon als Schuljungen zu einer Geste spontanen Protestes (*L'homme et l'enfant*, 22); über die Teilnahme an der Demonstration für Sacco und Vanzetti (23. August 1927) führt eine direkte Linie zu seinem späteren politischen Engagement im Zusammenhang mit dem Algerien- und Vietnamkonflikt.

Die Beziehung zu den Surrealisten mündete nicht in die erhoffte Integration, aber die Kontakte zu den von Breton Ausgestoßenen, zu der um die Zeitschrift *Grand Jeu* und ihren Herausgeber Roger Gilbert-Lecomte versammelten Gruppe, zu Éluard und vor allem zu Artaud wurden um so fruchtbarer. Das Interesse der Surrealisten an der Psychoanalyse führte ihn zur intensiven Beschäftigung mit C. G. Jung, dessen Werk *Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewußten* er 1938 ins Französische übersetzte, und zur lebenslangen Auseinandersetzung mit Sigmund Freud, vor allem mit seinem Buch *Die Traumdeutung*. In welcher Form Träume für das Theater nutzbar zu machen sind, war ihm aus Artauds theoretischen Überlegungen vertraut; die praktische Demonstration in Artauds Inszenierung von Strindbergs *Das Traumspiel* (1927) machte ihn zugleich auf den Dramatiker aufmerksam, zu dem als im Leiden Verwandten er spontane Affinität empfand und der zu einem seiner wichtigsten und dauerhaftesten Vorbilder wurde (vgl. *August Strindberg, dramaturge*).

Für die enge Verflechtung von persönlichem Schicksal und künstlerischer Entwicklung ist es symptomatisch, daß Adamov seinem ersten Theaterstück zunächst die autobiographische Schrift mit dem für seine vielfältig motivierten Schuldgefühle bezeichnenden Titel *L'aveu* vorweggehen ließ, die als Verständnishilfe für das spätere dramatische Werk unschätzbare Dienste leistet. In diesem ‚Geständnis‘, mit dem er zugleich das surrealistische Postulat der Priorität des eigenen Erlebens in der Literatur einlöste, werden die engen Beziehungen Adamovs zum Surrealismus und zu Artaud sichtbar, zugleich aber lassen sich auch die Differenzen ablesen, die seine spätere spezifische Entwicklung als Theaterautor verständlich machen (vgl. Vogt-Heinen 1979, 29 ff.; Schwaderer in *Lectures* 1983, 126 ff.).

Die steten Erlebnisse der Trennung von allem lassen Adamov schon in *L'aveu* nicht auf sich selbst und die Beschreibung seiner Qualen konzentriert bleiben, sondern implizieren für ihn immer den unerreichbaren sozialen Kontext. Wenn die Neurose auch isoliert und eine in die normale Gesellschaft integrierte Existenz verhindert, so vermittelt sie jedoch zugleich dem von ihr Konditionierten eine Sensibilität, die dem an ihr Leidenden einen unmittelbaren Einblick in die universellen Leiden der Menschheit gestattet und ihm damit in Kompensation eine privilegierte Stellung in der Gesellschaft verschafft. Den Ursprung der individuellen

Krankheit vermutet Adamov in „einer Art absoluten Leidens“ (*L'aveu*, 132), über das er seinen Lesern Aufklärung geben will.

Aus dem so formulierten Selbstverständnis leitet sich für den wenige Jahre später mit dem Stückeschreiben beginnenden Dramatiker konsequent die Verpflichtung ab, beiden Aspekten der Realität in gleicher Weise gerecht zu werden. In der weiteren Entwicklung des Dramatikers wird sich seine Konzeption in signifikanter Weise verändern: Das Allgemeine als das Universelle, als anthropologische Konstante ist die in *L'aveu* und den frühen Stücken zugrunde liegende Konzeption, die mit dem zunehmenden gesellschaftlichen Engagement Adamovs als das historisch genau situierte Gesellschaftliche präzisiert wird. In der Auseinandersetzung mit den Werken von Büchner, Gogol, O'Casey, John Arden und vor allem Brecht ist es immer der Gesichtspunkt, inwieweit sowohl die psychische Komplexität der Personen als auch die Gegebenheiten einer bestimmten Gesellschaft berücksichtigt wurden, der als Maßstab der Bewertung angelegt wird. Seine kritische Auseinandersetzung mit Brecht zielt auf diesen Aspekt, wenn er bei ihm in der Darstellung der Entfremdung die Reduktion der Personen zu Zeugen bemängelt, die aller physischen und psychischen Partikularitäten, vor allem der aus der Entfremdung resultierenden Neurose entbehren (vgl. *Ici et maintenant*, 162 f.).

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: wie die ideale Verbindung zwischen Individuellem und Allgemein-Gesellschaftlichem, zwischen „privater Existenz und öffentlichem Leben“ (ebd., 131) auf dem Theater herzustellen sei.

Das erste Stück *La parodie* bietet in den zwölf, auf zwei Teile aufgegliederten Bildern eine direkte Umsetzung der in *L'aveu* behandelten Themen. Vor der Geräuschkulisse von Polizei-Razzien, in einer nicht genannten Stadt und einer durch eine Uhr ohne Zeiger symbolisierten Zeitlosigkeit hofieren die namenlosen Protagonisten N. und ‚der Angestellte‘ die kühl-distanzierte, vielumworbene Lili. Aber die kontrastiv konzipierten männlichen Protagonisten werden weder durch die rastlosen Aktivitäten des naiv-idealistischen Angestellten noch durch die totale Passivität und Immobilität des illusionslos-klarsichtigen N., der sich nur noch nach dem Tode sehnt, die Liebe der ständig umhereilenden Angeboteten erringen können. Der Angestellte hat am Ende seinen Arbeitsplatz und damit seine soziale Verankerung verloren, sein Aktivitätsdrang ist mit der Einkerkung an sein Ende gekommen, die nachlassende Sehkraft des alt gewordenen und völlig Isolierten unterstreicht das Ausmaß des Verfalls. N. kann nach der Erniedrigung durch Lili auch von der ‚armen Prostituierten

ten' seinen masochistischen Todeswunsch nicht erfüllt bekommen; in der letzten Szene fegen Straßenkehrer die Leiche des Überfahrenen („wahrscheinlich von einem Auto“, *La parodie*, 51) „wie Küchenabfälle“ von der Bühne (ebd., 54).

La parodie ist ein parodistischer Angriff auf das traditionelle psychologische Theater, wie die stumme Spiel-im-Spiel-Szene zu Beginn des Prologs (ebd., 11) unübersehbar macht, vor allem aber auch ein parodistisches Spiel über die Liebe, über den stets scheiternden Versuch der zwischenmenschlichen Begegnung und Kommunikation, der die Sinnlosigkeit allen Tuns demonstriert. Die Situation der Trennung, des Entfremdetseins, deren Ursachen in dem vage belassenen Rahmengeschehen zu suchen sind, wie durch die Parallelisierung von destruktiv-chaotischer Psyche der Personen und der Hintergrundhandlung (Polizeirazzien) suggeriert wird, impliziert für die Opfer den unerbittlichen Verfall. Diese Thematik unterstreichen die bühnentechnischen Mittel (Beleuchtung, Dekor), die Gestik und Diktion ebenso wie die strukturellen Eigenheiten des Stücks, die variierte Wiederaufnahme einzelner Szenen bis hin zur repetitiven Beziehung zwischen beiden Teilen, die abfallende Kurve der Handlung bis zur letzten Steigerung der Anti-Klimax in der Schlußszene, die Bedeutung des Traums für einzelne Handlungselemente sowie das alptraumhafte Klima des Gesamtstücks und die Aufspaltung des Ich in zwei gegensätzliche Charaktere, die Pierrot als ein konstruktives Element der „onirischen Ästhetik“ Adamovs analysiert hat (Pierrot 1972, 266).

Die beschriebenen Charakteristika von *La parodie* bleiben auch für die folgenden Stücke determinierend. Die Themen erfahren gewisse Variationen etwa durch die Darstellung eines in die Familie verlagerten Konflikts (*L'invasion*, *Le sens de la marche*, *Comme nous avons été*) oder durch die Präzisierung des Geschehens in der Außenwelt als Unterdrückung durch ein totalitäres System, das von Widerständlern bekämpft wird (*La grande et la petite manœuvre*, *Le sens de la marche*). Als Ergebnis all dieser Aktivitäten ist stets das Scheitern vorgezeichnet; am sinnfälligsten wird dies in der Hauptperson von *La grande et la petite manœuvre*, die schon von Anfang an als ‚der Verstümmelte‘ bezeichnet ist, obwohl der zunehmende Verlust der physischen Integrität erst Gegenstand der folgenden Handlung sein wird.

Mehrere dieser Stücke beruhen auf realen bzw. fiktiven Träumen, deren Umsetzung ins Bühnengeschehen am besten in *Le professeur Taranne* gelungen ist. Taranne wird angeklagt, im öffentlichen Bad seinen exhibitionistischen Neigungen nachgegeben bzw. (im zweiten Teil) in seinen Vorlesungen einen berühmten Kollegen plagiiert zu haben. Wenn er am Ende, auch von seiner strengen, ihn erniedrigenden Schwester verlassen, auf der total abgeräumten Bühne beginnt sich auszuziehen, vollstreckt er

das von seiner Umgebung ausgesprochene Urteil an sich selbst: Mit den Kleidern legt er die usurpierte soziale Rolle ab und akzeptiert das Scheitern aller Versuche der Identitätsfindung durch eine Integration in die Gesellschaft (vgl. Ruhe 1976).

Ein Jahr nach dem Beginn der Brecht-Rezeption, die 1954 mit dem Gastspiel des Berliner Ensembles einsetzt und in der Folgezeit von der Gruppe um die Zeitschrift *Théâtre Populaire* (R. Barthes, B. Dort, J. Duvinlaud u. a.) tatkräftig vorangetrieben wird, der sich Adamov eng anschließt, unterzieht er seine bisherige Dramenproduktion einer strengen Kritik (vgl. Vorwort zu *Théâtre II*); er läßt von ihnen nur *Le professeur Taranne* weiter gelten, weil es ihm hier – und sei es auch nur in kleinen Details wie der Nennung des Landes Belgien – zum ersten Mal gelungen sei, aus dem „pseudo-poetischen Niemandsland auszubrechen und die Dinge beim Namen zu nennen“ (*Théâtre II*, 13).

Der nächste entscheidende Schritt wird mit *Le ping-pong* markiert, ein Stück des Übergangs, das mehrfach als sein bestes angesehen worden ist. Die Handlung ist auf den Spielautomaten konzentriert, zu dessen Verbesserung das flipperbesessene Freundespaar Arthur und Victor dem ‚Alten‘ als Chef des Konsortiums, das die Apparate produziert, Vorschläge macht. Ihre Hoffnung auf Anerkennung und Anstellung zerschlägt sich ebenso, wie beider Werbung um die Gunst Annettes scheitert. Im letzten Bild spielen die gealterten, nunmehr weißhaarigen Freunde Tischtennis; ihre Modifikationen des Spiels durch andere Feldeinteilung, die Abnahme des Netzes und sogar das Wegwerfen der Schläger vereinen sie nach anfänglichem kindischem Streit über die korrekte Regelobservanz, in dem sich noch einmal die gegensätzlichen Charaktere ausprägen, in ausgelassener Spielfreude, die jäh mit dem Zusammenbrechen Victors beendet wird. Die Handlung demonstriert so noch einmal die Sinnlosigkeit menschlichen Tuns, doch sind im Interessengeflecht um das Zentrum des Flipperautomaten nicht nur alle Figuren, die jetzt sämtlich Namen tragen, wesentlich genauer konturiert, sondern vor allem werden ihre Motivationen, ihre Sucht nach finanziellem Gewinn, beruflichem Fortkommen und gesellschaftlicher Anerkennung konkreter einsichtig.

Daß der gesellschaftliche Hintergrund, vor allem die Gestalt des ‚Alten‘ zu vage bleibt und sich nicht vollends von den Eigenheiten einer allegorischen Figur emanzipieren kann, sah Adamov selbst als verbesserungsbedürftig an. Mit *Paolo Paoli* findet er die Lösung in der Formel des ‚situier-ten‘ Theaters, der Ansiedlung des Bühnengeschehens an einem präzisen Ort in einer präzisen historischen Epoche, die aufgrund genauer Recherchen dokumentiert und in einer facettenreichen und exemplarischen Bühnenhandlung aktualisiert wird. Die Dokumente werden in *Paolo Paoli* zu Beginn jedes der zwölf Bilder, die den Zeitraum von 1900–1914 umfas-

sen, projiziert und akustisch durch typische musikalische Stücke der Zeit untermalt. Vor dem Hintergrund der so evozierten großen Politik läuft das Bühnengeschehen in der kleinen Welt einer Personengruppe ab, deren Mitglieder alle Stände vom Unternehmer über den Kleriker bis zum Arbeiter repräsentieren und durch das Geschäft mit so parodistisch anmutenden, aber in diesen Jahren tatsächlich volkswirtschaftlich bedeutenden Handelsobjekten wie exotischen Schmetterlingen und Hutfedern miteinander verbunden sind. Ihre Konflikte spiegeln im harten Geschäft mit zarten Gegenständen direkt die großen politischen Auseinandersetzungen; das individuelle Schicksal soll so als durch die allgemeine gesellschaftliche Situation bedingt ausgewiesen werden. Entsprechend der abfallenden Linie der Handlung, wie sie für Adamov von den ersten Stücken an typisch ist, steht am Ende der Ruin Paolo Paolis und die Festnahme des unbequem gewordenen Arbeiters Marpeaux. Die wahre Natur der Belle Epoque jenseits aller nostalgischen Verbrämung, wie sie Schmetterlinge und Straußenfedern ironisch evozieren, ist damit zugleich endgültig dekuviert.

Auch in dem Stück *Le printemps 71* über die Commune, zu dem Adamov wieder äußerst gründlich recherchierte (vgl. den von ihm zusammengestellten Dokumentenband *Anthologie de la Commune*), stellt er das Geschehen aus der Perspektive der von der Historiographie übergangenen kleinen Akteure dar. In ihrer Zusammensetzung entfaltet diese Personengruppe ein breites Spektrum ideologischer Positionen. Die Großen der Politik kommen an relevanten Stellen jedes der drei Akte (Anfang, Mitte, gegen Schluß) in Kasperle-Zwischenspielen zu Wort und dienen der Aufklärung über die kommenden Ereignisse. Außerdem werden in einer gleichen Anzahl von kurzen Einblendungen, gesprochen von der ‚Stimme der Commune‘, Nachrichten zur Entwicklung der Lage und vor allem Aufrufe an die Bevölkerung eingeschaltet. Auch in diesem Stück wird am Ende, getreu der Henker-Opfer-Struktur Adamovscher Dramaturgie, die Katastrophe stehen, werden die Kommunarden von denen, die die politische und ökonomische Macht in Händen halten, vernichtet sein; aber in einem kurzen Szenenbild setzt der Autor zumindest als Epilog einen zukunftsweisenden Akzent: Der bisher projizierte Plan von Paris wird durch eine Weltkarte ersetzt, auf der die sozialistischen und progressiven Länder (Kuba, Guinea) rot eingemalt sind. Während der Vorhang fällt, ertönt ‚sehr laut‘ die Internationale.

Mit dem letzten großen politischen Stück *Off limits* vollzieht Adamov den in diesem Schluß vorgezeichneten Schritt in die Aktualität: In einer kompliziert strukturierten Verknüpfung mehrerer Handlungsebenen wird das in den Vietnamkrieg verstrickte Amerika als eine Gesellschaft im Verfall vorgeführt. Eine sozial bunt gemischte Randgruppe von Künstlern

und Intellektuellen, die von einem Geschäftemacher (Fernsehproduzenten) abhängen, und einer unruhigen, z. T. drogenabhängigen Jugend feiert eine Reihe von Partys. Inmitten der Gespräche, Spiele und Happenings sind es vor allem die ‚Manöver‘ der jungen Leute, die das brisante politische Thema Vietnam unmittelbar einbeziehen. Die kriegerische Aggression ist in dem aggressiven Klima innerhalb der Partygesellschaft gespiegelt. Der Akt der Zerstörung mündet in den Akt der Selbstzerstörung: Die Geste des Aufbegehrens gegen den Vietnamkrieg durch Jim endet mit seinem Tod und dem seiner Freundin Sally; ihr Schicksal, zum eingängigen Fernsehfilm umgebogen, wird sofort vermarktet; mit dem abschließenden Infarkt des geschäftstüchtigen Produzenten stürzt auch der von ihm symbolisierte Amerika-Mythos in sich zusammen. Die Schlußprojektion der Freiheitsstatue, die von ‚ohrenbetäubender Musik und einer Geräuschkulisse wie beim Weltuntergang‘ begleitet immer wieder zerbirst, unterstreicht dieses Fazit.

Die bizarren Verhaltensweisen der Akteure und das alptraumhafte Klima in *Off limits* zeigen, wie sehr Adamov erneut versuchte, neben der politischen Thematik das individuelle, neurotische Leiden nicht vergessen zu lassen, dem er sich bereits mit *M. le modéré* dezidiert zugewandt hatte. In dem letzten Stück *Si l'été revenait* verstärkt sich diese Entwicklung derart, daß das ursprünglich geplante Drama über die schwedische Gesellschaft sich in ein rein onirisches Stück verwandelte, in dessen vier Teilen der Traum je einer der vier Hauptpersonen im Zentrum steht. Die Phantasmen, Perversionen und ambivalenten Gefühlsbeziehungen dieser Personen zueinander sind in ein komplexes Bühnengeschehen umgesetzt, das auch mit den Deutungshilfen Adamovs (vgl. Vorwort der Edition 1970, 9–11, 14) nur schwer zu entwirren ist.

Mit diesem Stück, das so deutlich die Wiederanknüpfung bei Strindberg sucht, ist der Bogen zu den Anfängen des Theaterautors Adamov zurückgeschlagen, aber nicht auch zugleich der Problemkreis, den er darstellen wollte, geschlossen. Für die Verbindung der Welt des Individuellen, Neurotischen, Onirischen und Universellen, Gesellschaftlichen, Politischen hat er mit jedem Stück eine andere Lösung versucht; die Suche nach der idealen Synthese ist nicht an ihr Ende gekommen. In dieser Offenheit liegt sicher ein Teil der Mißerfolge und der insgesamt sehr zurückhaltenden Rezeption begründet, die Adamov trotz tatkräftiger Unterstützung durch die renommiertesten Regisseure (Blin, Grüber, Planchon, Serreau, Steiger, Vilar) bei Publikum und Kritik fand. Mit seiner anspruchsvollen dramaturgischen Konzeption, durch die er sich ständig eindeutiger Klassifizierung entzog, geriet er stets zwischen die Fronten, war den einen nicht absurd, den anderen nicht politisch genug. In dieser irritierenden Offenheit liegt aber möglicherweise zugleich auch das Wir-

kungspotential bereit, das einige der besten Kenner seines Werks immer wieder zu optimistischen Prognosen bezüglich des zukünftigen Einflusses seines Theaters bewegt hat (vgl. Dort in Mélése 1973, 160; Planchon in Chahine 1981, 9).

Kurzbiographie

Am 23. August 1908 geboren in Kislovodsk (Nordkaukasus) als Sohn einer reichen Familie armenischer Herkunft, der ein Teil der Ölquellen am Kaspischen Meer gehörte. Erfahrungen erster Unsicherheit durch die Verfolgungen der Armenier durch die Kurden. 1914 während einer Reise in Deutschland vom Ausbruch des Weltkrieges überrascht, entgeht die Familie durch die Intervention des befreundeten Königs von Württemberg einer Internierung und kann in die Schweiz weiterreisen. 1918 Enteignung des Besitzes in Rußland. Die verarmte Emigrantenfamilie verläßt Genf und läßt sich 1924, nach einer Zwischenstation in Mainz, endgültig in Paris nieder. Abbruch der Schulausbildung. Ab 1924 erste Veröffentlichungen von Artikeln und Gedichten in der anarchistischen Zeitschrift *L'en-dehors* und in der selbstgegründeten, kurzlebigen Revue *Discontinuité* (1928). Inszenierung einer eigenen Theaterszene. Nach dem Scheitern der Kontakte zu den Surrealisten um A. Breton enge Beziehung vor allem zu Artaud bis zu dessen Tod. 1927 wegen der Beteiligung an der Demonstration für Sacco und Vanzetti und der Veröffentlichung einer anarchistischen Broschüre mit der Ausweisung bedroht. 1941 Internierung im Konzentrationslager Argelès. 1938–43 autobiographische Texte, 1946 unter dem Titel *L'aveu* publiziert, in denen Adamov schonungslos über die aus seinen Neurosen resultierenden Leiden berichtet. 1938 Beginn einer fruchtbareren Übersetzertätigkeit (C. G. Jung, Rilke, Büchner, Gorki, Strindberg, Čechov, Piscator usw.). 1945 mit Marthe Robert Zeitschrift *L'Heure Nouvelle* begründet (2 Hefte). 1947 erstes Theaterstück (*La parodie*), dem bis 1970 neunzehn weitere folgen, außerdem Hörspiele, Adaptationen für Bühne, Radio und Fernsehen von Romanen, Erzählungen und Theaterstücken der russischen, deutschen, englischen, amerikanischen und französischen Literatur. Zahlreiche kritische Arbeiten, in denen er seine Dramenkonzeption in der Auseinandersetzung mit den maßgeblichen Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts expliziert, z. T. gesammelt ediert in *Ici et maintenant*. 1961 Ehe mit Jacqueline Autrusseau ('Le bison'). 1968 in *L'homme et l'enfant* Erinnerungen seit der Kindheit und Tagebuchnotizen aus den Jahren 1965–67 publiziert, in denen Adamov von seinen Zwangsvorstellungen, Selbstmordgedanken, den literarischen Arbeiten und den mit den Aufführungen verbundenen Schwierigkeiten bis hin zu seinem politischen Engagement und dem durch Alkoholmißbrauch beschleunigten gesundheitlichen Verfall berichtet. 15. März 1970 Tod durch eine Überdosis Schlafmittel.

Werkbibliographie

Journal terrible, *La Nouvelle Revue Française*, 348, 1943, 159–171; *L'aveu*, 1946 (veränderte Neuauflage unter dem Titel *Je . . . ils . . .*, mit *En feuilletant*, *L'aveu* und *Ils*, 1969); Introduction à Antonin Artaud, *Paru*, 29, 1947, 7–12; Roger Gilbert-Lecomte, *Mercure de France*, 1er oct. 1948, 257–260 (mit M. Robert); *L'invasion*, 1950 (UA Paris 1950); *La parodie*, 1950 (UA Paris 1952); *La grande et la petite manœuvre*, 1950/51; *Le sens de la marche*, 1951; Rimbaud et M. Prudhomme ou les Philistins se suivent et ne se ressemblent pas, *Arts*, 346, 1952, 3; *Tous contre tous*, 1952 (UA Paris 1953; dt. *Alle gegen alle*, übers. v. E. Tophoven, in

Theaterstücke, 5–71); *Les retrouvailles*, 1952; *Le professeur Taranne*, *Théâtre Populaire*, 2, 1953, 41–62 (UA Lyon 1953; dt. Professor Taranne, übers. v. M. Fusten, in *Theaterstücke*, 163–185); *Comme nous avons été*, *La Nouvelle Revue Française*, 3, 1953, 431–445 (UA Paris 1954); *Le ping-pong*, *L'Avant-Scène*, 104, 1955, 1–35 (UA Paris 1955; dt. Ping-Pong, übers. v. E. Tophoven, in *Theaterstücke*, 73–162); August Strindberg, 1955 (mit M. Gravier); *Théâtre, argent et politique*, *Théâtre populaire*, 17, 1956, 5–18; Paolo Paoli, *Théâtre Populaire*, 22 u. 23, 1957, 31–72 u. 45–78 (UA Lyon 1957; dt. Paolo Paoli, übers. v. P. Aron, in *Theaterstücke*, 187–320); *Encore et toujours Baudelaire*, *Les Lettres Françaises*, 699, 1957, 12; *Les apolitiques*, *La Nouvelle Critique*, 101, 1958, 124–131; *Les âmes mortes d'après le poème de Nicolas Gogol*, *Théâtre Populaire*, 32, 1958, 29–102 (UA Villeurbanne 1960); *L'union sacrée des lettres contre les 'Communeux' 1871*, *Les Lettres Françaises*, 713, 1958, 1 u. 7; *Parce que j'ai beaucoup aimé*, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, 22, 3, 1958, 128–129; *Théâtre de société*, 1958 (*Intimité. La complainte du ridicule. Je ne suis pas français. Trois pièces d'un acte*; mit G. Demoy u. M. Regnaut); *Quand les critiques sont dans la pièce . . . Entretien sur Paolo Paoli*, mit R. Barthes u.a., *La Nouvelle Critique*, 94, 1958, 90–105; *Enquêtes sur le théâtre en province. Les centres dramatiques*, *Théâtre d'aujourd'hui*, 5, 1958, 3–26; *La Commune de Paris*, 18 mars – 28 mai 1871. *Anthologie*, 1959; *Le printemps 71*, *Théâtre Populaire*, 40, 1960, 19–112 (UA Saint-Denis 1963); *À propos du Printemps 71. Entretien avec A. Gisselbrecht*, *La Nouvelle Critique*, 123, 1961, 9–34; *La politique des restes*, *Théâtre Populaire*, 46, 1962 (UA Saint-Denis 1967; dt. *Die Politik der Reste*, übers. v. E. Czapski, in *Französische Dramen*, ausgew. v. K. Möckel, Berlin 1968); *De quelques faits*, *Théâtre Populaire*, 46, 1962, 42–60; *Farces, soties et moralités. Tableau de la littérature française*, I, Paris 1962, 42–49; *En fiacre*, *L'Avant-Scène*, 294, 1963, 39–46; *Lettre à Otto Haas sur la mise en scène de Printemps 71*, *Les Lettres Françaises*, 975, 1963, 8; *Hommage à Paul Gilson*, *Les Lettres Françaises*, 980, 1963, 6; *Ici et maintenant. Pratiques du théâtre*, 1964; *Entretien avec E. Samson*, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, 47, 8, 1964, 47–52; *Gespräch mit W. Girnus*, *Sinn und Form*, 17, 1965, 98–109; *Sainte Europe*, 1966; *L'art et la vie de Flaubert*, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, 59, 1967, 66–105 (mit M. Robert); *Pirandello*, in *Pirandello. A Collection of Critical Essays*, hrsg. v. G. Cambon, Englewood/New Jersey 1967; *M. le Modéré*, 1967/68; *L'homme et l'enfant*, 1968; *Pages de journal*, *Cahiers Littéraires de l'O.P.T.F.*, 13, 1968, 29–31; *Bloy, le pèlerin de l'absolu*, *Bulletin de la Société des Bibliothèques de Guyenne*, 87, 1968, 19–27; *Entretien avec Henric*, *Les Lettres Françaises*, 1239, 1968, 14–15; *M. est un personnage tellement modéré qu'il veut toujours être au centre*, *Entretien avec N. Zand*, *Le Monde*, 7373, 1968, 12; *Off limits*, 1969 (UA Aubervilliers 1969); *René Gaudy. Propos recueillis*, *La Nouvelle Critique*, 24, 1969, 35–37; *Si l'été revenait*, 1970 (UA Vincennes 1972). – Übersetzungen: Jung: *Le Moi et l'inconscient*, Paris 1938; Rilke: *Le livre de la pauvreté et de la mort*, Algier 1941; Büchner: *Théâtre complet*, Paris 1953; Kleist: *La cruche cassée*, *Théâtre Populaire*, 6, 1954; Strindberg: *Le pélican*, *Théâtre Populaire*, 17, 1956; Gogol: *Les aventures de Tchitchikov ou Les âmes mortes*, Paris 1956; Čechov: *L'esprit des bois*, Paris 1958; Čechov: *Théâtre*, Paris 1958; Strindberg: *Père*, Paris 1958; Dostoevskij: *Crime et châtiment*, Paris 1963; Gorkij: *Théâtre complet*, Paris 1964. – Gesamtausgabe und Teilsammlung: *Théâtre*, 4 Bde., 1953–1968; *Theaterstücke*, Darmstadt/Berlin/Neuwied 1959.

Zitierte Literatur

Chahine 1981 = Chahine, Samia Assad: *Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov* (Paris 1981).
Lectures 1983 = *Lectures d'Adamov. Actes du Colloque International Würzburg 1981*, hrsg. v. R. Abirached, E. Ruhe, R. Schwaderer (Tübingen/Paris 1983).
Mélése 1973 = Mélése, Pierre: *Arthur Adamov* (Paris 1973).

- Pierrot 1972 = Pierrot, Jean: Névrose et rêve dans l'univers dramatique d'Arthur Adamov (Travaux de Linguistique et de Littérature, 10, 2, 1972, 257–273).
 Ruhe 1976 = Ruhe, Ernstpeter: Le professeur Taranne oder: Comment utiliser ses névroses (Romanistisches Jahrbuch, 27, 1976, 152–175).
 Vogt-Heinen 1979 = Vogt-Heinen, Margret: Zwischen Absurdität und Engagement. Eine Untersuchung zum Theaterwerk Arthur Adamovs (Diss. Aachen 1979).

Weitere Sekundärliteratur (Auswahl)

- Barthes, R.: Mythologies (Paris 1957).
 Corvin, M.: Approche sémiologique d'un texte dramatique: La parodie d'Arthur Adamov (Littérature, 9, 1973, 86–100).
 Dort, B.: Théâtre réel (Paris 1971).
 Esslin, M.: Das Theater des Absurden (Hamburg 1964).
 Floeck, W.: Arthur Adamov (in Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen, hrsg. v. W.-D. Lange, Tübingen 1984 ff.).
 Gaudy, R.: Arthur Adamov. Essai et document (Paris 1971).
 Jacquart, E.: Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov (Paris 1974).
 Larson, M. E.: Arthur Adamov's Esthetic of Theater (The University of Wisconsin 1977).
 McCann, J. J.: The Theater of Arthur Adamov (Chapel Hill 1975).
 La Nouvelle Critique, 66, 1973: Sondernummer Arthur Adamov.
 Les Nouvelles Littéraires, 2562, 1976: Les théâtres d'Arthur Adamov.
 Reilly, J. H.: Arthur Adamov (New York 1974).
 Schoell, K.: Das französische Drama seit dem Zweiten Weltkrieg, 2 Bde. (Göttingen 1970; hier Bd. 2, 73–80, 84–94).
 Serreau, G.: Histoire du 'nouveau théâtre' (Paris 1966).

Personalbibliographie

- Bradby, D.: Adamov (London 1975).