

beigegeben. Dabei kehrt sich das Verhältnis von Wort und Bild gleichsam um. Die Texte erläutern nicht, vielmehr werden sie „gelesen“, ja interpretiert von den „Carceri“. Und so kann die Piranesi-Abteilung des Katalogs wahrgenommen werden als eine Objektivierung der Ausstellung selbst, eine methodologische Parodie: Das vielfältig Ausgestellte wird *gelesen* von Harry Mulisch.

Im Zusammenhang mit dem elften Kabinett, das wandweise beherrscht wird von Hanne Darbovens skripturalen „Gesängen“, setzt Harry Mulisch sich mit der Frage auseinander, was die bildende Kunst sei. Er zieht der Hegelschen Definition, die vom sinnlichen Scheinen der Idee spricht, die von Schelling – „endliche Darstellung des Unendlichen“ – zwar vor, überbietet diese aber noch mit einem Paradox, das wie alle Paradoxien den Vorzug habe, logisch so wahr wie unwahr zu sein: „Es ist nicht, was es ist; es ist, was es nicht ist.“ Das zur Kunst. Zum *Künstler* äußert sich Mulisch, indem er eine Sentenz des großen Lyrikers Martinus Nijhoff (1894–1953) transformiert. Nijhoff: „Der Dilettant dichtet sein Gefühl, der Dichter fühlt sein Gedicht“; Mulisch: „Der Dilettant malt, was er sieht, der Maler sieht, was er malt.“

Die Ausstellung „Zielespiegel“ ist nicht, was sie ist, der Katalog zur Ausstellung, was er *nicht* ist. Die Ausstellung ist eine Lektüre wert, der Katalog mit seinen 12 mal 12 Seiten einen Besuch. Der Hanser-Verlag sollte diesen „Seelenspiegel“ den deutschsprachigen Lesern nicht lange vorenthalten.

Harry Mulisch: ZIELESPIEGEL. Bij wijze van catalogus. Amsterdam: De Bezige Bij/Stedelijk Museum 1997. 144 S., hfl. 75,-.

Münster

Hermann Wallmann

‘Dies Veneris’ oder Fast- und Abstinenztag?

Freitag von Hugo Claus am Staatsschauspiel Dresden

Im Gegensatz zu seinen nordniederländischen Kollegen Mulisch und Nootboom ist Hugo Claus die wirklich breite Leserzustimmung in Deutschland bisher versagt geblieben. Dies gilt in besonderer Weise für seine Dramen, von denen bisher nur drei auf deutschen Bühnen inszeniert worden sind, jedoch ohne nachhaltigen Erfolg. Ein Grund dafür liegt möglicherweise darin, daß die Theater schlichtweg überfordert sind von diesen Stücken, die einerseits in der Wahl der Figuren, des Milieus und der

Handlung höchst realistisch anmuten, andererseits aber dank einer Vielzahl intertextueller Bezüge so etwas wie einen doppelten Boden besitzen. Dies trifft auch auf das 1969 in Amsterdam uraufgeführte Stück *Vrijdag* zu, das durch seinen Handlungskern – sexueller Mißbrauch einer Tochter durch ihren Vater – von einem heute geradezu bestürzenden Realismus ist, gleichzeitig aber durch Verweise auf die christliche und heidnische Religion eine zweite, weniger der Aktualität verpflichtete anthropologische Dimension besitzt. Schon 1973 ist das Stück, für das Claus im selben Jahr den belgischen Staatspreis erhielt, am Stadttheater Essen herausgekommen; in einer Neuübersetzung durch Rosemarie Still hat es jetzt am 29.2.1998 am Staatsschauspiel Dresden seine zweite ‘deutsche Erstaufführung’ erlebt. Es ist kein geringes Verdienst dieser Inszenierung, daß sie darauf verzichtet, das Stück vordergründig im Hinblick auf die ‘Kinderschänder’-Debatte zu interpretieren. Inwieweit Claus mit seiner Thematisierung zentraler Widersprüche unserer noch immer antik-christlich geprägten abendländischen Kultur auch Erklärungen für die aktuellen Phänomene liefert, ist eine Frage, die man sich nichtsdestoweniger stellen darf.

Was passiert? Vorzeitig wegen guter Führung aus der Haft entlassen, kommt Georges Vermeersch an einem Freitagnachmittag nach Hause zurück. Er war wegen sexuellen Mißbrauchs seiner Tochter Christiane zu einer mehrjährigen Gefängnisstrafe verurteilt worden, obgleich er selbst eine derartige Tat immer abgestritten hatte. Bei seiner Rückkehr trifft er zunächst im leeren Haus nur auf einen Kinderwagen mit einem Baby darin. Es ist das Kind seiner Frau Jeanne und seines Freundes Erik, mit dem Jeanne während seiner Abwesenheit ein Verhältnis angefangen hatte. Die zwei Fragen, die sich der Zuschauer nach dieser Exposition stellt, sind: Ist Georges schuldig? Und wie gehen Jeanne und Georges mit dem, was vorgefallen ist, um? Setzen sie ihre Ehe fort oder nicht? Wie in einer antiken Tragödie steht also die Frage nach der ‘Schuld’ und ihrer Bewältigung im Mittelpunkt. Auch in seiner formalen Strenge – skrupulös werden die Einheit des Ortes und der Zeit respektiert, die Zahl der Protagonisten ist auf ein Minimum reduziert – erinnert das Stück an klassische Vorbilder. Eindeutige Antworten erhält der Zuschauer jedoch nicht: Die Sequenz, in der Georges die Begegnung mit Christiane noch einmal durchspielt, oszilliert zwischen Traum und Erinnerung. Und ob Jeanne und Georges am Ende, nachdem sich Erik aus dem Staube gemacht hat, wirklich zu einer neuen Beziehung finden, bleibt mehr als zweifelhaft.

Die Antwort auf die Frage nach der Schuld, die im Zentrum des Stückes steht, wird nicht in einer individualpsychologischen Erklärung von Georges’ Verhalten, sondern auf einer anthropologischen Ebene gesucht, die

die Grundlagen unserer abendländischen Kultur berührt. Hinter dem Begriff der Schuld verbirgt sich jener des Todes, wird die Todesverfallenheit des Menschen – seine Vertreibung aus dem Paradies – letzten Endes doch als die Folge seines schuldhaften Verhaltens verstanden. *Freitag* führt nun die beiden konträren Möglichkeiten vor, die unsere Kultur zur Bewältigung der Todesproblematik entworfen hat: einerseits die vorbehaltlose Bejahung des Körpers und damit der Sexualität, die die Entstehung immer neuen Lebens ermöglicht, aber auch die Anerkennung der Vergänglichkeit und Hinfälligkeit des einzelnen Körpers einschließt; andererseits die Verabsolutierung des Geistes, die aus der Verneinung des Körpers die Hoffnung auf die Überwindung des physischen Verfalls und damit auf ein 'ewiges Leben' schöpft. Im Titel *Vrijdag* kommen diese beiden widerstreitenden Prinzipien klar zum Ausdruck: Wir finden darin 'vrij', das auf Georges' Freilassung aus dem Gefängnis anspielt, aber auch auf die Befreiung von rigiden moralischen Normen hindeuten mag, wie sie insbesondere auf der Sexualität lasten. Denn von 'vrij' ist es nicht weit bis 'vrijen'. Dazu paßt, daß auch die germanische Göttin Freyja, die dem Freitag – eine Lehnübersetzung des lat. 'dies Veneris' – seinen Namen gegeben hat, eine Göttin der Liebe, Wollust und Fruchtbarkeit ist. Auf der anderen Seite ist der Freitag im christlichen Verständnis ein Tag der Trauer, der an das Leiden und die Kreuzigung Christi erinnert und damit an die Schuld des Menschen gemahnt – in jeder Hinsicht ein 'Fast- und Abstinenztag'. Mit der Aussicht auf die Auferstehung bietet er auch die Hoffnung auf Entsühnung und auf ein 'ewiges Leben' nach dem Tod. Zwischen diesen beiden Polen ist das Stück angesiedelt. Wo das 'Heil', das 'ewige Leben' und die Überwindung des Todes liegen, das sind die Fragen, die Georges umtreiben.

Verkörpert werden diese beiden Extreme durch die Frau(en). Die Tochter Christiane ist, zumal in der Vorstellung ihres Vaters, zunächst der 'reine Engel', eine Verkörperung absoluter (sexueller wie moralischer) Unschuld. Für diese Seite steht das Foto von ihrer Erstkommunion, das Georges seine Frau wieder hervorholen und neben der Muttergottesstatue aufstellen läßt. Doch dieses unschuldige Kind, diese Heilige, hat sich später von den (klein)bürgerlichen Moralvorstellungen ihres Elternhauses befreit und ist nach allgemeinem Dafürhalten zur 'Hure' geworden: 'Alle sind über sie hergefahren – außer der Straßenbahn.' Doch auch Jeanne, die Mutter und Ehefrau, ist alles andere als 'brav'. In der Regieanweisung als attraktive und üppige Frau von 38 Jahren charakterisiert, ist sie weniger die 'keusche' und 'züchtige' Hausfrau, wie sie Schiller vorschwebte; vielmehr verkörpert sie, die zweifache Mutter, die Kraft des Lebens, die Fruchtbarkeit schlechthin. (Auch wenn der Beruf der Friseurin, den Jeanne früher ausgeübt hatte, heute

durchaus ein ehrbarer ist, hat er doch noch ein wenig die Aura des Anrühigen, die in unserer körperfeindlichen Gesellschaft alle Berufe der Körperpflege umgibt.) Auf ihre Art überschreitet auch Jeanne die engen Grenzen der bürgerlichen Moral ihrer Umgebung. Statt den moralischen Gegenpol zu ihrer Tochter darzustellen – wie man zunächst vermuten möchte – verkörpern beide eigentlich dasselbe, das weibliche Prinzip. Gerade dies spürt auch Georges, der in seiner Tochter ein jugendliches Bild Jeannes erblickt. Die sexuelle Vereinigung mit ihr wird damit gleichsam zu einer Aufhebung der Zeit, der Vergänglichkeit, also des Todes. Zugleich stellt dieser Akt damit aber auch eine ‘Schändung’ dar, wird doch durch ihn – zumindest in den Augen des Vaters – gerade die Unschuld und Reinheit des Mädchens ein für alle mal vernichtet und dieses damit dem Tod, dem Verfall anheimgegeben. Aus diesem (christlichen) Zwiespalt – dem Wunsch zu lieben und dem Schuldigwerden durch die Liebe – findet Georges nicht heraus.

Die Inszenierung tut sich schwer damit, diese Dimensionen des Stückes herauszuarbeiten. Sie versucht es durch visuelle Signale, die die angestrebte Wirkung jedoch eher verfehlen. So ist ein an der Decke hängender Kinderwagen zwar ein deutliches Zeichen für das Bestreben, platten Realismus zu vermeiden, doch mehr Sinn ist ihm kaum abzugewinnen. Auch die überdimensionierte Muttergottesstatue, die sich nach der Pause zu den Frisierhauben gesellt, ist ein eher grobschlächtiges Symbol. Eine besondere optische Irritation geht aber von der Phototapete aus, die eine der schrägen Wohnzimmerwände ziert: Möglicherweise gedacht als Fingerzeig auf das Wirken der ‘Natur’, besteht ihre primäre, eher kontraproduktive Wirkung darin, daß sie die Schauspieler förmlich erschlägt. Vor allem die Darsteller aber sind am relativen Mißerfolg der Inszenierung schuld. Denn sie schaffen es kaum, die Figuren sowohl in ihrem kleinbürgerlichen Realismus – als nur allzu bekannte Leute von nebenan – zu geben und gleichzeitig ihre überindividuelle, archetypische Dimension erkennbar werden zu lassen. Am ehesten gelingt dies noch Daniel Minetti, der zumindest die paradoxe ekstatisch-asketische ‘Sehnsucht’ des Georges spürbar werden läßt. Gleichzeitig aber fehlt ihm die nötige Erdschwere, vielleicht das Alter, die unabdingbar sind, um die für Claus typische verwirrende Widersprüchlichkeit seiner Figuren zu kreieren. Problematisch aber ist vor allem die Darstellung der Jeanne, die Cornelia Kaupert als ein ewig munter plapperndes, hirnloses Weibchen präsentiert, das zwar hübsch ist, dem aber vollkommen der fatale Geruch des ‘Weiblichen’ abgeht. Auch ihr fehlt es an ‘Reife’. Die Kraft, allen Normen zu trotzen, traut man dieser Frau nicht zu. In Ferdinand Dörfers Gestaltung des Hausfreundes Erik schließlich wird das satirische Element, das Claus’ Figuren

auch immer eigen ist, zur Karikatur herabgewirtschaftet. In jeder Hinsicht stark ist lediglich Ursula Dolls Auftritt als Tochter Christiane, der untermalt ist von dem Rolling Stones-Song 'Honky Tonk Women'. Ihr gelingt es überzeugend, einen geradezu dionysischen Moment der Lust und Ekstase auf die Dresdner Bühne zu zaubern. Daß dieser Moment nicht frei ist von Reminiszenzen an die psychedelische Kultur der sechziger Jahre und an ihren geradezu religiösen Glauben an die Kraft der sexuellen Befreiung, gibt dem Stück einen nicht unberechtigten historischen Ort. Vielleicht war ein Motiv, das die Regisseurin Tanja Reese zur Wahl ausgerechnet dieses Claus-Stückes bewogen hat, eben die Frage, was aus diesen Hoffnungen, dieser Befreiung, mittlerweile geworden ist, bzw. die erschreckende Feststellung, zu was sie verkommen sind.

Münster

Andrea Grewe

Niederländisch auf dem Internationalen Fremdsprachenkongreß in Luxemburg

Der diesjährige Bundeskongress des Fachverbands Moderne Fremdsprachen (FMF) fand vom 16.-18. April 1998 in Luxemburg statt. Unter dem Motto 'Moderner Fremdsprachenunterricht für die Bürger Europas' umfaßte das Programm mehr als 130 Vorträge und Arbeitsgruppen, die sich um die Themenbereiche 'Herausforderungen für einen modernen Fremdsprachenunterricht', 'Ausbildung der Sprachlehrer' und 'Didaktik und Methodik' gruppierten. Diesen Bereichen waren auch die Themen zuzuordnen, die in der Sektion Niederländisch auf der Tagesordnung standen.

Frans Daems (Antwerpen) ging in seinem Referat der Frage nach, inwiefern das niederländische Sprachgebiet in sprachlicher, literarischer und kultureller Hinsicht eine Einheit bildet. Anhand der sprachgeschichtlichen Entwicklung (unter Einbezug des Pas de Calais, Surinames, der Niederländischen Antillen und Südafrikas) zeigte er auf, daß durch unterschiedliche Maßnahmen der Standardisierung heute eine unterschiedliche Akzeptanz der Normen besteht. Nach seiner Einschätzung kennzeichne sich die aktuelle Situation durch Konvergenz und Divergenz gleichzeitig. Seinen Vortrag rundete Daems ab mit hilfreichen Hinweisen für den extra-muralen Niederländischunterricht.

Ralf Grüttemeier (Oldenburg) kündigte seinen Beitrag mit der Frage an: 'Wat wil de auteur daarmee zeggen?' Er ging davon aus, daß die Antwort auf