

Jarry-Stück „König Ubu“ (1957 in Paris): Zum Ruhm mit einem Schülerulk

SCHRIFTSTELLER

JARRY

Geliebter Irrsinn

Ein Gast fiel ganz besonders auf: Der Kerl mit den „mehlig gepuderten Backen, mit Augen wie aus schwarzem Lack und knallrot geschminkten Lippen war gekleidet wie der traditionelle dumme August aus dem Zirkus“.

Die „absonderliche Erscheinung“, an der alles „absurd gekünstelt“ war, trank bei Tische „zwei große Wassergläser voll Absinth, ungemischt“. Nach dem Bankett bestieg „dieser Clown“ einen Stuhl, kündete in seiner „zerhackten, bizarren“ Sprechweise den Tod eines der Gäste an und richtete zugleich eine großkalibrige Pistole auf ihn. Daß er einen gewissen „Ruf als Schütze“ hatte, vermehrte noch die Panik der Gesellschaft.

So schilderte, nach einer von mehreren Zeugen verbürgten Begebenheit, Frankreichs Nobel-Dichter André Gide 1925 (in dem Roman „Die Falschmünzer“) den wohl kuriosesten Kauz unter seinen Schriftsteller-Kollegen — den Verfasser des genialischen Grotesk-Klassikers „König Ubu“ und Erfinder einer eigenen Privat-Wissenschaft, der „Pataphysik“, Alfred Jarry (1872 bis 1907).

Als Gide an Jarry erinnerte, war der schon fast vergessen. Denn zu Nachruhm und -wirkung kam der zu seinen Lebzeiten wohl berühmteste Exzentriker der exzentrischen Belle-Epoque-Bohème erst mit langfristigem Verzögerungseffekt: In Frankreich begann seine Wiederentdeckung erst 50 Jahre

* Alfred Jarry: „Heldentaten und Lehren des Dr. Faustroll (Pataphysiker). Neowissenschaftlicher Roman“. 136 Seiten; 19,80 Mark. — „Le Surmâle / Der Supermann“. 88 Seiten; 18 Mark; beide Gerhardt Verlag, Berlin.

** Alfred Jarry: „König Ubu. Ubu Hähnrei. Ubu in Ketten“. Hanser Verlag, München; 160 Seiten; 7,80 Mark.

*** Alfred Jarry: „Ansichten über das Theater“. Verlag Die Arche, Zürich; 48 Seiten; 2,80 Mark.

nach seinem Tode mit einer berühmt gewordenen Aufführung des „Ubu roi“ durch Jean Vilar im Pariser „Théâtre National Populaire“ (TNP); in Deutschland wurde Jarrys Hauptstück erstmalig 1959 aufgeführt.

Jedoch, seit sich unter Literaten die Meinung durchgesetzt hat, daß Jarry nicht nur als Ahn und Anreger von Surrealismus und Dada zu gelten habe, sondern wohl gar als Großvater des absurden Theaters und des Pop-Romans erhalten könne, schreitet die Popularisierung des Vielfach-Vorbildes munter fort:

▷ Der Berliner Gerhardt Verlag hat im vergangenen Jahr mit der Herausgabe einer (so Verlegerin Renate Gerhardt) „Gesamtausgabe in sehr vielen Einzelbänden“ begonnen. Nach „Faustroll“* und

„Supermann“** soll dort noch in diesem Herbst Jarrys „Messalina“-Roman erscheinen.

▷ Der Hanser Verlag edierte erstmals den „König Ubu“ zusammen mit Jarrys kaum minder bedeutenden Fortsetzungs-Ubuaden in einem Band**.

▷ Der Zürcher Arche Verlag, der sich schon vor zehn Jahren für Jarry einsetzte, brachte jetzt eine kleine Auswahl aus seinen Schriften zum Theater auf den Buchmarkt***.

Auf dem Theater hatte Jarrys Karriere als Bürgerschreck einst begonnen. Der Durchbruch des 23jährigen Jung-Literaten, der bis dahin zwar schon zu einigen Dichter-Preisen, aber kaum zu populärerem Ruhm gekommen war, fand mit einem aufbereiteten und angereicherter Schülerulk statt, in dem Jarry und seine Klassenkameraden acht Jahre zuvor auf dem Lyzeum in Rennes ihren Physiklehrer karikiert hatten.

Dieser Professor Hébert, ein glückloser, ungeschickter, fettleibiger Magister, wurde für Jarry später zum Vorbild des Père Ubu, der inzwischen als Ur-Typ des feigen Spießers, des rasenden Kleinbürgers und machtvessenen Massenmörders in die Bühnengeschichte einging.

Der Skandal begann mit dem ersten Wort der Aufführung. Der Darsteller des Ubu, den die Regie auf die abgehackte, manierierte Redeweise und die stilisierten, eckigen Gesten des Verfassers trainiert hatte, trat an die Rampe und dröhnte: „Merdre“, einen nur wenig verfremdeten und damals überaus anstößigen Vulgärausdruck (im Deutschen abwechselnd mit „Scheißdre“ oder „Schreiß“ übersetzt).

Der Tumult, der losbrach, war gewaltig: Das literarische Tout Paris,



Autor Jarry: In knapp fünf Tagen zehntausend Meilen

das sich zusammen mit ahnungslosen Abonnenten im Saal drängte, pfiiff und klatschte; es gab Boxkämpfe und Ohrfeigen zwischen Jarry-Fans und -Feinden; das tobende Parkett stand auf den Sitzen und beruhigte sich erst nach einer Viertelstunde, als die Schauspieler die Scheinwerfer drehten und nun ihrerseits das hellerleuchtete Publikum anstarrten.

„König Ubu“, diese genialisch großmäulige Grotteske aus dem Geist von Jarrys Lieblingsdichtern Rabelais („Gargantua“) und Christian Dietrich Grabbe („Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“), halb Théâtre Cochon, halb Grand Guignol, Endzeit-Satire und Theater-Parodie in einem, dieses kraftstrotzend-unflätige Sauf-, Rauf-, Rülps- und Schimpf-Stück war, obwohl nur dieses eine Mal aufgeführt und dann sofort aus dem Repertoire gestrichen, der Höhepunkt der Saison, eine unvergleichliche Sensation, über die von den Zeitungen noch wochenlang diskutiert wurde.

Heute, nach Tuli Kupferbergs „Ficknam“ und Arrabais erotischen Phantasien, nach dem Orgien- und Mysterien-Theater der urinseligen Blut- und Hoden-Aktionisten Nitsch und Muehl, erscheint „König Ubu“ kaum mehr als schockierend: Die Kasperliade vom anarchischen Dickwanst, der, jovial und grausam, komisch und mörderisch zugleich, sich zum Diktator von Polen aufschwingt und dort ein gräßliches Schreckensregiment installiert, wäre inzwischen sicher auch dem Abonnentenpublikum in der Provinz zuzumuten; doch es gibt kaum je „Ubu“-Aufführungen.

Für Jarry war Vater Ubu mehr als eine Theaterfigur — das auf der Bühne mit den Schrullen des Autors ausgestattete Monstrum veränderte nachhaltig sein Leben.

Jarry nämlich lebte seinem literarischen Geschöpf nach, er stilisierte sich à la Ubu: Mit diesem Namen unterzeichnete er seine Briefe, er redete von sich in König Ubus zeremoniellem Pluralis majestatis, „im Stile der Monarchen, Prälaten und Polizeipräfekten“, wie er sagte, und seine armselige Mansarde nannte er pompös „Notre Grande Chasublerie“, weil ein Nachbar Maßgewänder (chasubles) schneiderte.

Seine Sprechweise wurde immer mehr zu einem knatternden Stakkato aus falschen Betonungen: „Wenn ein Nußknacker reden könnte“, schrieb Freund und Bewunderer André Gide, „würde er es nicht anders tun.“ Dazu schminkte sich Jarry zumeist eine leblose Maske an und versuchte die zackigen Bewegungen einer Marionette nachzuahmen: „Dieser gipsgesichtige Kobold“, so Gide, „spielte eine... Rolle, die keine menschlichen Merkmale aufwies.“

Überdies war Jarry, dessen Marotten nicht nur belacht, sondern auch häufig kopiert wurden, ein gargantuesker Trinker, der fast ständig in einem Absinth-Rausch, später im Äther-Rausch lebte. Sein Alkoholismus freilich hatte nichts Lebfröh-Genießerisches; er war eine Form von Selbstzerstörung.

Dabei galt ein Spezialinteresse Jarrys sportlichen und technischen Leistungen. Er selbst ging zumeist im Dreiß des Radrennfahrers mit in die Socken geknüllten Hosen. Er radelte und ruderte mit sportlichem Einsatz, war Angler, Fechter und Pistolen-schütze.

Auch in seinen Romanen finden bizarre Sport-Taten und sonderbare Rekorde statt: Im „Supermann“ tritt ein Rennfahrer-Quintett auf einem Fünfsitzer („gewöhnliches Rennmodell 1920, ohne Führungsstange, Reifen 15 Millimeter, Radentwicklung sieben- und fünfzig Meter vierunddreißig“) zu einem Zehntausendmeilenrennen gegen einen Expresszug an, um die Überlegenheit der menschlichen Energie gegenüber maschineller Kraft im Großversuch zu demonstrieren. Und die Quintuplett-Radler, genährt nur mit einer hochexplosiven Strychnin-Alkohol-Mischung, gewinnen in knapp fünf Tagen die Konkurrenz.

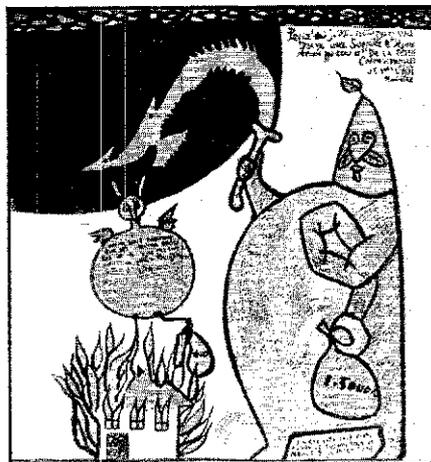
André Marcueil, der Supermann in Jarrys im Jahre 1920 spielenden Zu-

einem seegrünen Schnurrbart... die Augen, zwei Kapseln voll einfacher Schreibtinte, wie Danziger Goldwasser angesetzt, mit goldenen Spermatozoen darin.“

Zusammen mit dem Gerichtsvollzieher Panmuffel, der ihn seiner Mietschulden wegen pfänden will, unternimmt Faustroll in einem zwölf Meter langen Bett aus Gaze, „das die Form eines länglichen Siebes hat“, eine Schiffsreise, und zwar, nach typischer Jarry-Logik, „nicht auf dem Wasser, sondern auf dem festen Lande“.

Diese trockene Bootspartie führt durch eine Welt aus Literatur- und Kunstwerken des Symbolismus — Anlaß für literarische Parodien und Polemiken, für bizarre Rasonnements und Bildungserlebnisse sonderbarster Art.

Die Lehre Faustrolls, die scheinwissenschaftliche Infinitesimalrechnungen („Von der Oberfläche Gottes“) und bildungsschwere Philosophaselei („Vom musikalischen Strahl“), präzise Science-fiction-Erfindungen („Ma-



Ubu auf Jarry-Zeichnung, Ubu auf der Bühne: „Die Menschen sind Verhöörungen“

kunftsroman, ist der Held dieser neuen Zeit: „Der Liebesakt“, so formuliert er etwa, „ist ein Akt ohne Bedeutung, da man ihn unendlich fortsetzen kann.“ Und er demonstriert das den ungläubigen Zeitgenossen, indem er den bisherigen Weltrekord des legendären, von Theophrast, Plinius und Rabelais gerühmten Inders („Mit Hilfe eines gewissen Kräutleins konnte er siebzimal“) auf 82 Akte schraubt. „Das war“, so muß er sich dann freilich von der so sehr verwöhnten Dame sagen lassen, „überhaupt nicht amusant.“

Das für den milden Irrsinn seiner Einfälle und die Vexier-Logik seiner Argumentationen aufschlußreichste Buch ist Jarrys „neowissenschaftlicher Roman“ vom Dr. Faustroll, einem typisch ubuesken Fabelwesen (sein Name ist zusammengesetzt aus „Faust“ und „Rolle“ oder „Faust“ und „Troll“):

„Doktor Faustroll wurde 1898 in Tscherkessien geboren, und zwar im Alter von dreiundsechzig Jahren... ein Mann von durchschnittlicher Größe, d. h. um ganz wahrheitsgetreu zu sein, von $(8 \times 10^{10} + 10^9 + 4 \times 10^8 + 5 \times 10^6)$ Atom-Durchmessern... ein unbehaartes Gesicht, abgesehen von

schine zur Erforschung der Zeit“) und linguistische Blödeleien („Von einigen sinnfälligen Bedeutungen des Wortes Haha“) mit bauchrednerischem Ernst zusammenhält, ist die ‚Pataphysik, „mit vorausgehendem Apostroph“.

Diese „Wissenschaft imaginärer Lösungen“ bestimmt die Denk-, Betrachtungs- und Lebensweise Jarrys und seiner Figuren; sie ist gleichwohl kaum erklärlich darzustellen.

Die ‚Pataphysik „soll die Gesetze untersuchen, durch die die Ausnahmen bestimmt werden“ (denn es gibt eigentlich nur Ausnahmen auf der Welt, und die Regel etwa ist nur eine Ausnahme von der Ausnahme); die ‚Pataphysik ist „die Wissenschaft von dem, was zur Metaphysik hinzu kommt, und die sich genau so weit über diese erhebt, wie jene über die Physik“, kurzum: in allem, das es auf der Welt gibt, west ‚Pataphysik.

In Paris hat sich 1949 ein „Collegium pataphysicum“ zur Erforschung und Verbreitung der geheimnisvollen Lehre gegründet. Die Leitung der illustren Loge hat „Seine Magnifizenz der Vize-Kurator“, andere Würdenträger

heißen „Generalaufseher“, „Transzendente Satrapen“ und „Regenten“. Zu den Bekennern der pataphysischen Lehren, die regelmäßig „Cahiers“ herausgeben und zum Ruhm des Meisters eine große „Expojarrysition“ besorgten, zählten Eugène Ionesco und Jacques Prévert, Boris Vian und René Clair, Joan Miró und Max Ernst.

Freilich, auch die gelehrten Pataphysik-Lehrer haben bislang nichts anderes geben können als stillinjarryeske Interpretationen, etwa: „Ontologisch geht die Pataphysik dem Sein voraus“ und „Die Menschen sind pataphysische Verhärtungen“. Die Pataphysik zu erklären, so hat Seine Magnifizienz der Vize-Kurator denn auch dekretiert, sei „nicht nur sinnlos, sondern pataphysisch“.

Eins immerhin haben die Exegeten geleistet: Sie haben einen pataphysischen Kalender mit ubuesken Monatsnamen und Zählweisen in die Welt gesetzt, der als Jahr Null Jarrys Geburtsjahr annimmt. Den feierlichen Gründungstag des Collegiums im Jahre „LXXVI. E. P. (vulgo 1949)“ nannten die ehrwürdigen Herren, gut pataphysisch, den „1. Enthirnungstag“.

KUNST

CHIRICO

Dem Ende entgegen

Die Malerei“, lehrt Giorgio de Chirico, 82, „ist untergegangen.“ Es lebe die Malerei!

Dem Maler Chirico zumindest hat seine Einsicht, nur zwischen dem 15. und der Mitte des 19. Jahrhunderts habe die Malkunst wahrhaft geblüht, keineswegs den Pinsel aus der Hand geschlagen. In seinem römischen Atelier am Fuß der Spanischen Treppe ist der imposante Greis mit dem Hitchcock-Profil unverdrossen an der Arbeit.

Er malt Schimmel am Meeresstrand und Stilleben mit Tafelsilber, venezianische Veduten und neckische Gespensterszenen, und gern signiert er dann lateinisch als „pictor optimus“: der beste Maler. Er malt und malt und bringt seine Bewunderer in Verlegenheit — jene Bewunderer, die noch immer nicht den Chirico von einst, den Gründer einer „Metaphysischen Malerei“ („pittura metafisica“), vergessen wollen.

Denn kraß wie kein zweiter seines Ranges hat Giorgio de Chirico seine Rolle in der modernen Kunstgeschichte gewechselt: Zu einem umstürzlerischen Frühwerk, das ganzen Malergenerationen eine neue Bahn brach, hat er ein unvermutet konventionelles Œuvre nachgeliefert — und das nicht etwa aus Altersschwäche, sondern bereits seit seinen reifen Jahren und in trotziger erklärter Absicht.

Chiricos Lebenswerk und die Kluft, die es spaltet, sind jetzt erstmals in

* „Metaphysisches Interieur mit Sonne“ (1969).



Maler Chirico
„Kein Ruhm ohne Tragödie“

voller Breite zu inspizieren; erstmals zeigt eine Retrospektiv-Ausstellung — sie wurde kürzlich von der Kestner-Gesellschaft aus Mailand nach Hannover geholt — den ganzen Chirico mit seinen Höhe- und Tiefpunkten: rund 250 Gemälde, Zeichnungen, Graphikblätter und Skulpturen aus 60 Jahren.

Gerade inmitten dieser Überfülle, für die das Haus der Kestner-Gesellschaft zu eng war und die deswegen in der Herrenhäuser Orangerie untergebracht werden mußte, rechtfertigt Chiricos um 1912 begonnene „metaphysische“ Produktion aufs neue ihren Ruhm: jene exakt halluzinierte Bildwelt der leeren, von Arkaden umstellten Plätze, der Uhren und der Statuen, der übertriebenen Perspektiven und der harten, langen Schatten (siehe Farbseiten 104 und 106). „Kein Maler des Phantastischen“, so rühmt der hannoversche Chirico-Aussteller Wieland Schmied zutreffend, „hat je diese



Chirico-Spätwerk*
„Ich male, was mir Spaß macht“

Intensität des Traumhaften, diesen Grad an Unheimlichkeit erreicht.“

Ähnlich begeistert hatten schon vor einem halben Jahrhundert Zeitgenossen dieselben Bilder betrachtet: In Paris, wo sich der italienische Ingenieurssohn Chirico nach einer Kindheit in Griechenland, nach Studien in München und Aufenthalt in Mailand und Florenz 1911 niedergelassen hatte, prägte der Lyriker Guillaume Apollinaire das Lobeswort von den „metaphysischen Landschaften“, und André Breton, Wortführer der Surrealisten, urteilte, Chirico sei zeitweilig von der „Inspiration wie kein anderer überschüttet“ worden.

Einige Jahre später brach in Brüssel René Magritte in Tränen aus, als er zum erstenmal ein Chirico-Gemälde reproduziert sah. Yves Tanguy sprang von einem Pariser Autobus, weil ihn ein Bild in einem Schaufenster anzog: ein Bild Chiricos. Ob Magritte oder Tanguy, Max Ernst oder Salvador Dalí — kein bedeutender Surrealist kam an Chirico vorbei.

Doch derweil hatte sich der große Anreger schon gründlich gewandelt. Zu Anfang des Ersten Weltkriegs war Chirico als Wehrpflichtiger nach Italien zurückbeordert worden, und in Ferrara (Chirico: „Die metaphysischste aller Städte“), wo er neben seinem Lazarettendienst genügend Zeit für die Kunst fand, war er zunächst noch glücklich auf eine Erweiterung seiner geheimnisvollen Motivwelt ausgegangen. Auf neuen Bildern ließ er gesichtslose Schneiderpuppen („manichini“), wie sie ihm schon 1914 als „Philosoph und Dichter“ erschienen waren, Bretterbühnen betreten oder versteinerte „Musen“ vor dem Fürstenschloß von Ferrara Platz nehmen. Doch nach Kriegsschluß, 1919, ereilte ihn in Rom eine fragwürdige Bekehrung:

Vor Tizians Allegorie der himmlischen und der irdischen Liebe in der Galleria Borghese glaubte der Maler plötzlich zu erkennen, das Heil der Kunst liege im technischen Raffinement der alten Meister. Fortan kopierte er Michelangelo und Raffael, malte eigene Kompositionen im Stil der Frührenaissance, verfaßte einen „Traktat über die Maltechnik“ und schrieb auch mahnend an Breton nach Paris: „Wir gehen dem Ende entgegen, wenn die Maler ihren Weg weiterverfolgen.“

Das mochte Breton nicht hören, und Chiricos neue Gemälde mochte er nicht sehen. Er nannte sie „bösaartig“ und hielt seinem früheren Idol öffentlich „schamlosen Zynismus“ und „völlige Amoralität“ vor.

Doch wie Breton auch schmähte, wie Chirico seine Umkehr beteuerte — derart abrupt, wie beide vorgaben, hat dieser „künstlerische Freitod“ („FAZ“) sich nicht vollzogen. Bevor Chirico außer den Meistern der Renaissance auch noch Rubens und Delacroix nachahmte, glückte ihm in den zwanziger Jahren — die Ausstellung in Hannover beweist es — manche originelle, dem Geist der Frühzeit verwandte Bildfindung, so etwa jene der „Möbel im