

CALIBAN ALS DIALEKTIKER *

Toute immixtion politique dans une œuvre
d'art est comme un coup de pistolet
au milieu d'un concert. (Stendhal)

Wenn man das Echo vergleicht, das die einzelnen Theaterstücke Aimé Césaires in der Presse anlässlich der verschiedenen Inszenierungen und in der bisherigen Forschung ausgelöst haben, so ist die Diskrepanz zwischen den ersten und seinem letzten, der Adaptation von Shakespeares *The Tempest* unter dem Titel *Une tempête* (1968)¹, so augenfällig, daß die Frage nach den Gründen unmittelbar nahegelegt ist.

Es war zunächst die Bedeutung Césaires als Mitbegründer der Négritude-Bewegung, als Politiker, der einige Jahre zuvor mit Eklat der kommunistischen Partei unter dem Eindruck der von Thorez nicht mitvollzogenen Entstalinisierung den Rücken gekehrt hatte (1956), und als Verfasser einer auch in Europa durch die Begeisterung André Bretons vielbeachteten Lyrik, die seinem ersten Theaterstück *La tragédie du roi Christophe* (1964) von vornherein das Interesse der Öffentlichkeit sicherte. Das einhellige Lob, mit dem der neue Theater-Autor wegen der Qualitäten seines Stücks bedacht wurde, steht in krassem Gegensatz zu den heftigen Auseinandersetzungen um die Aufführungen von *Une saison au Congo* (1967). Diese unterschiedliche Aufnahme ist nicht nur in den dramaturgischen Eigenheiten des Stücks begründet, sondern dürfte sich vor allem aus der Thematik erklären. Beide Stücke sind Zeugnisse des politischen Engagements des Verfassers und verstehen sich, wie das gesamte Theater Césaires, als Lehrstücke zu den jeweils aktuellen Problemen der

* Um die Anmerkungen erweiterter Text der Vorlage für das Kolloquium zu den Problemen der Shakespeare-Adaptationen, das im Mai 1978 vom Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz veranstaltet wurde.

1 Ed. in *Présence Africaine* 1968, 3–32; der Text wird im Folgenden stets zitiert nach der überarbeiteten Fassung Paris 1969 (deutsche Übersetzung Berlin 1970). – Darüber hinaus wird häufiger benutzte Sekundärliteratur nur in Kurzform zitiert (Name des Verfassers und Seitenangabe): G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1964 (Jubiläumsausgabe t. II); Jan Kott, *Shakespeare heute*, München/Wien 1964; B. Croneberger, *Macbett von Eugène Ionesco und Une tempête von Aimé Césaire, Studien zur Shakespeare-Rezeption in der französischsprachigen Bühnendichtung des 20. Jh.*, Diss. Saarbrücken 1976 (Das Buch erschien kurz vor der Fertigstellung der vorliegenden Untersuchung und konnte an wichtigen Stellen noch berücksichtigt werden).

Entkolonisierung, die den Rezipienten keine fertigen Lösungen, sondern durch die Vorführung exemplarischer Protagonisten und ihres Scheiterns Denkanstöße für die eigene Suche nach Lösungen vermitteln wollen. Es kann also nicht die Tatsache eines politischen Theaters an sich sein, die die Rezeption so unterschiedlich ausfallen ließ; hierfür ist vielmehr die jeweilige Thematik als historisch entfernte bzw. aus der jüngsten Zeit gewählte verantwortlich zu machen².

Die der *Tragédie* zugrundeliegende Geschichte des haitianischen Generals Henri Christophe, der sich 1811 zum König Henry I^{er} des Negerstaates im Norden der Insel krönen ließ und bis zu seinem Scheitern und Selbstmord im Jahre 1820 regierte, lag lange genug zurück, um nicht direkte Reizfaktoren für ein europäisches Publikum zu enthalten. In der Erstsinszenierung für die Salzburger Festspiele (August 1964) gingen die deutsch-österreichischen Produzenten sogar soweit, das Stück um folkloristische Elemente zu erweitern und somit eine Rezeption als exotisches Schauspiel zu fördern³. Daß die Betroffenheit von der Problematik des Stücks für ein afrikanisches Publikum im Gegensatz dazu spontan und unmittelbar gegeben war, zeigen die entsprechenden Reaktionen bei den Aufführungen in Dakar, und zwar in positiver bzw. – viel seltener – auch negativer Hinsicht, wie der Auszug mitten in der Aufführung eines Mitglieds der marokkanischen Königsfamilie dokumentiert⁴.

Une saison au Congo erfuhr aus dem gleichen Grund als Dramatisierung der Ereignisse von der Unabhängigkeit des ehemaligen Belgisch-Kongo bis zur Ermordung Lumumbas und der Machtergreifung Mobutus sehr unterschiedliche Aufnahme; daß sie, wie zu vermuten, bei den ehemaligen Kolonialherren in Belgien am heftigsten sein würde, bestätigte sich in der Reaktion auf die Erstsinszenierung in Brüssel (1967); andernorts versuchte man, die im Stück enthaltene Anklage gegen die ehemaligen Kolonialherren und den Kolonialismus allgemein durch die Behauptung der Nichtbetroffenheit, des Desinteresses an vorgeblich ‚innerafrikanischen Angelegenheiten‘ zu negieren (cf. die Besprechung in *L'Aurore*: „Et le spectateur de bon sens de se dire à la sortie: Que venons-nous faire dans cette sombre histoire? Après tout, que les Congolais commencent à ne plus se manger entr'eux. . .“)⁵. In der Forschung dage-

2 Cf. hierzu bereits die entsprechende Vermutung von Césaire: „J'ai été très frappé par la hargne avec laquelle a été accueilli *Une saison au Congo*. Le roi Christophe rassurait, cela peut paraître une fable, éloignée dans le temps. Beaucoup ont cru qu'à travers le roi Christophe, je faisais la satire des nouveaux Chefs d'Etats africains. Avec *Congo*, ce genre d'illusions n'était plus de mise. C'est un moment de l'histoire actuelle. Il faut avoir pour l'Afrique et le héros congolais une sympathie préliminaire, sinon s'installe un certain malaise.“ (zit. nach P. Laville, *Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau, Un acte politique et poétique*, „*La tragédie du Roi Christophe*“ et „*Une saison au Congo*“, in *Les voies de la création théâtrale* 2 (1970) 237–96, bes. 242.

3 Cf. hierzu Laville (Titel cf. Anm. 2), *ibid.*

4 Cf. zu diesem Ereignis Laville (Titel cf. Anm. 2), *ibid.*

5 Zit. nach Laville (Titel cf. Anm. 2), 242, Anm. 15.

gen ist das Lob – wie im Falle der *Tragédie* – einhellig, die Interpretation des wiederum keine größeren Verständnisprobleme stellenden Stücks wesentlich geleistet.

Die vergleichsweise ungewöhnlich zahlreichen Reaktionen auf *Une tempête* erklären sich, da kein präzises politisches Ereignis der Gegenwart oder Vergangenheit angesprochen wird, nicht vorrangig aus der Irritation der politischen Botschaft – in dieser Hinsicht wurde vielmehr allgemein die mangelnde Brisanz bedauert – als vielmehr durch die Provokation, die von der Tatsache der Adaptation eines Shakespeare-Stücks selbst ausging.

So sehr man bereit gewesen war, Césaire für die *Tragédie* Qualitäten eines Shakespeare zuzuschreiben, den er immer wieder selbst als bewundertes Vorbild bezeichnet, so sehr fiel die direkte Vergleichsmöglichkeit, die mit der Adaptation gegeben war, zu seinen Ungunsten aus. Sie gestattete es europäischen Literaturkritikern und -wissenschaftlern, von vertrautem Boden aus und mit dem vertrauten methodischen Verfahren des Vorlage-Adaptations-Vergleiches zu urteilen. Die Ablehnung war nicht in allen Fällen so emotional wie bei J. Dutourd („On a l'impression pénible d'une bande de sauvages installés dans un palais de la Renaissance, s'amusant à casser les meubles et à déchirer les tapisseries.“)⁶ oder so kraß wie im Falle von Gilles Sandier, der ein „exercice d'école, fût-il d'Ecole Normale“ gegeben sah, „ingénieux, plausible mais artificiel, systématique et politiquement confus, ou anodin“, kurz ein Stück, das nicht mehr biete als „une shakespearienne carcasse“⁷; ebenso streng verurteilt auch P. Rohrsen das Stück trotz aller zutreffenden Einsicht in die Hintergründe der Adaptation, da es nach seiner Meinung geboten sei, „Shakespeares Drama mit aller Entschiedenheit aus diesen üblen Kontroversen (sc. zum Problem des Kolonialismus) herauszuhalten.“⁸ Über enttäuschte, reservierte oder gemischte Stimmen reicht das Panorama auf der anderen Seite bis zu den dithyrambischen Äußerungen eines J. Lemarchand („Indiscutablement l'imitation' d'Aimé Césaire est souveraine.“)⁹, die jedoch als ausschließlich positives Zeugnis vereinzelt dasteht. Das mit der Adaptation des Shakespeare-Stückes angestimmte ‚politisch Lied‘ erschien von der Warte einer – dem als Motto vorangestellten Stendhal-Dictum entsprechenden Kunstauffassung aus – als brutale Simplifizierung der im Falle des *Tempest* besonders anspruchsvollen Vorlage und löste entsprechende Irritation aus.

Um diese Reaktion richtig bewerten zu können, ist es nötig, sie vor der Folie der allgemeinen Shakespeare-Rezeption in Frankreich zu sehen, die in

6 J. Dutourd, *Une tempête*, Théâtre de l'Ouest Parisien, 21. 10. 1969, in ders., *Le paradoxe du critique, suivi de Sept saisons, Impressions de théâtre*, Paris 1972, 369–70, bes. 370.

7 G. Sandier, *Ni Ariel ni Caliban*, in *La Quinzaine littéraire* 82 (15. 11. 1969) 28.

8 P. Rohrsen, *Ein antikolonialistischer Sturm. Zu Aimé Césaires „Bearbeitung von Shakespeares Sturm für ein Negertheater“*, in *ShJW* 1972, 150–69, bes. 167.

9 J. Lemarchand, „*Une Tempête*“ au Festival International d'Hammamet, in *Le Figaro Littéraire* 1209 (21.–27. 7. 1969) 35.

der französischen Literatur mit Voltaire (*Lettres philosophiques*, 1734) erst sehr spät und produktiv erst mit Victor Hugo und Stendhal einsetzte. Für die Aufführungspraxis, die seit ihren Anfängen von den stark verformenden Umarbeitungen im Stile eines J. F. Ducis geprägt war, ergibt sich erst im Zusammenhang mit der allgemeinen, gegen die lähmende Konventionalität zielenden Auflehnung im französischen Theater des ausgehenden XIX. Jhs ein Neuanfang. Es ist bezeichnenderweise Antoine, der als erster 1904 *King Lear* aufführt, „intégralement, sans les mutilations, les adaptations, les transpositions qui depuis un siècle et demi ont, chez nous, si profondément dénaturé le grand Will.“¹⁰ An diesem neuen Ideal der Vorlagentreue sind alle „traductions“ und auch die meisten der „adaptations“ genannten Übertragungen der folgenden Jahrzehnte in Frankreich orientiert¹¹. Die Hochschätzung des „grand Will“, die – durch die Dezentralisierung des französischen Theaterbetriebes seit dem Zweiten Weltkrieg gefördert (Gründung der „Centres dramatiques de Province“, Organisation von Theaterfestspielen) – dazu geführt hat, daß er mehr aufgeführt wird als Racine und fast ebenso häufig wie Molière und damit das Stadium des Modischen, der überschwenglichen Verherrlichung („le dieu Shakespeare“) überwunden ist, implizierte für viele den absoluten Respekt vor seinem Werk. Entsprechend hat sich die Ansicht verbreitet, daß dieser Klassiker hinreichend sein Handwerk beherrschte und seine Stücke durch Eingriffe nur beeinträchtigt werden können. Gerade gegen diese Errungenschaften moderner Aufführungspraxis der „Fidélité au texte, fidélité à l'esprit du texte“¹² hat nun aber Césaire mit seiner sehr freien Shakespeare-Behandlung verstoßen. Kein Wunder also, daß er bei einem Teil der Kritik schon aus diesem Grund entsprechend gereizte Kommentare hervorrief. Daß dies allerdings bei differenzierterer Sicht keine zwangsläufige Reaktion sein mußte, beweist J. Lemarchand, der trotz seiner früher geäußerten Zuneigung zu shakespearegetreuen Aufführungen auch Césaires *Tempête*, der er die Qualitäten einer „création originale“ zuerkennt¹³, begeistert zu begrüßen vermag.

Die zitierte, emotionsgeladene Reaktion Dutourds, dessen „bande de sauvages“ Formulierungen aus der finstersten Kolonialzeit zum Verwecheln ähnlich ist, macht deutlich, daß die Motive der shakespeareischen Gralshüter nicht rein literarhistorischer Art sind, und es ist durchaus wahrscheinlich, daß auch in anderen Fällen die Verteidigung Shakespeares bewußt oder unbewußt letztlich politische Abneigung kaschieren sollte.

Aber auch eine positive politische Einstellung zu den in *Une tempête* angesprochenen Problemen kann zu einer einschränkenden Beurteilung führen: So

10 *Mes souvenirs sur l'Odéon et le Théâtre Antoine*, Paris 1928, 244.

11 Cf. hierzu J. Chatenet, *Shakespeare sur la scène française depuis 1940*, Paris 1962, 33.

12 Chatenet (Titel cf. Anm. 11), 94.

13 Lemarchand 1969 (Titel cf. Anm. 9), 35.

bedauert etwa G. Ngali die mangelnd klare Zielrichtung des Stücks¹⁴. Zu dieser Enttäuschung hat Césaire selbst beigetragen, der in Interviewäußerungen das Stück als Schlußstein seiner Trilogie angekündigt hatte, mit dem nach der Situation der Schwarzen auf den Antillen (*La tragédie du roi Christophe*) und in Afrika (*Une saison au Congo*) die der Schwarzen in den USA behandelt werden sollte. Bezüge zu diesem Rassenkampf sind zwar in Anspielungen auf Black Power, Malcolm X, die Konzeptionen Martin Luther Kings (vertreten durch Ariel), das Leben im Ghetto etc. hergestellt, bleiben jedoch lediglich punktuell und insgesamt marginal¹⁵. Wenn damit bereits die Erwartungen auf eine politisch brisante Botschaft hochgeschraubt waren, so wurden sie es vor allem auch durch die innerfranzösische Situation des Jahres 1968, in dem nach den Mai-Unruhen allgemein ein verstärktes Interesse an engagiertem Theater zu beobachten war und von Césaire als einem ausgewiesenen Autor dieser Richtung besonders präzise Aussagen erwartet wurden. Angesichts dieser Situation wird verständlich, wenn auch die politischen Freunde Césaires beim Betrachten von *Une tempête* Enttäuschung empfinden konnten und beim Autor Regression statt Progression diagnostizierten.

Die Widerstände, die *Une tempête* seinen irritierten Zuschauern/Lesern bot, liegen nicht, wie im Folgenden dargelegt werden soll, in den ‚Unzulänglichkeiten‘ des Stücks begründet, sondern in Mißverständnissen bezüglich der spezifischen Rezeptionsform, die mit der Adaptation Césaires gegeben war, und der Zielsetzung, die der Text verfolgt.

Entsprechend dem Untertitel, den Césaire dem Stück selbst gab („Adaptation de *La tempête* de Shakespeare pour un théâtre nègre“), und Interviewäußerungen zur Genese des Stücks, in denen er sich stets auf die Auseinandersetzung mit Shakespeare beschränkte, wurde *Une tempête* in unmittelbarem Vergleich zur Vorlage gesehen und bewertet. Es ist unbezweifelbar, daß Césaire *The Tempest* in seinem vollen Wortlaut zugrundegelegt und sich auch über seine möglichen historischen Hintergründe informiert hat (Höchstwahrscheinlich bei Kott, 250–1). Das Interesse an der Adaptation wurde jedoch nicht erst durch die Aufforderung des Regisseurs Jean-Marie Serreau geweckt,

14 Aimé Césaire: *De Shakespeare au drame des nègres*, in *Cahiers de littérature et de linguistique appliquée* (Kinshasa) 2 (1970) 171–9, bes. die 173 mit der folgenden Äußerung eingeleiteten Erörterungen: „(. .) *Une Tempête* nous ramène au temps du *Cahier* et de *Et les chiens se taisaient*. Le drame nègre s’il y est affirmé, apparaît avec peu de relief.“

15 Diese Rolle der Bezüge zum amerikanischen Rassenkampf wird von B. Kotchy völlig überbewertet, der in seiner Interpretation ganz von der stets zitierten Selbstaussage Césaires determiniert bleibt und dementsprechend zu der These kommt: „En définitive, la portée de la pièce ne dépasse pas le cadre des Etats-Unis.“ (in L. Kesteloot - B. Kotchy, *Aimé Césaire, l’homme et l’oeuvre*, Paris 1973, 191–8, bes. 198).

ihm für die geplante Aufführung eine Bearbeitung zu liefern, sondern war seit langer Zeit gegeben: Dieser im Folgenden zu erläuternde Zusammenhang ist von Césaire nirgends hergestellt worden und auch in der Forschung – wenn überhaupt – bisher stets nur ganz beiläufig erwähnt, für den Zugang zu dem Stück hat er jedoch zentrale Bedeutung; er macht deutlich, daß Césaire in seiner Adaptation auf eine andere Interpretation des Stücks im Dienste des Kolonialismus reagierte, seine Rezeption der Shakespeareschen Vorlage also als ein vermitteltes, sekundäres Phänomen zu sehen ist¹⁶.

1950 publizierte O. Mannoni seine *Psychologie de la colonisation*¹⁷, in der die Kolonisierung – über als zweitrangig erachtete historische und ökonomische Gründe hinaus – auf psychische Prädispositionen zurückgeführt wurde, die die Vorbedingung für die koloniale Situation schufen: Entsprechend der seit Jahrhunderten fest etablierten Auffassung, daß es sich bei den Schwarzen um die Nachkommenschaft Hams handelt, die von ihrem Stammvater Noah zur ewigen Sklaverei verdammt wurde, diagnostizierte Mannoni bei den Kolonisierten ein auf der affektiven Kind-Vater-Beziehung beruhendes Bedürfnis zur Subordination, das mit der Ankunft der Kolonisatoren gestillt wurde, die aufgrund ihrer sublimierten oder sonstwie mehr oder weniger bewältigten Beziehung zur väterlichen Autorität zur Dominanz bestimmt waren. Diese Analyse fand er, besser noch als in Defoes *Robinson Crusoe*, in Shakespeares *The Tempest* vorgezeichnet, in der Caliban mit dem Wunsch, der „footlicker“ des neuen Herren zu sein, den „complexe de dépendance à l'état pur“ verkörpert (104), während der ihn Versklavende, vom „complexe de Prospero“ geprägt, den „colonial-type“ repräsentiert (106).

Mannoni war nicht der erste, der *The Tempest* in den Dienst der kolonialen Sache stellen wollte, aber ihm blieb es vorbehalten, den Text als Beweismaterial in eine streng fachwissenschaftlich gemeinte Untersuchung einzuführen und damit einen so evokativen Bezug herzustellen, daß in der englischen Übersetzung seines Buches Shakespeares Protagonisten zu den Titelfiguren erhoben wurden (*Prospero and Caliban*)¹⁸. Seit dem XIX. Jh. war eine kolonialistische Deutung des *Tempest* mehrfach versucht worden, vor allem von Ernest Renan, der in zwei seiner philosophischen Lesedramen (*Caliban*,

16 Dieser Rezeptionsmodus wäre in der systematischen Untersuchung zur Rezeptionsforschung von H. Link den Kapiteln zur „produktiven“ und „reproduzierenden“ Rezeption hinzuzufügen (*Rezeptionsforschung*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1976, 86 bzw. 89ff.).

17 Paris. Cf. zur Beziehung von *Une Tempête* zu Mannonis Buch nach Rohrsen (Titel cf. Anm. 8), 166 und Th. A. Hale, *Sur Tempête de Césaire*, in *Etudes littéraires* 6 (1973) 21–34, bes. 23 jetzt auch Croneberger 167–9.

18 Untertitel: *The Psychology of Colonization*, New York 1956. Der Titel ist keineswegs so irreführend, wie Rohrsen (Titel cf. Anm. 8), 166 meint: Die Behandlung des Caliban/Prospero-Komplexes beschränkt sich zwar in der Tat nur auf wenige Seiten, die Protagonisten Shakespeares werden aber von Mannoni bis ans Ende des Buches immer wieder evoziert.

1878; *L'eau de jouvence*, 1880) die *Tempest*-Handlung fortspann und hierbei seinen auch sonst vertretenen rassistischen Ideen freien Lauf ließ¹⁹.

Césaire hatte 1950 in seiner vehementen Abrechnung mit dem Kolonialismus im *Discours sur le colonialisme* Renan und vor allem Mannoni angegriffen, der als einer seiner ehemaligen Lehrer in Fort-de-France/Martinique für ihn eine besondere Herausforderung darstellen mußte. Sein Schüler Frantz Fanon hat diese Auseinandersetzung mit dem als „dangereux“ (10) eingestuftem Buch Mannonis zwei Jahre später vertieft und ihr ein umfangreiches Kapitel seines Buches *Peau noire, masques blancs* (1952, 67–87) gewidmet. Das Echo, das Mannonis Thesen bei den durch seine Analysen zu ewigen Dienern Degradierten fand, hat in den folgenden Jahren – ob in direktem Bezug auf dieses Werk oder nicht – immer weiter zugenommen und dem Shakespeareschen Stück eine in Zitaten und Anspielungen nachweisbare Beliebtheit vermittelt²⁰, die die von Césaire dann erarbeitete Neuinterpretation des Stücks nur konsequent erscheinen lassen muß.

Unternommen mit dem Ziel, die kolonialistische Benutzung von *The Tempest* an der Wurzel zu bekämpfen und ihr eine Anti-Lektüre entgegensetzen, war für die Bearbeitung des Stücks zugleich eine enge Anlehnung an die mißbrauchte Vorlage erforderlich. Die Adaptation Césaires erhält aus diesem doppelten Bezug ihren besonderen Charakter. In der Ausrichtung auf ein politisches Ziel, das eine zweite Aufgabenstellung implizierte (Shakespeare-Adaptation), liegt auch der Schlüssel zu den zitierten Schwierigkeiten, die das Stück seinen Zuschauern und Lesern geboten hat und nach wie vor bietet.

Es ist angesichts des vermittelten Charakters der Adaptation nicht verwunderlich, daß eine Rezeption des Stücks nur zu frustrierenden Erlebnissen führen konnte, die sich auf den Vergleich mit der englischen Vorlage konzentriert und die Konditioniertheit der Bearbeitung durch Mannoni und Renan lediglich als „Kontakt, der in das Stück eingeht“ und dort seinen „Niederschlag“ findet²¹, einstuft, wie dies in den bislang differenziertesten Interpretationen von Croneberger und auch Rohrsen immer noch geschieht. Dabei hätte auch dieser Vergleich zu befriedigenderen Ergebnissen führen können, wenn man von der Deutung des Shakespeareschen *Sturm* ausgegangen wäre,

19 Cf. zur Beziehung von *Une Tempête* zu Renan bereits Rohrsen (Titel cf. Anm. 8), 165–6 und Croneberger 162–4.

20 Cf. über die bei Croneberger 237, Anm. 5 zu III. 3. i. bb genannten Belege hinaus N. Sithole, *African Nationalism*, London 1959, bes. 165–6; G. Lamming *The pleasure of exile*, London 1960, dessen Buch vom durchgehenden Bezug auf Shakespeares Stück bestimmt ist, cf. Introduction 9: „(. . .) it is my intention to make use of *The Tempest* as a way of presenting a certain state of feeling which is the heritage of the exiled an colonial writer from the British Caribbean.“; C. Wauthier, *L'Afrique des Africains*, Paris 1964, 138.

21 Croneberger 167.

wie sie von Jan Kott erarbeitet wurde, dessen Ansätze in wichtigen Punkten mit der Version Césaires übereinstimmen²².

Um nur einige Aspekte anzusprechen: „Der wahre STURM ist drohend und roh, lyrisch und grotesk, er ist (. . .) eine leidenschaftliche Auseinandersetzung mit der wirklichen Welt.“ (241); in fast wörtlicher Entsprechung loben Césaires Interpreten: „Dans une langue vigoureuse, usant pêle-mêle de l'humour, de la vulgarité, du grotesque et du sublime, il incarne toute l'histoire du colonialisme dans des personnages vrais et profondément humains.“²³

Kotts Interpretation der beiden ersten und letzten Szenen als doppeltem Prolog bzw. Epilog ist bei Césaire verdeutlicht: Um die Spiel-im-Spiel-Thematik zu akzentuieren („Alles, was auf der Insel vor sich gehen wird, ist Theater im Theater, ist eine Vorführung, in der Prospero Regie führt.“ Kott 242), weist bei Césaire – analog zu Jean Genéts Stück *Les nègres* (1958), das ansonsten durch die seinem Autor spezifische être/parafre-Problematik in diametralem Gegensatz zu Césaires politischem Stück steht – der Spielleiter in einem zusätzlichen Prolog den Schauspielern Rollen und Masken zu und gibt in wenigen, leicht hingeworfenen Kommentaren zu einzelnen Rollen vorab ihre Bedeutung preis (cf. vor allem die Gleichung Prospero = la puissance, die im Stück immer wieder thematisiert werden wird). Mit diesem Vorspiel ändert sich von Anfang an die Position Prosperos: Er inszeniert zwar noch wie bei Shakespeare den Sturm, mit dem Prolog ist er selbst jedoch als Inszenierer, als eine unter anderen Rollen ausgewiesen. Ebenso wird mit dem zweiten Epilog, der einen zeitlichen Bruch in dem sonst wie bei Shakespeare in Zeiteinheit ablaufenden Stück bedeutet, also in einem noch anderen als dem bei Kott gemeinten Sinn „außerhalb der Zeit“ liegt (242), der Epilogcharakter unterstrichen.

„Prospero und Kaliban sind die Helden des STURMS“ (261); das Stück wird bei Césaire nach dem ersten Aufbegehren Calibans unter Hintansetzung der eigentlichen Intrige, die „die ganze bisherige romantische und idyllische Interpretation des STURMS als eines Dramas des Verzeihens und der Aussöhnung mit der Welt“ (237) nahegelegt hatte, auf den Machtkampf zwischen Prospero und Caliban konzentriert bleiben. „Von allen Gestalten des STURMS

22 Auf Kott hat in Zusammenhang mit *Une Tempête* bisher erst L. Pestre de Almeida in einer Fußnote kurz hingewiesen (*Le jeu du monde dans Une Tempête*, in *Revue de littérature comparée* 51, 1977, 85–96, bes. Anm. 19), seine Behauptung „L'adaptation de Césaire confirme d'ailleurs l'analyse de Jan Kott. . .“ jedoch nicht belegt. – Zu dem entscheidenden Einfluß, den Kotts Shakespeare-Interpretation auf Ionesco bei der Erarbeitung seines *Macbett* (1972) gehabt hat, cf. jetzt auch Croneberger 165–7.

23 F. Fouet – R. Renaudeau, *Littérature africaine, L'engagement* (Choix de thèmes, Classes de première), Dakar/Abidjan 1976, 219. In diesem Lesebuch für die Abschlußklasse nimmt Césaires Stück im übrigen eine herausragende Stelle ein, ein erneuter Beweis für die Bedeutung, die dem auch mit zahlreichen anderen Texten vertretenen Autor heute in Afrika beigemessen wird: In vier verschiedenen Teilen wird je eine Szene aus *Une Tempête* zitiert und kommentiert (36–9, III 3; 219–21, I 2; 304–6, II 1; 316–20, III 5).

ist sein (= Kalibans) Drama das tiefste. Vielleicht ist er der einzige, der sich wirklich ändert." (276) Caliban macht bei Césaire einen Lernprozeß durch, erkennt die Sinnlosigkeit des Bündnisses mit Ariel und den weißen Trunkenbolden und sieht ein, daß der Verlauf der Geschichte, die nicht wie bei Shakespeare zirkular gedacht zu ihrem Anfang zurückfindet (cf. Kott 236), ihm zwangsläufig sein Recht bringen wird. Diese Einsicht vermittelt ihm den Optimismus, der sich im siegesgewissen Schlußgesang ausdrückt. Prospero dagegen, Gefangener seiner Denkschablonen und seiner Machtbesessenheit, ist diese Einsicht verwehrt, er kann sich nicht ändern, sondern nur durch die Verhältnisse in eine prinzipiell geänderte Situation gebracht, d. h. entmachteter werden.

Aus anderen Gründen als den bei der direkten komparativen Analyse von Césaires Adaptation mit der Shakespeareschen Vorlage gegebenen greift die negative oder zumindest reservierte Beurteilung des Stücks aufgrund seiner politischen Aussage zu kurz. Vorwürfe wie die mangelnde Präzision oder Brisanz der ideologischen Botschaft, die auf den Stand des *Discours sur le colonialisme* zurückfalle, beruhen auf einer unzureichend vertieften Analyse des Stücks.

Die hier versuchte Interpretation geht von der ersten Regieanweisung aus, in der für das ganze Stück eine „atmosphère d'un psychodrame" festgelegt ist. Das therapeutische Spiel soll den von der Kolonisierung Geprägten helfen, ihre Komplexe zu durchschauen und abzubauen; es hat damit die gleiche Funktion, die Fanon als Psychoanalytiker seinem bereits zitierten Buch zuwies, nämlich mit der Analyse des „complexus psycho-existential" des Schwarzen seine Beseitigung einzuleiten („Cet ouvrage est une étude clinique. Ceux qui s'y reconnaîtront auront, je crois, avancé d'un pas.")²⁴. Im Dienste dieser therapeutischen Wirkung steht die gesamte Adaptierung von ihrer Spiel-im-Spiel-Einführung über die ausnahmslos lächerliche Darstellung aller Weißen bis zur Abrechnung Calibans mit Prospero in der langen Replik gegen Ende des Stücks, die zugleich eine definitive Abrechnung mit dem Kolonialismus darstellt.

Die auf diese Weise beschreibbare Funktionalisierung bliebe jedoch an der Oberfläche, an der sich bis jetzt die Interpretationen aufgehoben haben. Wie auch bei seinen sonstigen Stücken wird über diese leicht ablesbare, explizite Botschaft hinaus dem Rezipienten implizit eine Interpretation nahegelegt, die ihm Anstöße zu vertiefter Reflexion vermitteln soll. Die Elemente hierzu sind über das ganze Stück als Formulierungen der grundlegenden Problematik oder als isoliertes, auf einen Detailspekt bezogenes Zitat verstreut: Die Beziehung Prospero-Caliban ist von der Macht geprägt, die Prospero über Caliban, seinen Sklaven, ausübt. In der gewaltsamen Auseinandersetzung erweisen sich die Waffen Calibans, der im Verbund mit der Natur steht, als

²⁴ *Peau noire, masques blancs*, Paris 1952, 10.

siegreich über die Prosperos („Prospero, c'est l'anti-Nature!" 74). In der letzten und entscheidenden Auseinandersetzung der beiden Protagonisten nennt Caliban als sein erstes Ziel, falls er einmal wieder Herr über seine Insel sein sollte, sich von Prospero zu befreien, ihn „auszuspeien" („Te vomir"); Prospero mokiert sich über Calibans Versuch, die Welt auf den Kopf zu stellen, und apostrophiert ihn ironisch als „Caliban dialecticien" (87); Caliban läßt sich nicht beirren, entlarvt das Bild, das Prospero ihm von sich selbst aufgezungen hat, als verlogen und kündigt ihm an, daß er an dem von ihm selbst gespitzten Pfahl aufgespießt seine Niederlage erleben werde.

Prospero übersieht – wie auch an anderen Stellen des Stücks²⁵ – wie sehr er in einem tieferen, von ihm selbst nicht durchschauten Sinn mit seiner ironischen Bemerkung recht hat: Calibans herablassend belächelte Dialektik stellt nicht die Welt auf den Kopf, sondern vom Kopf auf die Füße. In präziser Entsprechung zur Hegelschen Herr-Knecht-Dialektik²⁶ stützt sich Prosperos Selbstbewußtsein vor allem auf seine – Caliban wie alle sonstigen Privilegien sorgfältig vorenthaltene – Wissenschaft²⁷ und die durch sie begründete Macht, die er zur Unterdrückung und damit zur eigenen Beruhigung demonstrativ ausübt. Zur körperlichen Arbeit hat er Caliban versklavt; seine eigene Beziehung „auf das Ding" (Hegel 154), auf die Natur bleibt damit eine vermittelte, ein Verlust, der ihn denaturiert, zur „anti-nature" werden und ihn schließlich in der völligen Abhängigkeit von seinem Sklaven enden läßt.

Hiervon ausgehend wäre eine Ausweitung der Analyse in Richtung auf den Klassenkampf zu erwarten gewesen, dessen Darstellung jedoch auf Andeutungen wie die Ausbeutung Calibans durch Prospero, der sich die Leistungs- und Kontrollfunktionen vorbehält und sich Ariels als Verwalter bedient, und vor allem die Sklavenarbeiten Calibans (Holz schlagen, Feldarbeit, etc.) beschränkt bleibt. Diese Konzentration der Herr-Knecht-Dialektik auf das Kolonialproblem in *Une tempête* findet ihre Begründung in der Rolle, die Césaire bereits in seiner Austrittserklärung aus dem PCF der Klassenproblematik zuwies:

- 25 Cf. die herablassend-väterliche Belehrung des auf dem Feld arbeitenden Ferdinand: „(. . .) Voyez-vous, mon jeune ami, dans la vie, trois choses: Travail, Patience, Contenance, et le monde est à vous (. . .).“ (55) Nicht Ferdinand, sondern der in diesem Moment zuhörende Sklave Caliban wird die Wahrheit des Satzes erweisen; cf. zu dem Problem, inwieweit die Arbeit ihn zum Herrn über Prospero machen wird und dieser Prozeß geduldiges Abwartenkönnen voraussetzt, die oben folgenden Ausführungen.
- 26 Kurze Hinweise auf die Beziehung zur Herr-Knecht-Dialektik cf. bisher lediglich in der Aufführungsbesprechung von E. C., *Une étrange désinvolture*, in *Les Lettres Françaises* 1306 (29. 10. – 4. 11. 1969) 17 („Le bout de l'oreille du couple maître-esclave perce.“) und bei G. Durozoi, *De Shakespeare à Aimé Césaire, Notes sur une adaptation*, in *L'Afrique littéraire et artistique* 10 (1970) 9–15, bes. 14.
- 27 Cf. p. 25: „Quant à ta science, est-ce que tu me l'as jamais apprise, toi? Tu t'en es bien gardé! Ta science, tu la gardes égoïstement pour toi tout seul, enfermée dans les gros livres que voilà.“

(. . .) la question coloniale ne peut pas être traitée comme une partie d'un ensemble plus important. (. . .) il est constant que notre lutte, la lutte des peuples coloniaux contre le colonialisme, la lutte des peuples de couleur contre le racisme est beaucoup plus complexe – que dis-je, d'une tout autre nature que la lutte de l'ouvrier français contre le capitalisme français et ne saurait en aucune manière être considérée comme une partie, un fragment de cette lutte.²⁸

Prospero hat mit seinem Selbstbewußtsein Caliban dazu gezwungen, in Unterdrückung seines Selbstbewußtseins das des Herrn als eigenes Bewußtsein anzuerkennen (. . .) „tu as fini par m'imposer une image de moi-même. . . voilà comment tu m'as obligé à me voir. . .” 88) und ihm als Signum des darin implizierten Identitätsverlustes auch einen anderen Namen zudiktirt („l'homme dont on a volé le nom. . . tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité!” 28). Wie weitreichend die Konsequenzen dieser Situation sind, zeigt sich noch in der Auflehnung Calibans, die von der kolonialen Situation und den Vorurteilen Prosperos geprägt bleibt, nur daß Caliban jetzt seine angebliche Negativität zur absoluten Positivität umwertet und als solche glorifiziert: Sein als Sklave zwangsläufig direktes Verhältnis zur Natur wandelt sich zur intimen Vertrautheit mit den Geheimnissen der Natur und zum vertrauten Umgang mit den sie belebenden Kräften²⁹; die Mutter Sycorax, Hexe und Vampir in den Augen Prosperos, repräsentiert für Caliban die verehrte Mutter Erde (25–6)³⁰, die afrikanischen Götter werden im Lied verherrlicht (Shango, 35, 75, 89) bzw. sie greifen direkt für ihn in das Geschehen ein (Eshu, 69–71). Die ‚primitive‘ Welt des Sklaven, der sich im Ruf nach Freiheit („Uhuru!” 24) auf seine eigene Sprache besinnt, erhält die Dignität einer Gegenkultur.

Aber so wie „die Knechtschaft (. . .) als in sich zurückgedrängtes Bewußtseyn in sich gehen, und zur wahren Selbständigkeit sich umkehren” wird (Hegel 155), so gelangt auch Caliban am Ende des Stücks ein entscheidendes Stück weiter auf dem Weg zu diesem Zustand, wenn er in der Ohnmacht dessen, der im Versuch der gewaltsamen Revolte an seiner Menschlichkeit gescheitert ist (Er tötet den unbewaffneten Prospero nicht: „Je ne suis pas un assassin.” 79), plötzlich die Macht erkennt, die die Herr-Knecht-Relation als die (so wie die vergangene auch die zukünftige) Geschichte prägende Beziehung für ihn bedeutet. Er kann Prospero aufgrund dieser intuitiv vollzogenen, noch nicht reflektierten Einsicht voraussagen, daß er, zur Abreise mit seinen Landsleuten gerüstet, nicht abreisen wird. Seine Begründung, daß Prospero

28 *Lettre à Maurice Thorez*, Paris 1956, 8–9; cf. entsprechend p. 12: „(. . .) ce que je veux, c'est que marxisme et communisme soient mis au service des peuples noirs, et non les peuples noirs au service du marxisme et du communisme.” – Zum Verweis des Drei-Klassen-Systems auf die gesellschaftliche Wirklichkeit der Antillen cf. Hale (Titel cf. Anm. 17) 26.

29 Cf. III 4, pp. 74–5, bes. 75: „C'est ça, la Nature! C'est gentil, en somme! Suffit de savoir lui parler!”

30 Cf. zu dieser Gleichsetzung auch den Rebellen in *Et les chiens se taisaient*: „Terre ma mère (. . .).” (ed. Paris 1956, 119).

wie alle, die einmal in den Kolonien gelebt haben, von diesem Land nicht mehr loskommt und seine ‚Mission‘ darin bestünde, ihm – Caliban – das Leben schwer zu machen, bleibt an der Oberfläche; in Prosperos heftiger Replik, in der er sich als wahrer Prometheus präsentiert, scheint offener der wahre Kausalzusammenhang durch:

J'ai déraciné le chêne, soulevé la mer,
ébranlé la montagne, et bombant
ma poitrine contre le sort contraire,
j'ai répondu à Jupiter foudre pour foudre.
Mieux! De la brute, du monstre, j'ai fait l'homme!
Mais oh!
D'avoir échoué à trouver le chemin
du cœur de l'homme, si du moins c'est là l'homme.

à Caliban

Eh bien moi aussi je te hais!
Car tu es celui par qui pour
la première fois j'ai douté de
moi-même. (89–90)

In seinen weiteren Ausführungen wird er sich aber sofort wieder auf das Niveau von Calibans Argumentation begeben, als Grund für sein Bleiben wie alle Kolonisatoren die hehren Zivilisationsaufgaben evozieren und sich statt als „maître (. . .) au sens banal du terme, comme le croit ce sauvage“ (90) als Dirigent präsentieren, der als einziger das Stimmengewirr der Insel zur Partitur zu organisieren versteht. Es ist jedoch offensichtlich, daß die Auflehnung des Sklaven für den Herrn die Verweigerung der *reconnaissance* im doppelten Sinn von „Dankbarkeit“ und vor allem „Anerkennung“ bedeutet; da aber das „Selbstbewußtseyn (. . .) nur als ein Anerkanntes“ ist (Hegel 148), erweist sich Prosperos Selbstbewußtsein mit Calibans Revolte als grundlegend in Frage gestellt und kann, aus Prosperos Sicht, nur durch die Wiederherstellung der bisherigen Herr-Knecht-Relation wiedergewonnen werden; es ist deshalb nur konsequent, wenn er Caliban nach der Abreise der Schiffbrüchigen erneute gewaltsame Unterdrückung als einziger Garantie seiner Machtposition ankündigt („(. . .) et désormais à ta violence je répondrai par la violence!“ 91).

Daß sich der Lauf der Geschichte nicht zurückdrehen läßt, sondern hier ein Erosionsprozeß in vollem Gange ist, wird im Vergleich zu der Szene III 3 deutlich, in der Eshu in den Reigen der antiken Gottheiten einbricht; Prospero wird ein erstes Mal in seiner Machtstellung verunsichert:

Ouf! Le voilà parti. Mais hélas! Le mal est fait. Je suis tourmenté. Mon vieux cerveau se trouble. Puissance! Puissance! Hélas! Tout cela passera un jour comme l'écume, comme la nuée, comme le monde! Et puis qu'est-ce que la puissance si je ne peux dompter mon inquiétude! Allons! Ma puissance a froid! (71)

Er hat angesichts des provokativen Verhaltens des zur Welt des Sklaven gehörenden Gottes sofort die Beziehung zur Auflehnung Calibans hergestellt und damit das wahre Gewicht dieses Zwischenfalls erkannt und durch ent-

sprechend rasches Eingreifen Caliban noch einmal mit seinen Waffen unterwerfen können. Dieser Kampf erweist sich im übrigen für das „Verhältnis beider Selbstbewußtseyn“ als unerlässlich und notwendig, da dies Verhältnis „so bestimmt [ist], daß sie (= beide Selbstbewußtseyn) sich selbst und einander durch den Kampf auf Leben und Tod bewähren. Sie müssen in diesen Kampf gehen, denn sie müssen die Gewißheit ihrer selbst, für sich zu seyn, zur Wahrheit an dem Andern, und an ihnen selbst erheben. (. . .) so muß jedes auf den Tod des Andern gehen, wie es sein Leben daransetzt.“ (Hegel 151–2) Wie konsequent diese Hegelsche Analyse das Stück bestimmt, bestätigt sich an der Figur des Ariel, der als anpassungsbereiter Sklave zwar seine Freilassung, nicht aber seine Freiheit erlangt. Da er „das Leben nicht gewagt hat, kann [er] wohl als Person anerkannt werden; aber (es) [er] hat die Wahrheit dieses Anerkanntseyns als eines selbständigen Selbstbewußtseyns nicht erreicht.“ (152) und nimmt dementsprechend an der weiteren Auseinandersetzung nicht mehr teil. Die Revolte Calibans, die in der abschließenden Auseinandersetzung mit Prospero sichtbar wird, ist nach dem Mißlingen der gewaltsamen Befreiung prinzipieller Art, weil sie auf der Analyse der zugrundeliegenden Machtstruktur basiert. Caliban bleibt danach nur noch, in geduldigem, siegesgewissen Abwarten den Erosionsprozeß der Stellung Prosperos sich vollziehen zu lassen. Die im Epilog vorgeführte Situation des gealterten und gebrechlichen Prospero unterstreicht den Zusammenhang dieser in den beiden Szenen III 3 und 5 zu beobachtenden Entwicklung und setzt im Erlebnis des Klimawechsels durch den frierenden Prospero das anlässlich des ersten Selbstzweifels gezogene Fazit („Ma puissance a froid!“) anschaulich ins Bild.

Wenn auch die Siegesgewißheit Calibans in seinem Schlußgesang „La liberté ohé, la liberté!“ (92)³¹ unüberhörbar ist, so wäre es im Sinne der Herr-Knecht-Dialektik jedoch zu einfach, sich mit der Perspektive der Freiheit Calibans, die sich mit Hegel als Befreiung (im vorliegenden Fall vom Joch Prosperos) konstituiert, zufrieden zu geben; damit würde das Stück letztlich zu einer neuen Variante des zentralen Themas im Schaffen Césaires reduziert³², der bereits mit seinen ersten lyrischen Texten begonnen hatte, den Mythos des *bon maître/humble serviteur* zu bekämpfen, und übersehen, daß diese Opposition in *Une tempête* zum erstenmal in aller Konsequenz dialektisch gesehen wird.

Das Stück beschränkt sich auch bei der Behandlung der positiven Protagonisten nicht auf eine Zeichnung in reinem Weiß. So wie Ariel als kompromißbereiter, friedfertiger Sklave, der seinen Herrn stets ehrerbietig als „Maître“

31 Mit dieser Zeile wird der Refrain des Siegeliedes pp. 64–5 wieder aufgenommen.

32 Cf. diese verkürzte Interpretation in der ansonsten sehr differenzierten Analyse von Durozoi (Titel cf. Anm. 26) 14 und bei Hale (Titel cf. Anm. 17) bes. 23–4, der in *Une Tempête* lediglich einen „effort pour détruire le mythe (sc. du bon maître/humble serviteur)“ sieht, eine „suite naturelle“ der früheren Werke von Césaire (24).

und „Monseigneur“ apostrophiert (71–2), den Spott Calibans über seine „patience d'oncle Tom“ (36) gefallen lassen muß, wird er selbst durch die Radikalität seiner Ansichten fragwürdig gemacht, die ihn bei einem Scheitern seines Kampfes um Freiheit ein „feu d'artifice (. . .) signé Caliban“ ins Auge fassen läßt, das ihn mit Prospero in die Luft sprengen soll (38).

Wie auch bei den übrigen Stücken Césaires ist durch diese alle Personen erfassende Ambivalenz und durch den Verzicht auf die Präsentation von Lösungen für die behandelten Probleme der Zuschauer/Leser auf seine eigenen Reflexionen verwiesen, zu der ihm nur (allerdings entscheidende) Elemente geliefert werden. Im Falle von *Une tempête* kann diese Reflexion von dem Fazit der letzten Auseinandersetzung zwischen Prospero und Caliban ausgehen. Die Abrechnung Calibans kulminiert im Haß („Et moi, je te hais!“ 89); diese offene emotionale Äußerung, ein wesentliches Element im Sinne des „psychodrame“, ruft – wie nach der oben analysierten Interdependenz beider Protagonisten nicht verwunderlich – bei Prospero die gleiche Gefühlsreaktion hervor („Eh bien moi aussi je te hais!“ 90). Im Vergleich mit einer Äußerung des Rebellen in Césaires frühestem Stück *Et les chiens se taisaient*: „Haïr c'est encore dépendre.“ (56) wird sichtbar, daß zur Erreichung der Unabhängigkeit die Überwindung des Hasses nötig ist, eine Notwendigkeit, die beide Protagonisten gleichermaßen betrifft. Dies setzt aber zugleich voraus, daß erst die den Haß erzeugende Herr-Knecht-Relation und damit die koloniale Situation, die sie hervorbrachte, abgeschafft werden muß, damit beide Protagonisten zu einem Selbstbewußtsein finden können, das nicht mehr auf Kosten eines anderen bzw. in Auflehnung gegen ein anderes definiert ist, sondern durch Gleichwertigkeit, sie sich also „anerkennen (. . .), als gegenseitig sich anerkennend.“ (Hegel 150) Die vom gealterten Prospero in seinen letzten Worten evozierte Zusammengehörigkeit im Sinne eines unlösbaren Miteinander („Toi et moi! Toi-Moi! Moi-Toi!“ 92) weist in diese Richtung, aber sie ist noch nicht tiefere Einsicht, sondern vorerst nur Resultat der Schwäche des Kolonisators und somit noch ein von der kolonialen Situation geprägtes Durchgangsstadium in der Entwicklung.

Nicht nur Caliban, sondern vor allem auch Prospero ist zur Überwindung der Lage aufgerufen, die er durch die Versklavung des Kolonisierten, durch eine Entfremdung, mit der er zugleich selbst entfremdet wurde³³, geschaffen hat und die nicht, wie Mannoni wollte, die Kolonisierten mit ihrem Caliban-Komplex geradezu provozierten. Insofern ist *Une tempête* ebenso als „psychodrame“ für das weiße wie für das schwarze Publikum geschrieben worden. Daß es auch bei weißen Rezipienten durchaus im Sinne der therapeutischen Funktion zu wirken vermag, haben die anfangs analysierten Rezeptionsdokumente erwiesen, die in vehementer oder gemischter Reaktion sämtlich bestätigten, daß das Stück nicht unbetroffen läßt. Es wird einer zweiten, ruhi-

33 Cf. allgemein zur Analyse dieses „choc en retour de la colonisation“ auch Césaire im *Discours sur le colonialisme*, Paris 1950, bes. 14–7.

geren Konfrontation mit *Une tempête* bedürfen, um deutlich werden zu lassen, daß hier nicht nur die Kolonisatoren am Pranger stehen, die mit ihrer belastenden Vergangenheit konfrontiert werden, sondern sich das Stück aufgrund der Situationsanalyse, in der Vergangenheit und Gegenwart anachronistisch vermischt werden konnten, weil sie von der gleichen Problematik geprägt sind, als Appell zur gemeinsamen Arbeit an einer besseren Zukunft versteht.

Als politisches Stück konfrontiert *Une tempête* mit einer Problematik, die nicht die augenfällige Aktualität etwa von *Une saison au Congo* aufweist. Es hieße aber das dem Stück zugrundeliegende dialektische Denken verkennen, wollte man daraus einen Rückfall in die Argumentationen des *Discours sur le colonialisme* erschließen. Wenn etwa, wie oft beklagt, die Protagonisten wie in Césaires erstem Stück *Et les chiens se taisaient* zu Typen reduziert sind und nicht mehr, wie in den beiden vorangehenden Stücken, historisch genau konturierte Personen darstellen, so liegt dies nicht im Unvermögen des Autors, sondern in einem besonderen Aspekt der behandelten Thematik selbst begründet, nämlich dem rassistischen Charakter der kolonialistischen Vorurteile, die sich immer gegen Kollektive, nicht gegen Individuen richten. Infolge der oben analysierten Unterwerfung Calibans unter das Selbstbewußtsein Prosperos ist auch der Sklave von dem lediglich umgewerteten rassistischen Denken seines Herrn infiziert worden und kann in Prospero nur noch typisiert den Kolonisator schlechthin sehen³⁴, wie ihn das Stück dann auch präsentiert.

Die in *Une tempête* behandelte Problematik ist genauso aktuell wie die in den übrigen Dramen Césaires und zwar in besonders unbequemer, weil tiefgründiger Weise, erinnert sie doch beide Seiten daran, daß die Dekolonisierung mit der Entlassung der ehemaligen Kolonien in die Selbständigkeit nicht abgeschlossen ist, sondern daß diese erst zum Abschluß kommen wird, wenn die koloniale Situation, im Bewußtsein aller verarbeitet, definitiv zur Vergangenheit geworden ist und ein neues weder pro- noch anti-, sondern a-kolonialistisches Selbstbewußtsein bei den ehemals Kolonisierten und Kolonisierenden Platz gegriffen hat. Daß dieser Wandel wie jede Modifikation von Mentalitäten nur sehr langsam und schwierig zu bewirken ist, vor vorschnellem Optimismus also gewarnt werden muß, unterstreicht die offene Schlußsituation von *Une tempête*.

„Man muß im STURM das Drama des Renaissance-Menschen und der letzten Humanistengeneration erblicken.“ Man muß in *Une tempête* – so läßt sich Kotts Interpretation der Shakespeareschen Vorlage (241) auf Césaires

34 Cf. hierzu Calibans Charakterisierung Prosperos in seiner Diskussion mit Ariel (II 1): „Prospero est un vieux ruffian qui n'a pas de conscience. (. . .) Tu n'as rien compris à Prospero. C'est pas un type à collaborer. C'est un mec qui ne se sent que s'il écrase quelqu'un. Un écraseur, un broyeur, voilà le genre! Et tu parles de fraternité.“ (37–8).

Adaptation übertragen – das Drama des vom Kolonialismus geprägten Menschen und der letzten Kolonisatorengeneration erblicken. So verstanden wird im Sinne der obigen Interpretation wie *The Tempest* auch *Une tempête* „dann zum Drama der verlorenen Illusionen, der bitteren Weisheit und der zerbrechlichen, wenn auch beharrlichen Hoffnung“; und so wie Kott „in diesem, ausschließlich in diesem Sinn“ Shakespeares letztes Stück weiterhin entsprechend der lange verbreiteten Deutung als sein Testament ansehen kann, fällt offensichtlich auch Césaires Adaptation diese Funktion zu, der seit ihrer Abfassung (1968) seine literarische Produktion eingestellt hat.

RÉSUMÉ

Les difficultés qu' *Une Tempête* d'Aimé Césaire souleva chez ses spectateurs / lecteurs déconcertés, n'ont pas leur fondement dans les insuffisances de la pièce, mais d'une part dans les malentendus touchant la forme spécifique d'une réception secondaire, comme on la trouve dans cette adaptation de *The Tempest* de Shakespeare; d'autre part la déception manifestée par les lecteurs / spectateurs concernant le message politique de la pièce repose sur une analyse insuffisamment approfondie de cette pièce: une interprétation à la lumière de la dialectique hégélienne du Maître et du Serviteur, révèle que la problématique traitée ne manque absolument pas de force politique explosive et qu'ainsi *Une Tempête* peut être comprise comme la suite conséquente et la clef de voûte de l'œuvre de Césaire.