

REVUE DES LANGUES VIVANTES
TIJDSCHRIFT VOOR LEVENDE TALEN



XXXV - 1969

No 1

DEUTSCHES THEATER DER GEGENWART

EINE ÜBERSICHT

Unter den vielen Dramenanthologien, die während des letzten Jahrzehnts veröffentlicht wurden — Zeichen eines « relativ regen Lesebedürfnisses nach Dramatik in Buchform » (1) — scheint mir die bei Suhrkamp erschienene Sammlung « Deutsches Theater der Gegenwart » (2) eine der interessantesten zu sein, weil sie ein ziemlich komplettes Bild der wichtigsten Theaterproduktion der Nachkriegszeit gibt : die aufgenommenen Stücke reichen von Dürrenmatts « Romulus der Große » (1949 uraufgeführt) bis zu Gerlind Reinshagens erstem Theaterstück « Doppelkopf » (Urauff. Feb. 1968) ; vertreten sind Max Frisch (Jahrgang 1911) und Martin Sperr (Jahrgang 1944), Autoren des Westens wie des Ostens. Man mag Namen wie Peter Hirche, Herbert Asmodi, Tankred Dorst, Richard Hey, Paul Pörtner u.a. vermissen, das Prinzip der Anthologie für literarische Werke der Gegenwart bestreiten und die Frage nach ihrer Brauchbarkeit stellen, so erweist sich diese Sammlung dennoch als anregendes Material zur Orientierung in den vielseitigen Richtungen des gegenwärtigen Theaters.

Hier eine trockene Aufzählung der Stücke :

Friedrich Dürrenmatt (1921) : « Romulus der Große » (1949 ; neue Fassung 1964).

Peter Weiss (1916) : « Die Versicherung » (1952).

Peter Hacks (1928) : « Die Schlacht bei Lobositz » (1954 geschr. ; 1956 hrsg.).

Max Frisch (1911) : « Biedermann und die Brandstifter » (1948 im Tagebuch ; 1953 Hörspiel ; 1958 Urauff. als Theaterstück).

Günter Grass (1927) : « Noch zehn Minuten bis Buffalo » (1959).

Heiner Müller (1929) : « Herakles 5 » (1964-1966).

Heinar Kipphardt (1922) : « Joel Brand » (1965).

Hans Günter Michelsen (1920) : « Frau L » (1967).

Martin Walser (1927) : « Die Zimmerschlacht » (1967).

Wie man sieht, sind diese Autoren alle vor 1930 geboren und die Werke im ersten Band einfach chronologisch angeordnet.

Der zweite Band enthält Dramatiker, die alle bis auf Gerlind Reinshagen nach 1930 geboren sind ; ihre Stücke erscheinen in alphabetischer Reihenfolge :

(1) MITTENZWEI, Werner, « Wie modern ist das moderne Theater ? », in : Sinn und Form, Berlin, 1968, 20. J., H. 1, S. 37.

(2) Hrsg. von Karlheinz BRAUN, 1967, 2 Bände.

- Volker Braun (1939) : « Kipper Paul Bauch » (1967).
 Bazon Brock (1936) : « Theater der Position » (1966).
 Wolfgang Deichsel (1939) : « Agent Bernd Etzel » (1967).
 Peter Handke (1942) : « Hilferufe » (1967).
 Egon Menz (1939) : « Die Tübinger Mahlzeit » (1967).
 Gerlind Reinshagen (1926) : « Doppelkopf » (1967).
 Martin Sperr (1944) : « Landshuter Erzählungen » (1967).
 Jochen Ziem (1932) : « Die Einladung » (1967).

Wir haben also insgesamt neunzehn Stücke vor uns. Und diese neunzehn Stücke kann man bei aller Verschiedenheit auf einen Hauptnenner bringen : alle wollen den Menschen, die Gesellschaft und ihre Mißstände entlarven. Das Absurde einer verrückten Welt und seine logische Folge, der Pessimismus, scheinen das hier vertretene westliche Theater zu beherrschen ; im Osten, wo die Bühne auch die heutige Welt enthüllen will, werden jedoch positive, ideologisch bedingte Lösungen angeboten : die Rettung durch die Tat, den Kampf ; die Ost-Dramatiker sind als solche die treueren Schüler von Bert Brecht.

*

DER MENSCH IM SPIEGEL

In seinem Stücke *Huis Clos* (1944) hat Sartre drei Personen in einen Raum gesperrt : dieses enge geschlossene Zimmer erlebt eine dauernde, höllische Konfrontation der Insassen, die den berühmten Satz « L'Enfer, c'est les autres » veranlaßt. Drei der hier in Betracht kommenden Dramatiker verwenden dasselbe Verfahren, nl. Michelsen, Walser und Ziem : In den drei Stücken werden Menschen in einem Zimmer versammelt und diese Einsperrung führt zur Introspektion, verschärft die Konflikte (innerliche und äußerliche), und zeigt so die wesentliche Isoliertheit des Einzelnen.

Hans Günter MICHELSEN bringt in *Frau L* eine alte Frau auf die Bühne, deren Vergangenheit durch den zufälligen Besuch eines Unbekannten wieder zum Leben erweckt wird. Sie erinnert sich, wie sie früher den Mann einer älteren Frau an sich gezogen hat, und ihre Sehnsucht nach einer großen, leidenschaftlichen Liebe wird wieder wach. Der Mann wird sie aber schließlich, durch eine junge Nachbarin verführt, verlassen. Das eigentümliche Introspektionsverfahren des Autors macht es aber unmöglich zu entscheiden, ob das Dargestellte Traum oder Wirklichkeit ist : hat die alte Frau jenes Liebesabenteuer damals wirklich erlebt, oder ist die Geschichte, die sie erzählt, ein bloßer Liebestraum gewesen, der sich vielleicht jetzt erfüllen könnte ?

« So ein Gefühl, das man beinahe vergessen hat, und das Warten darauf, ohne zu wissen, daß man wartet, mit der leisen Hoffnung, die von Tag zu Tag weniger wird, wenn man sich kaum noch erinnert, und die Erinnerung das Einzige ist... Wie man träumt vielleicht nur, und auf einmal wird es wahr, zuletzt ganz zuletzt, und man ist wach, hellwach... Immer dieselben vergeblichen Worte... Sagte sie... Die sich wiederholen und wiederholen wollen und alles, ob es Lüge ist oder Traum, wenn man lügt oder träumt, weil die Wahrheit Sünde ist und der Tag Verzweiflung, wenn man dem Zufall zu Füßen liegt und will glücklich sein, und hofft, daß es Schicksal ist... » (Bd. I, S. 500-502)

Die Gegenwart des Mannes regt diesen inkohärenten Monolog an, seine Anwesenheit macht die Einsamkeit der alten Frau paradoxerweise deutlicher und tiefer :

« Und aus der Einsamkeit wird ein Ungeheuer, das einen verschlingt... Mit Haut und Haaren (539)... Ich war zu lange allein, das ist es, und soll man nicht verrückt werden, wenn man nur dasitzt und grübelt, bis man nicht mehr unterscheidet, was Traum ist und was Wirklichkeit... und klammert sich an Hirngespinnste... Die Luftschlösser, die man baut aus Farbe und Duft. » (542-543)

Im ganzen Stück wird übrigens nie wirkliche Zwiesprache gehalten : Figuren reden vor sich hin, ohne einander zu hören ; jeder sieht sich im anderen, entdeckt dort dieselbe Geschichte, dieselben Träume, dieselben Fehler. Dieses hermetisch abgeschlossene Stück, das in einem einzigen Raum spielt, das ebenso endet, wie es angefangen hat (nl. mit der Flucht des Mannes, anfangs bloße Geschichte, am Ende eine Tatsache), zeigt den Menschen allein mit sich selbst, stellt ihn seinen Träumen, seinen Lügen, seiner Vergangenheit, kurz sich selbst gegenüber. Und am Ende bleibt auf der Bühne nur noch eine einsame alte Frau in einem leeren Zimmer : ihre Einsamkeit wird fast konkret, greifbar.

Die gegenseitige Entfremdung des Menschen, sogar in der Ehe, wird im nächsten Stück behandelt, wenn auch auf heiterere, weniger komplizierte Weise. Martin WALSERS *Die Zimmerschlacht*, *Übungsstück für ein Ehepaar* stellt ebenfalls eine geschlossene Welt dar : das Wohnzimmer der Familie Fürst, wo sich das ganze Stück abspielt. Hier wird das Problem auf die kleinste Gesellschaft, die es gibt, das Ehepaar, konzentriert ; aber genauso wie bei Michelsen eine nie vorhandene, dennoch im Personenverzeichnis inbegriffene Figur, Frau L, eine wichtige Rolle spielt, so ist auch die hier nur telephonisch erreichbare Außenwelt der Anlaß zu dieser « Schlacht ». In der Öffentlichkeit — und auch im Verhältnis zueinander — spielen beide Eheleute eine Rolle : Trude kann zu Felix sagen :

« Das ist das Enttäuschende, daß du immer glaubst, du mußt dich ausstaffieren... so wie du bist, glaubst du, reicht es nicht... » (Bd. I, 576)

während er ihr vorwirft :

« Ein Mensch wirst du erst, wenn du angeschaut wirst. » (579)

An jenem Abend wollen Felix und Trude versuchen, sich in ihrer Wohnung radikal einzuschließen :

« Wenn wir nicht mit einander sprechen können, Trude, inmitten dieser Welt, die bloß darauf wartet, daß du dir eine Blöße gibst, also Trude, wir zwei, wir müssen sogar miteinander sprechen. Und der eine muß den anderen verstehen, sonst ist es einfach aus. » (570)

Am Ende des ersten Aktes (das Stück hat 2 Akte) ⁽³⁾ erweist sich aber, daß es in der Tat aus ist : sie verlassen das Zimmer und gehen zu den Freunden, die Felix an jenem Abend meiden wollte. Es ist eine richtige Flucht aus dem Kampf, aus der « Zimmer-schlacht ». Wie in « Frau L » sind hier Sartres Worte gültig : jeder ist für den anderen ein Spiegel, jeder beurteilt den anderen nach seinen eigenen Kriterien, was wiederum zur Selbstbetrachtung führt :

« Die Ehe ist nun mal eine seriöse Schlacht. Nein, nein, eine Operation. Zwei Chirurgen operieren einander andauernd, ohne Narkose. Aber andauernd. Und lernen immer besser, was weh tut. » (587)

In solchen Umständen ist das Leben ein ewiges Theater, wo jeder dem anderen seine Rolle vorspielt :

« Jeden Tag muß man noch mehr aufpassen. Eine unvorsichtige, das heißt : eine unwillkürliche, das heißt : eine natürliche Bewegung, und alles bricht auseinander. Also bewegen wir uns umeinander herum, Glockenspielfiguren, das Zeremoniell klappt, wir werden einander nie nie nie mehr berühren. » (589)

So kommt wieder die Isoliertheit des Menschen zu Tage. Die Konfrontation führt zur Introspektion und so zum Bewußtwerden : er wird sich seiner « Nullität », sie sich ihrer « Unbefriedigtheit » immer mehr bewußt. Das Bild, das sie Jahre lang von sich selbst haben geben wollen, bricht zusammen. Wie in « Frau L » siegt die Wirklichkeit über den Schein. In solchem peinlichen Zustand bleibt nur noch die Flucht als Lösung : die Flucht vor dem Bewußtwerden in das Spiel, in den Trunk, in das allabendliche Fernsehen, in die Umwelt... Wenn das alles aber nicht hilft, dann werden sie wieder auf die Lüge, auf den Schein angewiesen

(3) Dem ersten Akt (zuerst als Hörstück gemeint) wurde später ein zweiter Teil hinzugefügt.

(2. Akt) : damit das Leben doch ertragbar bleibt, flüchten sie sich definitiv in ein bewußtes So-tun-als-ob, den einzigen Berührungspunkt dieser sich selbst und die anderen enttäuschenden Wesen (4). Sie sind jetzt bereit, alles vorzutäuschen : Liebe, Betrug und Eifersucht... Michelsens « Alte Frau » war tragisch ; der alte Felix in Walsers Stück ist tragisch lächerlich :

« Laß uns doch lächerlich sein. Das ist unsere letzte... Intimität. » (624)

Das Eingesperrtsein seiner Helden hat Jochen ZIEM sogar verdoppelt in *Die Einladung*, Schauspiel in 3 Akten, wo der Ort der Handlung ebenfalls eine einzige Wohnung ist, diesmal aber in Ostberlin lokalisiert wird, das an sich vielleicht schon als eine Art geschlossener Raum anzusehen ist (5). Es treffen sich dort drei Ehepaare : die Eltern (im Alter von 65 und 68 Jahren), deren Kinder und Schwierigkinder (30/35 und 24/33 Jahre alt). Der alte Ingenieur Franz, der bald pensioniert wird, hat endlich die Gelegenheit mit seiner Frau legal die DDR zu verlassen.

Werden sie aber ihrer Tochter und deren westdeutschem Gatten nach Düsseldorf folgen — diese sind fast extra dazu nach Berlin eingeladen worden — und so ihren Sohn und ihre Schwiegertochter im Ostsektor zurücklassen ? Diese Frage ist der Vorwand der dramatischen Handlung. Es ist dem Leser aber bald klar, daß das wirkliche Thema eher das Zerbrechen der zwei jungen Paare ist ; das Elternpaar selbst verbirgt übrigens am Ende kaum noch seine scharfen Konflikte. Das Zusammentreffen dieser Menschen in einem neuen « Huis clos » hat wieder zur Katastrophe geführt : die konventionellen Masken fallen, die schlummernden Sehnsüchte erwachen und wieder bleibt die Flucht die letzte « Lösung » : der junge Ostdeutsche verläßt Frau, Kind und Eltern und springt nachts über die Mauer, während die jetzt definitiv entzweiten Düsseldorfer heimfahren. Dieses Stück zeigt also, « daß es für kleinbürgerliche Gesinnung keine Mauer und keine Grenzen gibt » (6), daß die Schwierigkeit des Zusammenlebens überall dieselbe ist, schließlich daß der Mensch, hinter der Fassade der Konvention, der einsame Gefangene seiner unterdrückten Wunschträume bleibt.

Den drei Stücken ist also das Verfahren der « Huis clos » gemein. Das ist aber nicht ihre einzige Verwandtschaft : noch auffallender vielleicht ist die Tatsache, daß sie alle 1967 geschrieben wurden. Hierzu möchte ich Henning Rischbieter zitieren : « Warum werden solche Stücke 1967 geschrieben ? Auf was für öffent-

(4) Ein Vergleich mit Albees « Virginia Woolf »-Problematik drängt sich auf.

(5) Das Stück spielt im Herbst 1965, vier Jahre nach dem Bau der Mauer.

(6) Hellmuth KARASEK im Nachwort des 2. Bandes, S. 573.

liche Zustände lassen diese privaten Misereen schließen ? » (7). Daß die « Öffentlichkeit », obwohl sie nur als Hintergrund angedeutet wird (die nie auftretende Frau L (8), die Freunde der Fürsts, Ost und West...), eine entscheidende Rolle spielt, ist ja unleugbar.



DER MENSCH IN DER GESELLSCHAFT

Die enthüllende Funktion dieses Theaters der Gegenwart wird erst recht ausdrücklich, wenn es die gesellschaftlichen Verhältnisse der heutigen Welt aufs Korn nimmt.

Als dokumentarisch-historisches Schauspiel (« Joel Brand. Die Geschichte eines Geschäfts ») oder « ungeschichtliche historische » Komödie (« Romulus der Große ») aufgefaßt, an einem wohl bestimmten Ort lokalisiert (« Landshuter Erzählungen », « Die Tübinger Mahlzeit ») oder in jeder beliebigen Stadt (« Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre ») oder einem Betrieb (« Doppelkopf. Ein Spiel ») spielend, visieren alle diese Stücke die Gesellschaft an, und wollen deren Mißstände und Laster brandmarken.

Obersturmbannführer Becher : « Man soll den Wert des Menschen nicht unterschätzen, was meinen Sie, Puchinger ? »

Oberscharführer Puchinger : « Ein Mensch, sofern er lebt, ist unbezahlbar, sage ich immer. »

(Kipphardt, *Joel Brand*, Bd. I, S. 480)

In Kipphardts Schauspiel ist in der Tat sehr oft vom Wert des Menschen die Rede, genauer von seinem finanziellen, kommerziellen Wert. Es wird dort um Menschen geschachert : « Die ungarische Regierung, der Herr Horthy, hat uns gebeten, Ungarn judenfrei zu machen. Es gibt dazu verschiedene Wege. Es gibt den Weg nach Auschwitz — und den Weg der Auswanderung... Wir sind also bereit... Ihnen [der jüdischen internationalen Organisation] eine Million Juden zu verkaufen... Ware für Ware... Wir sind an Waren interessiert, nicht an Geld, an kriegswichtigen Waren... Wir machen Ihnen ein kulantes Angebot : Sie liefern uns ein Lastauto für hundert Juden. » (I, 387-390) Das Leben eines Menschen wird so 1944 mit « nicht einmal 50 Dollar » bewertet !

Dieses Stück gehört der dokumentarischen Strömung des modernen deutschen Theaters an. Hier will der Dramatiker —

(7) Henning RISCHBIETER im Nachwort des 1. Bandes, S. 644.

(8) Ist sie vielleicht eine gewisse « Frau Lappschieß » ? Der Vergleich mit diesem Stück ließe sich denken.

genauso wie im Stück « In der Sache J. Robert Oppenheimer », das ein Jahr früher veröffentlicht wurde — « historische Quellen und Arbeiten » zuerst einmal als Historiker studieren und sie dann als Dramatiker benutzen. So schreibt er zu seinem Stück die folgende Anmerkung : « Der Stoff und die Hauptpersonen sind historisch. Für den Zweck des Dramas nahm sich der Verfasser die Freiheit, die Handlung auf diejenigen Hauptzüge zu konzentrieren, die ihm bedeutend schienen. » Eben diese « Freiheit » unterscheidet das dokumentarische Stück von einem Dokument : der Zweck ist das Stück, das Dokument bleibt Hilfsmittel. Dies war schon sehr deutlich in einem Nachwort zu « Oppenheimer » zu sehen, wo folgender Satz steht : « Der vorstehende szenische Bericht 'In der Sache J. Robert Oppenheimer' ist ein literarischer Text, kein Dokument. » (9)

Obwohl der Kommentator, der in « Oppenheimer » die Verbindung der verschiedenen Teile der Untersuchung herstellt, in diesem Stück fehlt, ist die Arbeitsmethode des Verfassers dieselbe, n. die des Lehrers « qui trie, ordonne, illustre et explique la matière à enseigner » (10). Er bringt historische Figuren auf die Bühne, nimmt Rücksicht auf die Daten und den historischen Ablauf des « Geschäfts », nennt präzise Zahlen, aber er greift direkt ein, indem er die dramatischen Momente sorgfältig auswählt und noch sorgfältiger montiert. In der Schilderung des allgemeinen politischen Hintergrunds, in der Gestaltung der Figuren und hinter dem Zynismus der Dialoge steckt neben dem Historiker der Dichter, der seine Meinung zu den Ereignissen zu äußern sucht, das, was Peter Weiss, die « Überzeugung des Autors » nennt : « Wir zeigen ihm [dem Publikum] einen ganz bestimmten Standpunkt. Natürlich ist dieser Standpunkt geprägt von einer Überzeugung, der Überzeugung des Autors und seines wissenschaftlichen Mitarbeiters, und diese Überzeugung verschleiern nichts. » (11) Was für eine tragisch aktuelle Frage, z.B. den Krieg in Vietnam, gilt, paßt auch für diese tragische « Geschichte eines Geschäfts » : beide Autoren wollen nichts verschleiern. So bei Peter Weiss : « Es wird genau dargestellt, wo wir den Angreifer sehen und wo wir den Angegriffenen sehen, und wir zeigen auch deutlich die Notwendigkeit des Angegriffenen, sich gegen den Angreifer zu verteidigen. » (12) Bei Kipphardt ist aber das Problem der Schuld, wenigstens der Verantwortung für das Scheitern der Verhandlungen nicht so eindeutig zu lösen : War das Angebot

(9) KIPPHARDT, Heinar, « In der Sache J. Robert Oppenheimer. Ein szenischer Bericht », Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1964 (Edition Suhrkamp, 64), S. 127.

(10) VANHELLEPUTTE, Michel, « Réflexions sur le courant documentaire du théâtre allemand d'aujourd'hui », in : Etudes germaniques, Paris, Didier, 1967 (22^e année), n° 4, S. 544.

(11) WEISS, Peter, Interview über « Vietnam-Diskurs », in : « Die Zeit », 22.3.1968, S. 17.

(12) Ebenda.

der SS ehrlich ? Hat nicht das Zögern der jüdischen Organisation einerseits und der Alliierten andererseits die Unterhandlungen in eine Sackgasse getrieben ? Hatten diese übrigens das Recht, 1944 den Nazis Kriegsmaterial zu liefern ? Ist Joel Brands Idealismus « die wirkliche Dummheit in dieser Welt », wie Grosz, sein realistischer, zynischer Mitarbeiter meint ? Noch viele andere Fragen erheben sich in diesem Stück, und das ist auch seine Absicht : das Publikum, bzw. der Leser soll sich Fragen stellen, soll seine Schlüsse daraus ziehen und dazu kommen, « selbst nachzuforschen, sich selbst zu unterrichten » (13). Wie die Antworten auf diese Fragen auch lauten mögen, eins ist gewiß : die sehr nuancierte Analyse der Reaktionen der einander gegenüberstehenden Mächte wirft das Problem einer ganzen Epoche auf, entschleiern die Grausamkeit einer durch den Krieg verursachten schrecklichen Situation, zeigt die Absurdität einer Welt, in der das menschliche Leben als Währungssystem gebraucht worden ist. Nicht die Geschichte Joel Brands ist tragisch. Viel tragischer ist die Geschichte dieses so unmenschlichen Geschäfts. So wird Joel Brands Verzweiflung unsere eigene Verzweiflung : wenn man bedenkt, daß solcher Unsinn hat bestehen können, ja vielleicht noch bestehen kann...

« Wir sind Provinzler, denen eine Welt über den Kopf wächst, die sie nicht begreifen können. » (*Romulus der Große*, I, 30)

In *Romulus der Große* wird die Welt ebenso pessimistisch dargestellt. Hier ist aber die Technik eine ganz andere. Wie gesagt, erhält das dokumentarische Stück seine Tragik durch die blanken und nackten Tatsachen, die der Autor nüchtern, planmäßig, bzw. didaktisch anordnet. Er will sich an die Wahrheit halten ; nur durch die « Beleuchtung » (die Wahl der Hauptmomente, die Dialoge, die Regie...) kommt er selber zu Wort. Dagegen behandelt Dürrenmatt ein historisches Ereignis wie den Untergang des römischen Reichs viel freier, und zwar im Sinne einer « ungeschichtlichen historischen Komödie ». Er beleuchtet die Geschichte nicht, er erdichtet sie ; nicht mehr der Vorfall beherrscht das Schauspiel, sondern der Einfall, « diese Kraft, die Welt in eine Komödie zu verwandeln » (14). Indem er sie ins ungeschichtliche Groteske verfremdet, verändert er die Geschichte, um sie lehrreich zu machen. Das ganze Stück ist für den Zuschauer eine fortwährende Überraschung : er erwartet einen besiegten Kaiser und entdeckt einen leidenschaftlichen Hühnerzüchter ; vom Anfang an ist er auf den Ansturm barbarischer Triumphatoren gefaßt, und Odoaker, Kaiser der Germanen, stellt sich als ein sehr

(13) Ebenda.

(14) DÜRRENMATT, Friedrich, « Anmerkung zur Komödie », in : Sinn und Form, Berlin, 1968 (20. J.), Heft 1, S. 253-254.

zivilisierter Mensch heraus, der Rom dem Untergang entreißen will. Ein lächerlicher Verräter zu Anfang, zeigt sich der römische Kaiser allmählich als ein « Held », der sich mitsamt seinem Reich opfern will : « Nicht ich habe mein Reich verraten, Rom hat sich selbst verraten... Die Germanen kommen. Wir haben fremdes Blut vergossen, nun müssen wir mit dem eigenen zurückzahlen. Haben wir noch das Recht, uns zu wehren ? Haben wir noch das Recht, mehr zu sein als ein Opfer ? » (I, 63). Diese heroische Größe erweist sich jedoch als absurd : « Ich gab mir das Recht, Roms Richter zu sein, weil ich bereit war, zu sterben... Und nun soll ich leben. Und nun soll mein Opfer nicht angenommen werden... Es ist alles absurd geworden, was ich getan habe. » (I, 76)

Übrigens ist auch Odoaker durch Romulus' Fatalismus betroffen worden : er wollte nicht über Rom herrschen, er wollte es vor der « blütigen Größe Theoderichs », seines Neffen, bewahren, dessen kriegerischen Geist er fürchtet. Trotzdem wird er aber Romulus pensionieren und selber Kaiser werden müssen, bis ihn eines Tages Theoderich ermordet (« Ich kenne die germanische Treue », I, 75), der dann « Theoderich der Große » genannt wird (« Ich kenne die Geschichtsschreiber », I, 75).

Beide Fürsten, Romulus und Odoaker sind aber weise genug, ihren Irrtum einzusehen, und zeigen sich bereit, ihn wiedergutzumachen : « Mein lieber Odoaker, ich wollte Schicksal spielen, und du wolltest das deine vermeiden, nun ist es unser Schicksal geworden, gescheiterte Politiker darzustellen... Ich richtete Rom hin, weil ich seine Vergangenheit fürchtete, du Germanien, weil es dir vor seiner Zukunft grauste. Wir ließen uns von zwei Gespenstern bestimmen, denn wir haben keine Macht über das, was war und über das, was sein wird. Macht haben wir nur über die Gegenwart, an die wir nicht gedacht haben und an der wir nun beide scheitern... Ertragen wir denn das Bittere. Versuche, Sinn in den Unsinn zu legen. » (I, 78)

Unsinnig ist in der Tat diese Welt, die sich selbst verraten, verdorben, verdammt hat : die römische Welt hat sich selbst gerichtet, die unterdrückten Völker rächen sich, um ein germanisches Weltreich zu bilden, das « ebenso vergänglich wie das römische, ebenso blutig » sein wird. Das Volk will « das Heldentum » (72), ist deshalb absurderweise sein eigener Feind. Die Sprache der Weisheit spricht wieder Romulus, indem er zu Odoaker sagt : « Schenke den Germanen und Römern Frieden... Es werden einige Jahre sein, die die Weltgeschichte vergessen wird, weil sie unheldische Jahre sein werden — aber sie werden zu den glücklichsten Jahren dieser wirren Erde zählen. » (I, 79)

In der ersten Fassung (1949) war « Romulus » deutlich als Zeitstück gemeint. Es war eine Satire auf die nervöse Konfrontation zweier Welten, « der bolschevistischen Barbarei und der

abendländischen Kultur » (15), zweier Ideologien, des Kommunismus und des Kapitalismus, besser des Anti-Kommunismus, eine Konfrontation, die bald zum kalten Krieg wurde. Und muß ich sagen, daß der Untergang des römischen Reichs an das damals jüngst vergangene Ende eines anderen blutigen Reichs denken läßt ? Zur Zeit dieser neuen Fassung, in der vor allem das Opfer-Motiv des Richters Romulus wesentlich neu ist — eigentlich schon 1957 hinzugefügt (16) —, ist die Zeitgebundenheit weniger auffallend, ich möchte sagen weniger schockierend präzise : die Zeiten sind nämlich anders geworden und die barbarischen Germanen können heute ebensogut das kommunistische China wie die ganze unterdrückte dritte Welt darstellen, durch welche unsere « Kultur » sich bedroht fühlt (17). Dies beweist aber, daß das Stück ebenso aktuell ist wie vor zwanzig Jahren, daß unsere Zivilisation ebenso sinnlos ist, wie die vergangene Zivilisationen, da sie den Krieg — der « schon seit der Erfindung des Knüttels ein Verbrechen » ist (I, 24) — dem Frieden — diesen « unheldischen Jahren », die die Weltgeschichte immer vergißt — vorzuziehen scheint.

Statt aus der nackten Wirklichkeit das Tragische zu erzielen (wie das dokumentarische Theater), will Dürrenmatt sie ins Komische, ins Groteske heben, und dies durch die Pointierung des Dialogs und der Situationen ; er will das Tragische aus der Komödie hervorbringen « als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund, so sind ja schon viele Tragödien Shakespeares Komödien, aus denen heraus das Tragische aufsteigt » (18). Einerseits ist für ihn « das Groteske der Distanz zuliebe » für den Dramatiker eine Möglichkeit, « Zeitfragen [1949], mehr noch, die Gegenwart [1968] aufzunehmen, ohne Tendenz oder Reportage zu sein... Es kann nicht geleugnet werden, daß diese Kunst die Grausamkeit der Objektivität besitzt, doch ist sie nicht die Kunst der Nihilisten, sondern weit eher der Moralisten, nicht die des Moders, sondern des Salzes » (19). Andererseits aber ist die Komödie die einzige mögliche Theaterform « in der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse », wo es « keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr » gibt (20), nl. die einzige, die das Publikum noch zum Bewußtsein bringen kann : « Wer so auf dem letzten Loch

(15) S. RISCHBIETER, Henning, im Nachwort zum 1. Band, S. 631-633.

(16) S. JENNY, Urs, « Friedrich Dürrenmatt », Velber, Friedrich, 1965, S. 36 (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, 6).

(17) Dazu fragt der weise Romulus : « Wieso ist Kultur etwas, das man retten kann ? » (I, 22).

(18) DÜRRENMATT, « Theaterprobleme », zitiert bei Klaus NONNEMANN, « Schriftsteller der Gegenwart, deutsche Literatur », Olten/Freiburg im Breisgau, Walter, 1963, S. 90.

(19) DÜRRENMATT, « Anmerkung zur Komödie », in : Sinn und Form, Berlin, 1968 (20. J.), H. 1, S. 255.

(20) DÜRRENMATT, « Theaterprobleme », zitiert bei Nonnemann, S. 89.

pfeift wie wir alle, kann nur noch Komödien verstehen.» (Romulus, I, 17). Ob dokumentarisch oder grotesk dargestellt, die Absurdität der menschlichen Geschichte ist in jedem Fall gleich grausam.

« Feuergefährlich ist viel, / Aber nicht alles, was feuert, ist Schicksal, / Unabwendbares. Nimmer verdient, / Schicksal zu heißen, / bloß weil er geschehen : / Der Blödsinn, / der nimmerzulöschende einst ! »

(« Biedermann und die Brandstifter », I, 224-225)

Mit *Biedermann und die Brandstifter* verlassen wir den Bereich der Geschichte, auch wenn man behaupten kann, die Entstehung des Stoffes (1948 im Tagebuch « 1946-1949 ») sei mit den damaligen politischen Unruhen in der Tschechoslowakei verbunden. Es nimmt jedoch « Zeitfragen, die Gegenwart » auf. Daß die Völker sich die Weltgeschichte nicht zur Lehre sein lassen, wurde eben in « Romulus der Große » gezeigt. Daß der Bürger, bzw. der Zuschauer, auch aus dem Theater die Lehre nicht ziehen wird, besagt der Untertitel von Frischs Stück : « Ein Lehrstück ohne Lehre ». Dieser Untertitel kann aber als eine Art V-Effekt betrachtet werden, der das Publikum eben dazu bringen möchte, die angeblich fehlende Lehre dieser Komödie aufzuspüren. Ich rede hier von V-Effekt, obschon wohlbekannt ist, daß Frisch Brechts Grundthese, nl. die mögliche Veränderung der Welt durch das Theater bestreitet : « Ohne ihn, so hoffte Brecht, säßen die Herrschender sicherer. Eine bescheidene Hoffnung, eine sehr kühne Hoffnung. Millionen von Zuschauern haben Brecht gesehen und werden ihn wieder und wieder sehen ; daß einer dadurch seine politische Denkweise geändert hat oder auch nur einer Prüfung unterzieht, wage ich zu bezweifeln. »⁽²¹⁾ Der Untertitel kann andererseits auch dazu dienen, den parabelhaften Charakter des Stückes zu mildern, wenn auch nicht wegzunehmen. Wie dem auch sei, dieses « lehrelöse » Stück will wirken, und das ist schon belehren. Biedermann mag auch am Ende nichts verstanden haben, dem Zuschauer ist jedoch « Verhülltes » enthüllt worden.

Wie « Romulus » mündet dieses Stück in eine Katastrophe : den Zusammenbruch des römischen Reichs einerseits, Biedermanns gewaltsames Ende andererseits⁽²²⁾. Beide Untergänge sind jedoch auf ihre Weise ebenso absurd, Resultat eines absurden Konflikts : in diesem Fall zwischen Anarchie und lügnerischer Bürgermoral.

(21) Max FRISCH, « Rede über 'Der Autor und das Theater', Herbst 1964 vor den deutschen Dramaturgen in Frankfurt a.M. », zitiert bei MAYER, Hans, « Zur deutschen Literatur der Zeit », Reinbek, Rowohlt, 1967, S. 279.

(22) Ist übrigens Joel Brands Scheitern, das zu einem Massenmord geführt hat, keine Katastrophe ?

Zur Interpretation der Figuren der Brandstifter wurden schon allerlei Thesen vorgeschlagen : man kann sie als Kommunisten, Nazis, soziale Extremisten, sogar als Befürwörter der Atomwaffen oder ganz allgemein als Anarchisten auffassen, sie stellen jedenfalls alles, was die existierende öffentliche Ordnung bedroht, dar. Und um diese « Ordnung » zu verteidigen, findet sich nur ein Biedermann, der Archetyp (denn Biedermann ist auch in mancher Hinsicht Jedermann) einer verdächtigen, spießbürgerlichen Moral : ... « Hart im Geschäft, / Sonst aber Seele von Mensch, / Gerne bereit Gutes zu tun, / wo es ihm paßt » (I, 259). Was er sagt, entspricht selten dem, was er meint ⁽²³⁾, und seine Handlungen sind oft bloße Kompromisse. So z.B. genügt es, um die Klassenunterschiede aufzuheben, seiner Meinung nach, Tischtuch und Silber im Schrank zu lassen, und gegen die Angst hilft nur Vogelstraußpolitik. Die Reaktion des « alten Spießers » Biedermann wirkt immer grotesker : je deutlicher die verbrecherischen Absichten der Brandstifter werden, desto freundlicher zeigt sich der terrorisierte « Hauseigentümer ». Bald liegt sein Haus in Trümmern, und die Feuersbrunst breitet sich in der ganzen Stadt aus.

Es ist klar, daß Frisch sein Stück als « warnendes Modell » gemeint hat, schon die Wahl der Namen spricht dafür. Er will nicht nur die Feigheit des Bürgers entlarven, dessen absurdes Benehmen seinen Feinden den Weg bahnt und so zum Instrument seines eigenen Untergangs wird, sondern auch seine Unbelehrbarkeit, die derjenigen, die in « Romulus » karikiert wurde, sehr ähnlich ist. Wenn dort eine ganze Zivilisation zugrunde geht, so stürzt auch mit Biedermann-Jedermann unsere ganze spießbürgerliche Welt zusammen ⁽²⁴⁾. Im grotesken Chor, der durch die Parodie der antiken Schicksalstragödie eben die Abwendbarkeit des « Schicksals » offenbaren will, tarnt sich der Autor. Seine Absicht (« enthüllen ») ist am Anfang ganz klar : « Bürger der Vaterstadt, seht / Wächter der Vaterstadt, uns / ... Spähend, / Horchend, / Daß sich enthülle Verhülltes, / Eh' es zum Löschen zu spät ist, / Feuergefährliches » (I, 223). Ebenso klar ist aber am Ende sein Pessimismus : « Sinnlos ist viel, und nichts / Sinnloser als diese Geschichte : / die nämlich, einmal entfacht, / tötete viele, ach, aber nicht alle / Und änderte gar nichts » (I, 291). Sein Stück hat allerlei enthüllt : den Krieg, den Anarchismus « aus purer Lust », das kleinbürgerliche Gewissen, das gefährliche Mitlaufen, die Blindheit des Menschen vor der drohenden Gefahr seiner Ruhe zuliebe, seine Flucht vor der Verant-

(23) Was Werner WEBER « die verdorbene Sprache » nennt, von Hellmuth KARASEK zitiert in « Max Frisch », Velber, Friedrich, 1966, S. 68 (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, 17).

(24) Natürlich ist zwischen beiden Stücken ein Grundunterschied vorhanden : in « Romulus » ist der Untergang der Ausgangspunkt, worüber reflektiert wird, während er in « Biedermann » das Finale bildet.

wortung ⁽²⁵⁾, kurz alles, was in unserer Welt zweideutig, paradox, unsinnig ist. Ob sich Jedermann in Biedermann erkennen wird, ist die Frage.

Frisch, Dürrenmatt und Kipphardt, gehören alle drei ungefähr derselben Generation an. « Romulus » (1949 geschrieben) und « Biedermann » (1948 im Tagebuch konzipiert) entstanden beide zur selben Zeit, « Joel Brand » wurde viel später geschrieben. Seine ganz andere Form verdankt das Stück zwar wahrscheinlich nur der neuesten Mode (hierin liegt keine pejorative Bedeutung) des dokumentarischen Theaters (schließlich sind Kipphardts meiste Stücke auch satirische Komödien).

Das Verdienst der vorliegenden Anthologie ist, wie gesagt, dies, jüngere mit älteren Dramatikern zu konfrontieren. Bei dieser Konfrontierung stellt sich heraus, daß der Gesellschaft, die uns die junge Dramatikergeneration darstellt, trotz aller Formunterschiede im großen und ganzen dieselben Mißbildungen vorgeworfen worden: das Kleinbürgerliche Biedermanns lebt realistisch im Provinziellen der *Landshuter Erzählungen* und grotesk in Deichsels *Possen* und in der *Tübinger Mahlzeit* weiter. Gerlind Reinshagen ist zwar älter als die drei anderen; *Doppelkopf* ist jedoch ihr erstes Theaterstück und das Bild der Gesellschaft, das uns dort gezeigt wird, ist genauso beängstigend.

Im alltäglichen Rahmen des Provinzstadtlebens spielt sich in *Landshuter Erzählungen* der rücksichtslose Kampf zweier Bauunternehmer ab, von denen der eine ein moderner Kapitalist ist, und der andere altmodischen Anschauungen anhängt. Dieser Kampf wird durch den Konflikt der Generationen in ein und derselben Familie verschärft: der Kampf findet nicht nur zwischen Vater und Sohn um Arbeitsmethoden, sondern auch zwischen den zwei Brüdern um Erbschaft und Recht zum studieren statt. Um diese verwickelte Sache noch komplizierter zu machen, kommt eine zwar sehr nüchterne, bürgerliche, ganz leidenschaftslose Romeo-und-Julia-Affäre zwischen beiden Familien hinzu. Der entscheidende Herzanfall, der den alten « altmodischen » Unternehmer während eines Zanks mit dem enterbten Sohn überfällt » ⁽²⁶⁾, löst auf unerwartete Weise die Geschichte, die sonst kein Ende zu nehmen drohte. Die letzte Szene des Stückes zeigt uns die glückliche Harmonie der jetzt versöhnten und anverwandten Familien. Den Hintergrund zu diesen Kämpfen bilden einerseits das tragische Los der Arbeiter, [Opfer eines immer noch aktuel-

(25) Romulus dagegen flüchtet sich aus Weisheit in einen Hühnenstall, nicht aus Feigheit. Er hat aber seine Verantwortung falsch aufgefaßt.

(26) Martin Sperr: « Ich kann mir vorstellen, daß jeden Tag jemand so umgebracht wird ». Zitiert im « Spiegel », Hamburg, 2. Okt. 1967, (21. Jg.), Nr. 41, S. 186.

len, lebendigen Klassenkampfes] (« Die Zeit ist jetzt so, daß wir für die Arbeiter da sein müssen. Anders verdienen wir nicht... Zumindest so tun als ob. Bis es für uns wieder günstiger steht », sagt die Wirtin. II, 415), andererseits das tief eingewurzelte reaktionäre Nazi-Gefühl, für das manche noch leidenschaftlich schwärmen (« Die Juden und die Kommunisten sind an allem Schuld. Der Hitler hat schon recht gehabt. Und der Jugend hat er Respekt beigebracht... Es müßt wieder einer kommen, der begreift, was das ist : Ein Deutscher und Deutsches. Das ist Qualität... Ich red mit dir, daß wir wieder ein sauberes Deutschland kriegen. Und das ist mehr als eine Partei, das ist eine Bewegung. Wir müssen ein Nationalbewußtsein haben. » II, 432, 435, 442). Der Unfall, der für die Hauptfiguren ein Glück bedeutet, hat aber diesen abscheulichen Hintergrund nicht verändert : der beide Familien vereinigende Mammutbetrieb bindet den Arbeitern immer fester die Hände (« Die können mit uns machen, was sie wollen, weil sie uns in der Hand haben ; » heißt es nach Laipers Tod. II, 476), und gibt der reaktionären Partei immer mehr Macht. Das Bild des Glückes, das das Happy-End uns darstellt, ist also voll gräßlicher Ironie, denn diese kleinbürgerliche Seligkeit verbirgt, ja beruht sogar auf tragischen Misereen.

Martin Sperrs « Erzählungen » geben sich ganz realistisch, sowohl in der Fabel und in der Sprache wie in den Bühnenbildern und in der Inszenierung. Hier wird nichts karikiert : was wir zu sehen bekommen, soll die Wirklichkeit sein. Die Landshuter Kritik mag auch « Authentisches » im Stück vermißt haben ⁽²⁷⁾, die Absicht des Autors ist klar : er hat ja zwar kein Dokumentar-Stück schreiben, aber doch ein Stück kleinprovinzialischen Lebens auf die Bühne bringen wollen, und seine Schilderung dieser « ungeheuerlichen Verlogenheit des Kleinstadtmilieus » (sagt Sperr selber ⁽²⁸⁾) wirkt tatsächlich wirklichkeitsnah. In diesem Sinn ist das Stück, so wie es vor uns liegt, dazu geeignet, verfilmt zu werden : die Montage und die Decors sind vorhanden, sogar die erotische Liebesszene — « nackt auf der Couch » — fehlt nicht. Ist es nicht beunruhigend, daß es dem Dramatiker genügt, die Wirklichkeit bloß zu « filmen », ohne zur Karikatur, zur Parodie zu greifen, um ein so schauderhaftes Bild von der Gesellschaft zu entwerfen ?

Die Karikatur ist dagegen die Grundlage von Gerlind Reins-hagens *Doppelkopf* : das Thema ist auch hier das soziale Problem der Arbeiter in unserer Welt, und genauer das Schicksal eines « Gernegroßen », dessen Aufstieg in der Hierarchie des Betriebs

(27) « Der Spiegel », Hamburg, Nr. 41, S. 186 : « Die ' Landshuter Zeitung ' vermißt ' Authentisches ' und wies nach, ' daß im Jahre 1958 (Zeit der Handlung) sich die Landshuter Nationalisten noch nicht über Gastarbeiter aus Spanien [davon ist im Stück die Rede] zu erregen brauchten '. »

(28) Ebenda.

anfangs unaufhaltsam scheint, der aber gerade an diesem uner-sättlichen Streben schließlich zugrunde geht, nl. verrückt wird. Heinrich Hoffman, 35 Jahre alt, früher Oberbuchhalter, jetzt rechte Hand des dritten Direktors, Dr. Fischer, hofft ⁽²⁹⁾ beim Maifest der Fabrik sich eine Stufe höher emporschwingen zu können. Dabei will er aber « Doppelkopf » spielen, d.h., er « möchte mit den ehemaligen Kumpels von unten freundlich bleiben, und wird doch genötigt, sie abzustößen, weil sie ihn bei seinem Weg nach oben behindern könnten » ⁽³⁰⁾. Nicht die Wirklichkeit sondern ein Zerrbild von ihr wird hier dargestellt, nl. ein Zerrbild der Allianzen und Mesalliancen, der Freundschaft und der Feindschaft, der männlichen Intrigen und der weiblichen Koketterie um des Arrivismus willen, des Klassengeistes und « privater Barmherzigkeit » der Kapitalisten, usw. Neben den vielen brechtschen epischen Mitteln (Szenentitel, Anreden ans Publikum, Mimik...) beweist schon die Karikatur an sich die « angestrebte parabolische Überhöhung eines realistischen Vorwurfs » ⁽³¹⁾, d.h. die didaktische Absicht der Autorin : das Maifest der « Firma Neugebauer GMBH / Motorblöcke etcetera » wird zum Mikrokosmos unserer modernen kapitalistischen Welt, wo rücksichtslos um die Macht gekämpft wird.

Der exemplarische Charakter der Karikatur offenbart sich eindeutig am Ende der *Tübinger Mahlzeit*, wo sich der alte Nachbar an das Publikum wendet : « Diese Sache Sailer, / dieses Probieren mit Essen und Gegessenwerden, / ist so zusammengestellt, / daß er den Weg zwischen Tisch und Abort / schneller geht als gewöhnlich, auch weiter, / hungriger. / Deshalb fällt er unter uns andren auf. / Sonst, die Übertreibung abgerechnet, wäre er, / denk ich, nicht ungewöhnlich / unter uns Essern, derzeit » (II, 324).

Dieses kasperlehafte allegorische Jedermannspiel zeigt, wie ein Wirt versuchen will, « was es Besseres gibt wie hier » (II, 310) ; deshalb schafft er alles ab, was er hat, indem er sein ganzes Vermögen auffrißt. Bald muß er aber bekennen : « Weil aber nichts Besseres sich zeigt, / soll einer sein Zeug fest halten, was er faßt : / damit lebt man am besten » (II, 317). Es ist aber zu spät : er « verreckt » allein auf der Schwelle des eigenen Hauses, aus dem er vertrieben worden ist. Aus seinem Tod wird die Lehre gezogen : « Ein Wirt sind Sie und sind so brauchbar, / wie ein Wirt brauchbar ist... Solange Sie leben und Ihr Geschäft tun, / sind Sie wichtig. / Wenn Sie ausfallen, / muß man Sie ersetzen. / Von Ihrem Tod hat keiner was, auf Ihr Leben / wär es angekommen » (II, 317). Der Tod kann in der Tat nicht wichtig sein : er

(29) Hoffmann, der S. 336 « den hoffnungsvollen Bonaparte » genannt wird, ist derjenige, « der Hoffnungen hat » ; wie Biedermann bieder ist und Kürman « küren », d.h. wählen kann.

(30) KARASEK, im Nachwort zum 2. Band, S. 579.

(31) Ebenda.

ist sinnlos, denn der Mensch muß ihn allein erleiden, während das Leben in sich Zusammensein, Zusammenarbeiten schließt : der Wirt Sailer ist an seiner Rolle den anderen gegenüber gescheitert ; während sein Wert (seine Würde) nur darin besteht. Und solches Scheitern an der gesellschaftlichen Funktion ist ja « unter uns Essern, nicht ungewöhnlich ». Dieser Mangel an Verantwortungssinn des Individuums war schon in Biedermann angeprangert worden.

Übrigens müssen wir auf den Biedermann-Typ zurückkommen : in *Agent Bernd Etzel* läßt ihn Wolfgang Deichsel wieder auftreten. Die Anspielungen auf Frischs Stück sind in der 15. Szene unleugbar, als Etzel Damast, Silber, weißes Tischtuch, Kerzen und Servietten verlangt. Auch das Thema selbst des sich aufdrängenden Gastes läßt uns an « Biedermann » denken. Unter einem allgemeinen Titel sind zwei Possen vereinigt : « Der Simulant » und « Der falsche Sohn ». Jener Bernd Etzel ⁽³²⁾ drängt sich in zwei kleinbürgerliche Familien ein : in dem einen Stück klappt es, aber im Gegenstück fällt er seinen Antagonisten zum Opfer ; so haben wir einerseits das Thema des erfolgreichen, andererseits des getäuschten Schmarotzers. Auf der Bühne wird also wieder die feige, scheinheilige Welt der Kleinbürger, die wir schon kennen, und in der alles grotesk ist, dargestellt. Das Groteske beider Situationen verstärkt noch die Sprache : die trivialsten Banalitäten werden in metrisch gebundener Mundartssprache ausgedrückt, die von biblischen Zitaten und Goethe Parodien wimmeln (« ... denn Herzen birgt er nicht mehr, euer Busen, / dort wohnen, ach, aus Grus gebackene Bricketts » II, 189). Diese Verzerrung der Sprache ist dem allgemeinen Verfahren Dürrenmatts in « Romulus » sehr ähnlich : einerseits macht der Dramatiker aus einem Kaiser einen witzigen Hühnerzüchter, und aus dem tragischen Untergang einer Welt eine Komödie, andererseits läßt Deichsel seine Kleinbürger wie Tragöden sprechen, was seinen Possen den Charakter eines (parodierten) Trauerspiels verleiht. Mit « Biedermann » wollte Frisch den « Blödsinn » demaskieren, den man allzu leicht geneigt ist, « Schicksal » zu nennen. 1966 tritt dieser menschliche « Unfug » in Possen wie diesen ans Licht.

Der Isoliertheit des Menschen, die uns das Verfahren des « Huis clos » offenbarte, entspricht in den sieben hier betrachteten Stücken die Hilflosigkeit und die Unbeholfenheit dieses Menschen, der in einer Gesellschaft, der er nicht mehr gewachsen ist, zugrunde geht. So haben wir eine Reihe von Niederlagen zu sehen

(32) « ... im Titel hohnvoll auf die Fremden-Furcht seiner unfreiwilligen Gastgeber anspielend, >Agent< genannt »... Hellmuth KARASEK, ebenda, S. 577.

bekommen : das Scheitern von Brands Verhandlungen, das Fiasko von Romulus' Opfer, den Untergang Biedermanns, das Verrücktwerden Hoffmanns, das einsame Verrecken Sailers in « Tübinger Mahlzeit » usw. In der hier dargestellten Gesellschaft werden gerade die gesellschaftlichen Beziehungen in Frage gestellt : die Gesellschaft wird zu einer gesichtslosen Masse, in welcher die Funktion des Menschen wichtiger ist als der Mensch selbst (z.B. in « Tübinger Mahlzeit »), das Individuum vom Volk besiegt (« Romulus »), der Angestellte von der Firma verschlungen wird (« Doppelkopf »). In fast allen Stücken wird ein aussichtsloser Kampf zwischen dem Menschen und der Umwelt gezeigt, der nicht mehr vom Schicksal, sondern vom « Blödsinn » beherrscht wird.

Indem sie unsere Welt auf sozialkritische Weise zu entschleiern versuchen, sind diese jüngeren Dramatiker ihren Vorgängern treu geblieben. So bekannt die Themen und die dargestellten Typen dem Publikum auch vorkommen mögen, die Form, in der sie dramatisiert werden, ist jedoch von der Form eines « Joel Brand », eines « Romulus » und eines « Biedermann » sehr verschieden. Im großen und ganzen kann man sagen, daß dieses junge Theater sich weniger ernst nimmt : es « entliterarisiert » sich. Dem Zerrbild der Gesellschaft entspricht eine Verzerrung der Dramaturgie (oder dramatischen Traditionen) : die Jüngeren wollen auf « Erfolgsrezepturen », auf « literarisierende Patentrezepte »⁽³³⁾ verzichten. Dies offenbart sich z.B. schon im Zurückgreifen aufs Volkstheater (Possen, Jedermannspiel), in dem Banalitäten auf grotesk tragödienhafte Weise (« Agent Berndt Etzel ») ausgedrückt und ernste Stoffe wie Leben und Tod in einer groben, direkten, rücksichtslosen Sprache (« Tübinger Mahlzeit ») behandelt werden. Der breite Raum, der der Improvisation eingeräumt wird, spricht auch für jene Entliterarisierung des Theaters : das Kasperlehafte mancher Figuren (vor allem in « Tübinger Mahlzeit », aber auch in « Doppelkopf » und in « Agent Berndt Etzel »), ja mancher ganzen Szene ist dafür ein Beweis, und neben marionettenhafter Gestik und Mimik darf der Schauspieler manchmal sogar den Dialog improvisieren⁽³⁴⁾. Schließlich zeichnet sich auch diese neue Form durch eine gewisse « Lockerung » der Struktur aus : in realistischen Stücken wie « Landshuter Erzählungen »⁽³⁵⁾ sowie in Karikaturen wie « Doppelkopf » usw. fehlt der strenge Aufbau eines « Biedermann » oder eines « Romulus » : hier wird nl. eine Idee demonstriert, dort werden viel mehr eine Reihe von Bildern, bzw. von Zerrbildern

(33) KARASEK, Hellmuth, ebenda, S. 565.

(34) « Zeitweise entwickelt sich an den Tischen eine Art von kollektivem Sprechen, im welchem, noch über die im Manuskript fixierten Reden hinaus, Raum für Improvisationen von Regisseur und Schauspieler sein kann » (« Doppelkopf », erste Regieanweisung, II, S. 326).

(35) Dies kann auch für ein Stück wie « Die Einladung » gelten.

gezeigt, die oft sehr lose aufeinander folgen. Die Herkunft dieser lockeren, fast improvisiert wirkenden Form müssen wir also anderswo suchen, nl. bei Dramatikern, die zwar derselben Generation wie Frisch, Dürrenmatt und Kipphardt angehören, die aber ganz andere Stücke geschrieben haben. Ich wage es nicht das Wort « Einfluß » zu gebrauchen ⁽³⁶⁾, — dies würde nämlich eines Beweises bedürfen —, aber von Ähnlichkeit, oder Verwandtschaft, kann doch zwischen Stücken wie *Die Versicherung* (1952), *Pastorale* (1958/65) und *Noch zehn Minuten bis Buffalo* (1959) und den jüngeren Dramatikern, die wir eben betrachteten, die Rede sein.



DAS THEATER DES ABSURDEN

Es wäre jedoch sehr ungerecht, das Theater des Absurden als ein bloß formales Phänomen zu betrachten. Es ist ein « philosophisches Theater » und demnach « weniger eine Rebellion gegen eine hergebrachte Form des Theaters als gegen eine hergebrachte Form der Weltsicht, wie sie sich des Theaters bedient und sich auf ihm manifestiert » ⁽³⁷⁾. Seine Form will nichts mit dem Experimentieren zu tun haben. Inhalt und Form sind eigentlich eins : wie könnte eine vernünftige logische Form einen absurden unlogischen Inhalt ausdrücken ? Wie gesagt, Frisch und die anderen zeigen uns zwar eine absurde Welt, genauer eine Welt, in der sie die Absurdität gewisser Handlungen und Haltungen entschleiern wollen ; diese Absurdität ist aber schließlich kaum mehr als grotesker Blödsinn, den man erklären, wenn nicht vermeiden könnte ; ob diese Autoren an die Wirksamkeit ihrer Warnung glauben oder nicht, ihre Aussage möchte, könnte wirken. Im absurden Theater dagegen fehlt absichtlich jegliche Aussage, « denn das Leben sagt ja nichts aus ». So wird das absurde Stück zu einer Parabel des Lebens an sich : wie das Leben « eine permanente, unbeantwortete Frage » stellt, so verharret das absurde Stück in der Frage. Dies ist die Funktion dieses Theaters : « Das absurde Theater dient der Konfrontation des Publikums mit dem Absurden, indem es ihm seine eigene Absurdität vor Augen führt », und weiter : « das absurde Stück konfrontiert den Zuschauer mit der Unverständlichkeit, der Fragwürdigkeit des Lebens ». Das Publikum übernimmt die Rolle des Menschen, der fragt und das Stück stellt die Welt dar, « die vernunftwidrig

(36) Übrigens wird den deutschen Absurden selber ihr epigonenhafter Charakter und ihr ästhetischer Niveauunterschied dem französischen absurden Theater gegenüber vorgeworfen. Vgl. MITTENZWEI, Werner, « Wie modern ist das 'moderne theater' ? », in : Sinn und Form, Berlin, 1968, Hft. 1, S. 37-53.

(37) Alle im folgenden angeführten Zitate über das absurde Theater stammen aus : HILDESHEIMER, Wolfgang, « Über das absurde Theater », in : Hildesheimer, « Wer war Mozart ? / Becketts <Spiel> / Über das absurde Theater », Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1966 (Edition Suhrkamp, 190), S. 82-95.

schweigt ». Hierin liegt der wesentliche Unterschied mit dem nicht-absurden Theater, in diesem Fall den Stücken Frischs, Dürrenmatts und Kipphardts : auf der einen Seite kann der Zuschauer, sofern er sich Fragen stellt, zu einer Antwort kommen ; auf der anderen wird umsonst gefragt. Dieser Grundunterschied nimmt aber nicht alle Berührungspunkte weg. Gemeinsam ist beiden Arten von Theater der Pessimismus hinsichtlich der Tragweite ihrer Funktion : « Der Tatsache, daß das Leben selbst [und deshalb auch das Bühnengeschehen] zusammenhangslos und unlogisch ist, wird sich der Zuschauer nicht bewußt... Im Theater erwartet er Ausschnitte aus seinem System... Das Absurde aber steht für ihn außerhalb seiner gewohnten Begriffswelt... » ; daher bedeutet absurdes Theater : « Eingeständnis der Ohnmacht des Theaters, den Menschen läutern zu können und sich dieser Ohnmacht als Vorwand des Theaterspiels zu bedienen ». Hier müssen wir an Frischs « Lehrstück ohne Lehre » denken : dem Durchschnittszuschauer gleich ahnen Herr und Frau Biedermann nichts von der Bedeutung der Jedermann-Szene, die ihnen von den Brandstiftern vorgeführt wird ; sie sehen darin kein warnendes Ebenbild, sondern die Gelegenheit, ihre kleinbürgerliche Kunstgelehrsamkeit zur Schau zu stellen : « Gottlieb — ? das haben wir in Salzburg gesehen ». Gemeinsam ist ihnen aber auch die Darstellung der « Fremdheit des Menschen » : « Das absurde Theater ist eine Parabel über die Fremdheit des Menschen in der Welt ». Einerseits ist diese Fremdheit metaphysisch zu verstehen, andererseits wird sie gesellschaftskritisch enthüllt ; hier ist die Welt an sich fremd (« Jede Erwähnung der Vergangenheit im absurden Stück meint eine kollektive absurde Vergangenheit, und jede Erwähnung der Zukunft tritt als Frage auf »), dort ist die heutige Welt gemeint ⁽³⁸⁾.

Peter Weissens Stück *Die Versicherung* ist ein Grenzfall : es gehört eigentlich beiden hier auseinander gehaltenen Genres an. Daß es uns ein gesellschaftskritisches Bild der modernen Welt gibt, ist unleugbar. Als surrealistisches Stück ist es aber schon an der Grenze des absurden Theaters. Über den Einfluß des Surrealismus auf das absurde Theater schreibt Hildesheimer : « Wohl gab es eine Vorstufe zur Erlernung seiner Ausdrucksmöglichkeiten : den Surrealismus, der der Erkenntnis des Absurden vorgearbeitet hat ». Jedenfalls ist « Die Versicherung » viel zu weit von « Biedermann » und den anderen Stücken entfernt, als daß ich sie hier zu derselben Gruppe hätte rechnen können. Dieses 1952 geschriebene Stück ist bisher noch nicht aufgeführt worden (und wurde in der vorliegenden Anthologie zum ersten

(38) Vgl. auch « Biedermanns » Parallelen zum absurden Theater in ESSLIN, Martin, « The Theater of The Absurd », London, Eyre and Spottiswoode, 1962, S. 198-200.

Mal veröffentlicht) : eine Aufführung zu der Zeit, in der es geschrieben wurde, wäre übrigens in Deutschland kaum denkbar gewesen ⁽³⁹⁾. Das Stück ist auch heute noch anscheinend schwer aufführbar ! ⁽⁴⁰⁾ Während in « Marat » die Verrückten in Charenton eingesperrt sind, wird in der « Versicherung » die ganze Welt als verrückt dargestellt. Die Fremdheit der Welt und des Menschen wird bis zum Absurden gesteigert : in dieser Welt benehmen sich Menschen wie Hunde und umgekehrt, man betritt ein Haus selten durch die Tür, viel eher durch das Fenster oder durch ein Loch in der Wand ; Menschen, die sich als kerngesund betrachten, werden in einer Klinik gepflegt, die aber nur dem Namen nach eine ist, usw... Das ganze Stück könnte ein grausamer Traum sein, in dem das Menschliche unmenschlich, das Anormale normal geworden ist, in dem alle menschlichen Verhältnisse verzerrt sind. Sogar der Titel muß ironisch aufgefaßt werden : in einer Welt, die nur noch Chaos ist (Revolution, Anarchie der Triebe...) kann von Sicherheit nicht die Rede sein. Durch die groteske Karikatur enthüllt Weiss das wahre Bild des Lebens : die « Versicherung », die Sekurität des bürgerlichen gesellschaftlichen Systems ist nur Schein. Hinter ihm steckt eine grausige Anarchie. Man hat aber den Eindruck, daß der Autor das Publikum mit seiner eigenen bürgerlichen Welt konfrontieren will, nicht mit der Welt an sich, wie die Absurden. Deshalb bleibt er an der Grenze zwischen dem Zeitdrama und dem absurden Spiel. Die vorherrschenden Absichten der ersten Surrealisten waren ja auch vor allem etischer Natur : sie wollten das Leben ändern.

Eindeutig absurd sind die hier aufgenommenen Stücke von GRASS, *Noch zehn Minuten bis Buffalo*, und von HILDESHEIMER die *Pastorale*. Den absurden Autoren ist aber sehr wenig gemeinsam : « wenig mehr als die gemeinsame Heimat im Absurden », denn es scheint « so viele Formen des absurden Theaters zu geben, wie es Vertreter dieser Gattung gibt... Die Gemeinsamkeit der absurden Stücke besteht also in der Affinität ihrer Verfasser, die ja, wie gesagt, die gleiche Heimat haben. Sie besteht aber nicht in der Gleichheit des Blickwinkels oder der Gleichheit des Erblickten » ⁽⁴¹⁾. Aber wenigstens die Darstellung der Fremdheit der Welt ist beiden Stücken gemeinsam. Für beide können Ionescos Worte gelten : « Die Welt erscheint mir mitunter leer von Begriffen und das Wirkliche unwirklich » ⁽⁴²⁾. In dem Stück von

(39) S. RISCHBIETER, Henning, « Peter Weiss », Velber, Friedrich, 1967 (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, 45), S. 27.

(40) Vielleicht könnte sich eine Truppe wie das « Living Theater of New-York » an diese Aufgabe wagen...

(41) HILDESHEIMER, Wolfgang, a.a.O., S. 81-84.

(42) Von Hildesheimer zitiert, a.a.O., S. 84-85.

Grass löst sich die Identität der Dinge und der Menschen auf ⁽⁴³⁾ : Der Maler Kotschenreuther malt eine Fregatte mit einer Lokomotive als Modell ; die in Wirklichkeit feststehende Maschine wird von ehemaligen Seeleuten « gefahren », für welche die Kühe in den Wiesen Walfische sind ; nur der « ländlich gekleidete » Axel — ist er aber darum wirklich ein Bauer ? — bringt die Lok in Bewegung, um nach Buffalo zu fahren, wo er übrigens nichts zu suchen hat ! Kurz, ein stetes Wechselspiel von Schein und Wirklichkeit, das wir auch in « Pastorale » antreffen.

Hier lösen sich Raum, Zeit und Handlung auf. Während aber Grass im total absurden Spiel verharret, taucht bei Hildesheimer ab und zu die ironische Gesellschaftskritik der Zeit auf, z.B. in folgenden Repliken : « Dem Menschen wird viel geboten, heutzutage » (nl. Nationalpark... und Abendkurse !) (I, 296)... « Ich folge jedem Befehl ! — Ich auch. Jedem ! Aber ein Befehl muß es sein ! — Jedem ! Ausnahmslos ! Wenn er von oben kommt ! — Aber von oben muß er kommen ! — Ich frage nicht ! — ich handle ! » (I, 328) ⁽⁴⁴⁾. Schließlich ist das Thema des Stückes (ein Quartett auf einer Wiese) an sich eine hohnvolle Kritik an der hohlen und grotesken bürgerlichen Kunst (s. den unerhört blöden Text, den diese Bourgeois singen) ⁽⁴⁵⁾. Jedenfalls identifizieren sich beide Stücke mit ihrem Objekt — dem absurden Leben, in dem Schein und Wirklichkeit nicht mehr von einander zu unterscheiden sind —, d.h. sie zeigen das Absurde auf absurde Weise.

Wir sahen, wie das absurde Theater zu einer Entliterarisierung des jüngeren Theaters hat führen können, indem es den gesellschaftskritischen Motiven eine laxere dramatische Form gab. Die besten Beispiele dafür sind « Doppelkopf » und « Die Tübinger Mahlzeit ».

Andere jüngere Autoren sind aber hier noch weiter gegangen : die Entliterarisierung wird dann zu einer echten « Enttheatralisierung » des Theaters. Sie treiben das den Absurden eigene Bewußtsein der « Ohnmacht des Theaters » auf die Spitze : sie verzichten nicht nur auf eine traditionelle dramatische Struktur ihrer Stücke, sondern sogar auf jede Fabel und Handlung ; die dramatische Form überhaupt wird geleugnet. Ihre Werke darf

(43) Vgl. die Zweideutigkeit kafkaesker Figuren wie Hulda, Grudek, Kübel in « Die Versicherung ».

(44) Vgl. « Biedermanns » Nachspiel : « Wer eine Uniform trägt oder getragen hat, als er tötete, oder zu tragen verspricht, wenn er tötet oder zu töten befiehlt, ist gerettet. » (FRISCH, « Biedermann u. die Brandstifter », Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1964 (Edition Suhrkamp, 41), S. 115.)

(45) Solche ästhetische Reflexion der Kunst über sich selbst finden wir auch in « Biedermann », « Romulus », die « Zimmerschlacht », « Noch zehn Minuten bis Buffalo », « Die Versicherung »... Auch die Stücke im Stück in der « Tübinger Mahlzeit » und « Doppelkopf » sind eigentlich nichts anderes. Vgl. Nachwort zum 2. Band, S. 637 ff.

man kaum noch Theaterstücke nennen : Peter Handke nennt *Hilferufe* ein Sprechstück, und Bazon Brocks *Theater der Position* wird im Untertitel als eine « dramatisierte Illustrierte » bezeichnet. Der Autor der *Hilferufe* meint : « an diesem Sprechstück können beliebig viele Personen mitwirken ; es werden jedoch mindestens zwei gebraucht (die männlich oder weiblich sein können). die Aufgabe der Sprecher ist es, den Weg über viele Sätze und Wörter zu dem gesuchten Wort HILFE zu zeigen. sie spielen das Bedürfnis nach Hilfe, losgelöst von einer bestimmten, wirklichen Lage, akustisch den Zuhörern vor. die Sätze und Wörter werden dabei nicht in ihrer üblichen Bedeutung gesprochen, sondern mit der Bedeutung des Suchens nach Hilfe. während die Sprecher nach dem Wort Hilfe suchen, brauchen sie Hilfe ; wenn sie dann aber endlich das Wort Hilfe gefunden haben, haben sie keine Hilfe mehr nötig. bevor sie das Wort Hilfe finden, sprechen sie *um* Hilfe, während sie dann, wenn sie das Wort Hilfe gefunden haben, nur noch *hilfe* sprechen, ohne es mehr nötig zu haben, *um* Hilfe zu sprechen. wenn sie Hilfe rufen können, brauchen sie schon nicht mehr *um* Hilfe zu rufen : sie sind erleichtert, daß sie Hilfe rufen können. das Wort HILFE hat seine Bedeutung verloren. auf dem Weg zu dem Wort Hilfe geraten die Sprecher immer wieder in die Bedeutungsnahe oder auch nur in die akustische Nähe des gesuchten Wortes : je nach dieser Nähe ändert sich auch die jeweilige NEIN-Antwort, die auf jeden Versuch folgt : die formale Spannung des Sprechens wird größer ; sie ist in ihrem Ablauf etwa der Geräuschkurve bei einem Fußballspiel ähnlich... ». Und diese « Gebrauchsanweisung » schließt der Autor mit den Worten : « die Sprecher können zwischendurch auch COCA COLA trinken » (II, 203-204).

Das Wort « akustisch » ist vielleicht das Wichtigste in diesem langen einleuchtenden Vorwort. Das Stück ist in der Tat eine sich überstürzende vier Seiten lange Anhäufung von Sätzen und Worten : es sind bald Zitate aus Zeitungen (« Ein zum Tod verurteilter ist entflohen... das Staatsoberhaupt hat im Namen aller einen Kranz niedergelegt... »), bald Hotel-, Züge-, Warenhäuser- oder Automateninschriften (« nicht kassierte Münzen unten entnehmen... auch die Besucher nach ihnen wollen das Handtuch benutzen... ») ⁽⁴⁶⁾, bald isolierte Worte aller Arten, Substantive, Verben, Präpositionen, Adverbien usw. Wenn die Struktur des Ganzen doch nicht ganz willkürlich ist, so wird sie doch nicht vom Sinn der verschiedenen Elemente bestimmt. Manchmal freundlich, dann wieder befehlend oder ganz sachlich, bringt der Text Begriffe, die Jedermann geläufig sind (z.B. « zwei bis drei Löffel am Tag... Sackgasse... ») ; da aber jeder Kontext fehlt,

(46) Hier denke ich auch an Jürgen Becker, der uns vor kurzem sagte, er notiere sich ab und zu solche Sätze, die ihm komisch vorkämen, um sie später zu benutzen.

können sie alles bedeuten. Alle möglichen « Themen » folgen aufeinander und stehen in keinem anderen Zusammenhang als dem ihrer eigenen akustischen Eigenschaft, und ihrem damit verbundenen rhythmischen Wert. Vom ewig langen ersten Satz bis zum letzten Absatz, in dem fast nur noch einsilbige Worte wie « heil, licht, hinten, nicht, da, hin, ... » nacheinander ausgesprochen werden, wirkt das Ganze wie eine Litanei ⁽⁴⁷⁾. Das Dramatische des Stückes beruht also wesentlich auf dem Ton und dem Rhythmus ⁽⁴⁸⁾. Der Autor sagt über das Szenische kein Wort ; er läßt dem Sprecher eine totale Freiheit. Wir können aber vermuten, daß er sein Stück etwa wie ein Kasperlespiel auffaßt : « die zuschauer und zuhörer erkennen bald, um was es den sprechern geht. wenn sie freilich, wie beim kasperlespiel die kinder, den spielern zurufen wollen, um was es geht : HILFE, so werden die sprecher, wie beim kasperlespiel die vom krokodil bedrohten, nicht verstehen, worum es geht, vielmehr die hilfreichen HILFEzurufe nur als *wirkliche* hilferufe aufnehmen, die die sprecher nur beim *spiel* stören » (II, 204).

Ein weiteres dramatisches Element des Sprechstücks ist in der Tat nach Handke der Zuhörer : « Die Sprechstücke sind theatralisch insofern, als sie sich natürlicher Formen der Ä u ß e r u n g in der Wirklichkeit bedienen, [...] sie bedienen sich der Sprachformen, die in der Wirklichkeit m ü n d l i c h geäußert werden. [...] Sie bedürfen also eines Gegenübers, zumindest e i n e r Person, die zuhört, sonst wären sie keine natürlichen Äußerungen, sondern vom Autor erzwungen. Insofern sind die Sprechstücke Theaterstücke » ⁽⁴⁹⁾. Eigentlich braucht Handke ein Publikum... um es zu beschimpfen, zu düpieren, und dies, um es « aufmerksam zu machen » ⁽⁵⁰⁾. Handke hat ausdrücklich gesagt, seine Stücke gäben kein Bild von der Welt ⁽⁵¹⁾. Andererseits lehnt er selber jede literarische Deutung seiner Stücke ab. Ich möchte deshalb hier keine Interpretation eines sein Publikum (zu dem ich mich in diesem Fall zähle) so gern beschimpfenden Autors riskieren ; ich muß aber trotzdem darauf hinweisen, daß diese Hilferufe — die er willkürlich zum Thema seines Sprechstücks machte — eben eine Hilflosigkeit voraussetzen, ein Wort, das mir auf diesen Seiten dauernd aus der Feder geflossen ist.

« Die Welt in der Form von Worten zeigen » heißt einen Text komponieren, ohne den das Sprechstück nicht existieren könnte.

(47) Der allererste Satz der « Publikumbeschimpfung » lautet : « Regeln für die Schauspieler : Die Litaneien in den katholischen Kirchen anhören ». Peter HANDKE, « Publikumbeschimpfung und andere Sprechstücke », Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1966 (Edition Suhrkamp, 177), S. 9.

(48) Eine weitere Regel für die Schauspieler : « 'Tell me' von den Rolling Stones anhören ». Ebenda.

(49) HANDKE, P., a.a.O., S. 95.

(50) « [Sprechstücke] wollen nicht revolutionieren, sondern aufmerksam machen ». Ebenda, S. 96.

(51) Ebenda, S. 95.

Es heißt auch auf alle Bilder verzichten. Bazon BROCKS *Theater der Position* verzichtet im Gegenteil auf einen festen Text, will dafür aber Bilder anhäufen : der ganze Theaterraum (schon das Foyer) soll das Leben konkret darstellen (Plakate, Waren, Bilder...) : das Theater soll das alltägliche Leben nicht in Vergessenheit geraten lassen. In diesem anti-theatralischen Theater will der Autor genau das zerstören, was der Zuschauer vom gewöhnlichen Theater erwartet : er möchte « als eine Art Anwendung der Pop-Art, die Warenwelt einbeziehen in das Theater oder richtiger : das Theater als einen integrierten Bestandteil der Warenwelt ausweisen » (52). Wie Handke gibt auch Brock die Handlung auf. An ihre Stelle treten Handlungen, Gesten — die manchmal bis zu 150mal wiederholt werden, wie z.B. das Dessouswerfen eines Mädchens in einer Dusche (7. szenische Einheit) : « Da die Erwartungsintention des Publikums bei solchen Ereignissen (zumeist im Film oder Striptease) auf diesen Moment abgerichtet ist, auf den Moment, in dem die Dessous hinterm Vorhang hervorgeworfen werden, ohne daß das Resultat solchen Tuns, das nackte Mädchen, sich zeigte, wird der Vorgang des Dessouswerfens 150mal wiederholt. Als Permanenzszene durchgehalten » (II, 122). Mit den ganz konkreten Gegenständen (z.B. einem Päckchen Omo, Warenkörben wie im Kaufhaus usw.), die überall zu finden sind, kontrastieren Figuren aus Comic-strips wie Batman und Robin (« Zwei homosexuelle Antikommunisten in Flügelroben, Masken ») oder die Familie Duck. Kurz, das Ganze stellt ein bis zum Absurden verzerrtes Bild der « Bestimmtheitsform » dar, die auch das Leben außerhalb des Theaters bestimmt : « Verdichtungen der Lebenserfahrungen, wie sie kaum noch einem Dichter gelingen können, aber doch täglich den Illustriertenredakteuren gelingen » (II, 110). Es ist das Bild der hochindustrialisierten modernen Welt, einer Warenwelt, in der der Schein wahrer geworden ist als die Wirklichkeit. Und dieses Thema der Verschmelzung von Schein und Wirklichkeit kommt mir bekannt vor !

*

VIER OSTDEUTSCHE DRAMATIKER

Wir sahen, daß die bisher behandelten Dramatiker ihrem Theater eine enthüllende Funktion verleihen, daß sie aber auf der anderen Seite seine Ohnmacht eingestehen.

An sich sind die Stücke der ostdeutschen Dramatiker, die wir zum Schluß betrachten wollen, in der Technik von den Stücken der westlichen Autoren nicht so verschieden : durch das Verwenden von historischem Material steht Hacksens Stück etwa zwischen « Joel Brand » und « Romulus » (vor allem aber Brecht

(52) KARASEK, *Hellmuth*, im Nachwordt zum 2. Band, S. 583.

sehr nahe) ; das Exemplarische von Langes « Landshuter Erzählungen » und von Brauns « Kipper Paul Bauch » läßt an « Tübinger Mahlzeit » und an « Doppelkopf » denken ; schließlich ist die Technik in « Herakles 5 » derjenigen des absurden Theaters sehr ähnlich. Diese Dramatiker aus dem Osten scheinen aber ihrer Kunst neben der negativen enthüllenden eine positive didaktische Funktion zuzumuten ; es kann bei Stücken, die zum Kampf aufmuntern, von « Lehrstücken ohne Lehre » nicht mehr die Rede sein. Zwischen « Die Schlacht bei Lobositz » (1954 geschrieben) und « Herakles 5 » (1964/1966 geschrieben) sind zwar etwa zehn Jahre vergangen und die Entwicklung des sozialistischen revolutionären Geistes ist in diesen Stücken unleugbar ; der Kampf, die Tat bilden trotzdem die gemeinsame Grundlage der hier durch die Theaterkunst verteidigten Ideologie.

Ich möchte diese vier Autoren in zwei Gruppen einteilen : Peter Hacks und Hartmut Lange einerseits, die Themen behandeln, die man in kommunistischer Hinsicht als « traditionell » bezeichnen könnte (Antimilitarismus und Klassenkampf) ; Volker Braun und Heiner Müller andererseits, deren Stücke nicht mehr den Urkampf der sozialistischen Lehre gegen ihre Feinde darstellen, sondern die Würde des sozialistischen Systems kritisch betrachten und zu rechtfertigen suchen.

Wie Brecht sich des dreißigjährigen Krieges bedient hat, um den Krieg an sich zu verdammen, so greift Peter Hacks den preußischen Militarismus am historischen Beispiel der *Schlacht bei Lobositz* an. An Hand der — kurzen — militärischen Karriere Ulrich Braekers⁽⁵³⁾ prangert er das ganze militärische System an, in dem alles paradox ist : ein System, in dem Menschen in einem Krieg, der nicht ihr Krieg ist, sterben müssen (« Wir ziehen in den Krieg, / Ich und mein Kamerad, / O König von Preußen, / Du großer Potentat » ; I, 185), in dem die Tugenden je nach der Situation und je nach der Armee zu Untugenden werden (Ein österreichischer Obrist belohnt im Stück die preußischen Deserteure, läßt aber die österreichischen erschießen...), in dem der schrecklichste Klassenunterschied herrscht, so daß sogar der Tod nicht für jeden gleich ist (« und wir sind nun nicht quitt und in alle Jahrtausende nicht, weil der Tod nicht gleich ist », sagt ein sterbender Soldat zur verwundeten Ordonnanz seines Leutnants ; I, 196). Diesem völlig grotesken System zieht der « Held » des Stückes einen « fröhlichen, erotisch erwärmten Pazifismus » vor⁽⁵⁴⁾, und will dabei versuchen, die anderen durch

(53) « Hacks dramatisiert ein großes (literarisches) "Dokument" : die Lebensgeschichte Ulrich Braekers, des "Armen Mannes im Tockenburg" ... eine der wenigen deutschen Autobiographien mit plebejischer Perspektive. » RISCHBIETER, im Nachwort zum 1. Band, S. 634.

(54) Ebenda, S. 633.

ein Lied zu überreden, mit dem das Stück schließt : « Fürcht den Tod, besonders den der Helden, / Krieger-Tod, auch preußischer Tod genannt. / Eh sie dich von dieser Welt wegmelden, / Meld dich doch weg vom Soldatenstand ». Dadurch wird die Desertion zu einer positiven Tat, zu einem Kampf, denn das Lied geht weiter : « Und häng dein Flint, / Wo schon viel blanke Flinten sind. / Und häng dein König auch dazu. / Eja, dann ist Ruh » (I, 218).

Hartmut LANGE lebt seit 1965 in West-Berlin. Seine *Senftenberger Erzählungen oder die Enteignung* ⁽⁵⁵⁾ schrieb er aber schon 1960, als er an der Deutschen Hochschule für Filmkunst ⁽⁵⁶⁾ in Ost-Berlin arbeitete. Die Handlung seines Stückes hat er in die schwierigen ersten Nachkriegsjahre versetzt, in denen sich der Kampf zwischen dem sich mühsam etablierenden sozialistischen Regime (im Stück die volkseigene Grube) und den freien kapitalistischen Unternehmern (Firma Brack und Co) abspielt. Auf volkstümlich-burleske Weise werden alle möglichen versöhnlichen Pakte der Arbeiter mit dem « nötigen » Ausbeuter dargestellt : in diesen Nachkriegsmisereen ist der Hunger der große Feind, und für die meisten kommt das Fressen vor der Moral : « Dabei habe ich vier Mäuler zu füttern, darunter sogar ein politisches, das mir die Reinheit der Speisekarte vorschreibt. Von wegen, da darf keine feindliche Erbse in den Topf rutschen und doch muß gegessen werden. Ich möchte wissen, wie ich das machen soll », sagt die Mönch (II, 229). Um der Moral auf die Beine zu helfen, gibt es nur noch die Enteignung der kapitalistischen Firma, die der Ausbeutung der Arbeiter durch private Bestechung ein Ende setzt.

Dieses nötige Eingreifen des Regimes um der Moral des Systems willen bleibt aber bei Lange voll Ironie : der Autor ist kein «braver Wortblasen-Lieferant des sozialistischen Realismus» ⁽⁵⁷⁾, und sein Stück handelt viel mehr von Menschen als von blasser und nackter Ideologie. Trotz aller bewußten Ironie des sich selbst betrachtenden Sozialismus ist aber das Ende des Stückes — das offen bleibt — auch eine Aufmunterung zum Kampf : Stockfleisch, Bracks « höchstbezahlter Ratgeber », erweist sich als unentbehrlich in der jetzt enteigneten Firma und wird damit beauftragt, die neuen « Eigentümer », unter denen Regine, in der

(55) « Bisher noch nicht aufgeführt. Das Stück wird in diesem Band zum erstenmal veröffentlicht ». Bibliographie zum 2. Band, S. 586.

(56) Das Anwenden der Film-Technik ist übrigens im Stück offensichtlich : s. z.B. die Szenen 7a und 7b :

7a : Brack in seinem Zimmer, Lärm hinter der Bühne. Am Ende der Szene öffnet Brack die Tür zum Balkon.

7b : Gleich darauf : Marktplatz, Streikversammlung, Brack betritt den Balkon. (II, 237-241).

Diese Art Froschperspektive ähnelt sehr der Balkon-Szene in « Puntilla ».

(57) RISCHBIETER, a.a.O., S. 570.

Buchhaltung zu unterrichten ; mit der Enteignung ist ja der Kampf noch nicht zu Ende : « Ich weiß. Du wirst es schwer haben », wird zu Regine in der allerletzten Replik gesagt, « Aber du wirst dich durchsetzen. Wir haben die Macht ». In der Tat ist im nächsten Stück das Regime Herr und Meister im Haus... Aber nicht alle Probleme sind gelöst.

Volker BRAUNS *Kipper Paul Bauch* spielt im Jahre 1959. Der Krieg ist also lange vorbei ; die « Miseren », die hier mit demselben kritischen Auge betrachtet werden, sind verschiedener Art : der Urkonflikt zwischen Kapitalisten und Proletariern ist in diesem jetzt fest etablierten sozialistischen System ausgekämpft. Die nächste, vielleicht viel kompliziertere Aufgabe ist, um die Menschenwürde des sozialistischen Menschen zu kämpfen : « Ja, früher war es einfach. Da haben wir um die Mark gekämpft, Prolet gegen Kapitalist. Da gab es eine Front ! Jetzt kämpfen wir, Mann gegen Mann, um Sand, und erhöhn die Norm, um uns zu erhöhn » (II, 65).

Die Norm, das sind die Regeln, die Produktionsregeln, welche die Arbeit und damit das Leben bestimmen. Gegen diese starren Regeln rebelliert Kipper Paul Bauch : nicht aus materiellen Gründen sondern aus purer Langeweile : Nicht 18.000 Kubik müßten sie fahren die Schicht, sondern 20.000 fahren wir morgen, im 20. Jahrhundert, aus Langeweile » (II, 18). Ihm ekelt es vor der durchschnittlichen, planmäßigen Normerfüllung : « Ja, es geht hier etwas vor : immer dasselbe... Eine Schlange von Tagen, ein Tag ist der andere. — Das ist das langweiligste Land der Erde » (II, 23). Statt dessen braucht er Phantasie, Spaß, Sport, damit der Zweck der Arbeit der Mensch wird und nicht die Arbeit selbst : « Das Mögliche machen kann jeder. Es verlangt nur Fleisch, Bescheidenheit und große Milde in der Arbeit. Dem Unmöglichen langt Fleisch nicht hin und wär wenig. Es verlangt Begeisterung, es ist ein Spaß » (II, 44).

Für Bauch ist die Arbeit nur dann ein Weg zur Selbstentwicklung, wenn sie die Pläne, die Normen hinter sich läßt : « Wir sind keine Menschen wie früher. Wir sind frei. Wir arbeiten in einem Tagebau, und wir besitzen einen Tagebau. Die Freiheit nützt nur, wenn sie ausgenützt wird. Freiheit ist, wo du sie verwendest... Ohne Freude haltet ihr hier keinen Mann, auch die Arbeit muß schön sein... Seid frei ! Ihr habt die Macht ! Es muß schön sein » (II, 28-29). Welcher Unterschied zwischen diesem fast verzweifelten Ausruf und Langes hier oben zitierter Stelle : « Wir haben die Macht ! ». Nicht mehr die Klasse oder die Ideologie ist jetzt in Gefahr, sondern der Mensch, wenn er « zu früh gut zu sich ist : das schwächt » (II, 84).

Die Parteiführer, Bauchs Gegner und Verteidiger der Normen, der Pläne, werden sich bald bewußt, daß er nicht allein ist (« Sol-

che Menschen kann man nicht wegstreichen. Es sind Tausende... Es sind wirkliche Helden der Arbeit, die inoffiziellen. Auf diese können wir nicht verzichten ; » (II, 65-66) : sie erkennen die Gefahr dieses zügellosen individualistischen « Heldentums », aber sie können es nicht entbehren : an Bauchs Beispiel tritt die zwingende Notwendigkeit, den Menschen von seiner « Dreckarbeit » so schnell wie möglich zu befreien, ans Licht. So sagt Paul Bauch : « Arbeit, die nüchtern keiner tun will und besoffen keiner tun kann, was wird mit dir ? Du mußt weg sein. Wird jetzt schnell getan, daß du schnell weg bist » (II, 84). Dieser neue Baal⁽⁵⁸⁾ ist aber viel zu vital für dieses Übergangssystem ; seine Geduld reicht nicht und er verläßt schließlich die Kippe. Dieser Kippe, — die ein Bild für das ganze System ist⁽⁵⁹⁾ — hat er aber den Weg zu einem neuen Kampf gebahnt : « Vor einem Jahr fing das hier an. Er ist weg, den seid ihr hier nicht los » letzter Satz des Stückes, II, 104).

Eine Dreckarbeit — und diesmal buchstäblich — ist auch *Herakles* fünfte Tat, die uns Heiner MÜLLER auf groteske, oft sehr anstößige Weise darstellt. So meint wenigstens der entmythologisierte Held selber. Diese unidealistische Auffassung wird ihm übrigens vom Arbeitgeber Augias vorgeworfen : « Mein Fleisch ist gut für eure Bäuche, eure Nasen sind für seinen Mist zu fein » (I, 373). Sehr wenig begeistert, lehnt Herakles, der im Stück als ein freßgieriger Lebemann erscheint⁽⁶⁰⁾, anfangs die Arbeit ab, und klagt über sein tragisches Schicksal, das Heldentum : « Hätte ich die erste [Tat] nicht getan ! Ich stände nicht in dieser fünften, stinkend, mein Ruhm, mein Gefängnis, von jeder Tat verstrickt in eine nächste, von jeder Freiheit in ein neues Joch geschirrt, ein Sieger, besiegt von seinen Siegen, Herakles in Herakles gezwängt » (I, 376). Um die schöne Hebe, die ihm sein Vater Zeus als Lohn anbietet, zu bekommen, entschließt er sich trotzdem, sich an die Arbeit zu machen. Dazu wird er aber die Gesetze des eigenen Vaters respektlos überschreiten und die Welt durch alle möglichen Mittel ändern müssen (z.B. die Sonne aus dem Himmel reißen, um den Fluß, den Zeus hat einfrieren lassen, aufzutauen). Mit einer Dreckarbeit belastet, stoßen Bauch und Herakles wegen ihrer Vitalität auf die Ordnung ; einerseits auf die festen Pläne der Normerfüllung, andererseits auf

(58) Bauch : « Ja, ich lebe mit allen Fasern, mit dem Kopf und mit dem Arsch. Ich will nach der ungeheuren Enge ungeheuren Raum. Ich will ganz gebraucht sein. Ich möchte mich vervielfältigen » (II, 63). Auch das Expressionistische mancher Bilder läßt an « Baal » denken.

(59) Im Vorwort heißt es : « Das Land, das ihr hier seht, genannt Kippe, ist hundert Meter lang, drei breit [...] Und was ihr seht, wenn auch im letzten Dreck, zeigt nur was unsrer Welt zukommt, nur ist die Welt nicht Sand. Doch selbst im Sand seht ihrs : und dort erst recht » (II, 9).

(60) Auch in diesem Sinn ist er Paul Bauch verwandt, der ebenfalls gerne frißt und dessen Name schon eine Andeutung darauf ist.

die physische Welt des Vaters der Götter. So zeigen beide Stücke ein ähnliches Bewußtsein der Autoren; in « Kipper Paul Bauch » hieß es : « Es ist kein Spaziergang in den Sozialismus » (II, 76), und in « Herakles 5 » sagt Augias : « Der Kot ist die andre Bedingung des Fleisches » (I, 374) ; dort wie hier hilft nur der Kampf, und Herakles' Geste am Ende des Stückes ist seine beste Apologie : er rollt den Himmel ein und steckt ihn in die Tasche !

*

Das junge deutsche Theater, von dem hier die Rede war, beharrt auffallend auf seiner Absicht, die Welt zu enthüllen. Im Westen ist ihre Absurdität bald rational erklärbar, bald essentiell. Für die Dramatiker aus dem Osten gibt es für eine absurde Situation materialistisch-historische Gründe, die durch die Tat aufgehoben werden können. Gemeinsam ist aber allen diesen Autoren eine tiefe Sehnsucht nach einer Welt, die anders sein könnte. In diesem Sinn kann man dem jungen deutschen Theater die Bezeichnung « modern » geben, weil es sich als ein Theater erweist, das « an die Ungeduld und die verändernde Kraft des Menschen » appelliert, « damit die Welt nicht so bleibt, wie sie ist » (61).

(Lüttich)

Robert A. GERMAÏ

in :

Revue des langues vivantes/Tijdschrift voor levende talen
XXXV -1969, n°1, Bruxelles, M. Didier, pp.23-51

(61) MITTENZWEI, Werner, a.a.O., S. 53.

HUBERT LAMPO EN HET MAGISCH-REALISME (I)

MAGISCH-REALISME

Men kan « magie » met werkelijkheid op verschillende manieren verweven. Dit blijkt reeds uit de diverse benamingen, die op deze kunstvorm zijn toegepast: fantastisch, psychologisch, metafysisch, idealistisch, dichterlijk realisme.

De gemeenschappelijke basis springt in het oog: het realisme — waaronder verstaan mag worden, dat de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid een deel van het begrip uitmaakt, maar ook en vooral dat wij aan het woord 'realisme' een ruimere betekenis hechten. Welke? De niets ontziende uitbeelding van de totale werkelijkheid, een realiteitswaarneming dus, die boven het gangbare werkelijkheidsbesef ook een open oog zou hebben voor andere levensuitingen: de voortbrengselen van de verbeelding, het aandeel van het onbewuste of het onderbewustzijn, en verder al wat door de bovengenoemde termen gesuggereerd kan worden, bv. fantastische belevenissen, metafysische vraagstukken, de idealisering of dichterlijke vervorming van het leven, enz... « Eén fundament heeft de magie echter steeds behouden: de geheimzinnigheid » (1).

Door dergelijke uitlatingen beseffen wij al gauw, dat wij in deze kunstrichting meer dan een aaneenschakeling van gewone en buitengewone, direct aanvaardbare en louter fantastische verschijnselen behoren te ontwaren. Meer dan een zuiver spel met twee tegenovergestelde polen stelt het magisch-realisme zich tot doel, een beter inzicht in de oplossing van de menselijke problemen te verkrijgen door de schijnbaar waardeloze gegevens uit de verbeeldingswereld tot een essentieel levensfenomeen te verheffen. De interpretatie hiervan zou een onmisbaar verkenningsveld vormen voor een beter begrijpen van « het volste leven en de volledige mens » (2).

In het 'Manifeste du surréalisme' gaf André Breton de volgende definitie van de nieuwe surrealistische stroming: « ... un automatisme pur par lequel on se propose d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison. »

Het magisch-realisme verwerpt deze extreme opvatting, volgens welke volmacht aan het irrationele zou worden gegeven. Johan Daisne en Hubert Lampo hebben daar zeer duidelijk stelling tegen genomen.

(1) Lanckrock, 'Inleiding tot het magisch-realisme', *NVT*, 1951-52, p. 510.

(2) *Ibid.*, p. 509.