

Deutsche Texte

31

Herausgegeben von
GOTTHART WUNBERG

Deutsche Dramaturgie der Sechziger Jahre

Ausgewählte Texte

in Zusammenarbeit mit PETER SEIBERT

herausgegeben von HELMUT KREUZER

Max Niemeyer Verlag
Tübingen



ISBN 3-484-19030-2

- © Max Niemeyer Verlag Tübingen 1974
Satz und Druck: Bücherdruck Wenzlaff, Kempten
Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Ver-
lages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf
photomechanischem Wege zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Inhaltsverzeichnis

VORWORT DES HERAUSGEBERS	VII
------------------------------------	-----

I »Soll das Theater die heutige Welt darstellen?«	1
---	---

WOLFGANG HILDESHEIMER: Über das absurde Theater. Eine Rede. (1960)	2
TANKRED DORST: Die Bühne ist der absolute Ort. (1962)	13
MARTIN WALSER: Vom Theater, das ich erwarte. Was nötig ist: Nicht die elfenbeinerne, sondern die aktive Fabel. (1962)	18
MARTIN WALSER: Der Realismus X. (1964)	23
ERWIN PISCATOR: Vorwort zu »Der Stellvertreter« von Rolf Hochhuth. (1962/1963)	32
ROLF HOCHHUTH: Soll das Theater die heutige Welt darstellen? (1963)	37
ROLF HOCHHUTH: aus: Vorwort zu »Guerillas«. (1970)	42
HEINAR KIPPHARDT: Wahrheit wichtiger als Wirkung. (1964)	45
Gespräch mit PETER WEISS. (1965)	46
PETER WEISS: Notizen zum dokumentarischen Theater. (1968)	57
MARTIN SPERR: Was erwarte ich vom Theater? (1967)	65
MARTIN SPERR / PETER STEIN: Wie wir Bonds Stück inszenierten. (1967)	67
[1] MARTIN SPERR: Die Münchner Fassung	67
[2] PETER STEIN: Drei Gesichtspunkte bei der Regie	70
PETER HANDKE: Natur ist Dramaturgie. Beobachtungen bei den Aufführungen des Berliner Theatertreffens. (1969)	73
FRANZ XAVER KROETZ: »Pioniere in Ingolstadt« – Überlegungen zu einem Stück von Marieluise Fleißer. (1971)	78
DIETER FORTE: Um Mißverständnissen vorzubeugen. Einige Anmerkungen zu »Martin Luther & Thomas Münzer oder die Einführung der Buchhaltung«. (1971)	84

II »Die neuesten Phänomene sind weder literarisch, noch politisch, sondern formal«	87
--	----

PAUL PÖRTNER: aus: Vorwort zu »Experiment Theater«. (1960)	88
CLAUS BREMER: Das Mitspiel. (1965)	88

PAUL PÖRTNER: Über das Mitspiel. (1965)	92
CLAUS BREMER: Aktionsvortrag zum Vostell-Happening »In Ulm, um Ulm und um Ulm herum«. (1964)	95
WOLF VOSTELL: Happening. (1964)	98
ULRICH BRECHT: Nach dem Happening. (1965)	102
HERMANN NITSCH: Drama als Existenzfest. (1969)	104
PETER HANDKE: Der Dramaturgie zweiter Teil. Die »experi- menta 3« der Deutschen Akademie der darstellenden Künste in Frankfurt. (1969)	110
CHARLES MAROWITZ: Gesucht wird der moderne deutsche Schau- spieler. (1970)	116
Gespräch mit WILFRIED MINKS. (1970)	118
III »Glauben Sie wirklich, daß die Qualität von Theater verbessert werden wird durch die Veränderung der In- stitution?«	123
PETER HANDKE: Straßentheater und Theatertheater. (1968) . .	124
PETER HANDKE: Für <i>das</i> Straßentheater gegen <i>die</i> Straßentheater. (1968)	127
Gespräch mit den Regisseuren PETER STEIN und PETER ZADEK. (1968)	130
ARTUR JOSEPH: Gespräch mit PETER PALITZSCH. (1969)	138
BARBARA SICHTERMANN (Schauspielerin) / JENS JOHLER (Schau- spieler): Über den autoritären Geist des deutschen Theaters. (1968)	141
YAAK KARSUNKE: Die Straße und das Theater. (1970)	148
BRUNO GANZ: Auffassungen zur Theaterarbeit. Protokoll einer Unterhaltung der beiden Theaterkritiker des Züricher »Tag- esanzeigers«, CHRISTOPH KUHN und PETER MEIER, mit dem Schauspieler BRUNO GANZ. (1972)	165
QUELENNACHWEISE	172
AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE	175
NAMENREGISTER	179

Vorwort

Die früheren Bände zur »Deutschen Dramaturgie«, von Benno von Wiese herausgegeben, hatten noch Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch berücksichtigt. So ergab sich für diesen Band der Einsatz mit dem »Absurden Theater«, das zu Beginn der 60er Jahre im Westen als die modernste Form des literarischen Dramas galt. Seine deutschen Vertreter standen zwar gänzlich im Schatten Becketts und Ionescos (u. a. m.) und blieben ohne nennenswerte internationale Resonanz und ohne breiten Erfolg in Deutschland (obwohl die literarische Öffentlichkeit in unermüdlicher Suche nach dem »neuen deutschen Drama« war, das mit den Werken der Schweizer Frisch und Dürrenmatt oder der dominierenden fremdsprachigen Dramatik hätte konkurrieren können). Da aber der dramatische Realismus in der Bundesrepublik als steril und künstlerisch überholt galt, wurde keine Alternative zum Absurden Theater entwickelt. Als sich Wolfgang Hildesheimer emphatisch zum Absurden Theater bekannte (Erstdruck 1960), waren wohl dessen gesellschaftliche Grundlagen international bereits unterminiert. Im Verlauf der 60er Jahre veränderte sich die gesellschaftlich-politische Situation (durch das Ansteigen der Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt, die sowjetrussisch-chinesischen Auseinandersetzungen, die Bürgerrechtsbewegung und die Jugendrevolten im Westen – um nur einige der internationalen Faktoren zu nennen). Anstrengungen zur dramatischen Abbildung und Erklärung relevanter gesellschaftlicher Vorgänge erschienen aussichtsreicher, individuelles Engagement oder Gruppensolidarität sinnvoller, die Phantasie utopischer Entwürfe auch außerhalb »schwarzer« Utopien legitimer als in der vorangegangenen Periode der Atomkriegsdrohung und des Kalten Krieges. Mit der neu belebten Hoffnung auf dramatische Darstellbarkeit unserer Wirklichkeit mußte hierzulande die Figur Brechts immer unabweisbarer in den Gesichtskreis treten, um so mehr, als das Berliner Ensemble seit dem Pariser Gastspiel von 1954 ihm und sich einen stetig wachsenden Weltruhm erspielt hatte und Brechtsschüler wie Palitzsch und Monk nun im Westen ihre Arbeit fortsetzten. Die ausdrückliche oder unausdrückliche Auseinandersetzung

mit Brecht ist eine der Konstanten in der dramaturgischen Literatur der 60er Jahre.

Für die Öffentlichkeit signalisierten die leidenschaftlichen Auseinandersetzungen um und der weltweite Erfolg von Hochhuths »Stellvertreter« (1963) den Anbruch einer neuen Periode des literarischen Theaters, in der die Dominanz des »absurden« durch die Dominanz des sogenannten »Dokumentartheaters« abgelöst wurde – mit politisch-moralischer Intention und zeitgeschichtlicher Thematik. Peter Weiss wurde sein bedeutendster Sprecher und Repräsentant. Mit dem Dokumentartheater wurde das deutsche Drama der 60er Jahre schlagartig zu einem Faktor des Welttheaters. Daß es mit ihm (und benachbarten Formen der politischen Show) auch den Anschluß an die Tradition der 20er Jahre wiedergewann, wird sinnfällig an der Rolle Erwin Piscators, der mit seinen Inszenierungen der Dokumentarstücke Hochhuths, Kipphardts und Weiss' erstmals seit der Weimarer Ära wieder zu einem treibenden Faktor der theatergeschichtlichen Entwicklung in Deutschland zu werden vermochte. Auch sprach- und sozialkritische »Volksstücke« der Weimarer Ära gelangten nun zu außergewöhnlichem Ruhm (wie diejenigen Ödön von Horvaths) oder avancierten zumindest (wie diejenigen Marieluise Fleißers) zu Mustern süddeutscher neoveristischer Produktionen aus mittelständischem, bäuerlichem und proletarischem Milieu. Mehr als die Dokumentarstücke eroberten die neuen »Volksstück«-Autoren (durch Sperr und Kroetz in dieser Sammlung vertreten) sich auch die Leinwand und den Bildschirm und näherten sich damit den theaterfremden Publikumsschichten, deren Bewußtseinszustände sie thematisierten. Dem Dialekt, über Jahrzehnte hinweg literarisch diskriminiert und in eine schwankhafte »Trivialdramatik« abgedrängt, wandte sich praktisches und theoretisches Interesse der Autoren und Regisseure zu.

Daß der dramaturgische Umschlag im Zeichen Hochhuths sich nicht völlig unvermittelt vollzogen hatte, zeigen in unserem Band die zuvor entstandenen Texte von Dorst und Walser, in denen neben den Wirkungen Becketts und Dürrenmatts auch Wirkungen Brechts sich manifestieren und der Begriff des Realismus bereits eine zunehmend stärkere Valenz gewinnt. Vertreter des Dokumentartheaters erschlossen sich im Laufe der 60er Jahre und später auch die Historie neu (jenseits der Zeitgeschichte), mit Stoffen, Themen und Problemstellungen von aktueller ideologischer Brisanz. (Dieter Forte dient hier als Beispiel.) Andere Werke aus dieser Richtung

sprengten die Grenze des Literatur- und Bühnentheaters auf und schlugen die Brücke zu einem agitatorischen Straßen- und Laientheater, das gleichfalls (mit Einschränkungen) an die Weimarer Ära erinnert und bei dem ›Spiel‹ und ›Wirklichkeit‹, Fiktion und Nichtfiktion in Grenzfällen ineinander übergangen oder für den Zuschauer ununterscheidbar werden konnten, um so mehr, als manche politischen, insbesondere anarchistisch gefärbten Aktionen der Zeit – etwa im Bereich der ›außerparlamentarischen Opposition‹ – auch theaterhafte Züge annahmen und von intellektuellen Sympathisanten wie Handke als ›Wirklichkeitstheater‹ interpretiert werden konnten.

Eine Aufhebung der Grenze zwischen Akteur und Publikum, Spiel und Rezeption, Imagination und ›Praxis‹, ja ›Kunst‹ und ›Leben‹ wurde auch aus einer ganz anderen Tradition heraus angestrebt, der des avantgardistischen Experiments und eines ästhetischen Radikalismus mit rebellisch-gegenbürgerlichen Tendenzen und teilweise mit Zügen eines irrationalen Liebeskults, der sich paradoxerweise in provokativen Schocks und sadistisch gefärbten Aktionen artikuliert. Bei aller sonstigen Gegensätzlichkeit gibt es daher (etwa im Hinblick auf die Aktivierung von ›Zuschauern‹) dramaturgische Berührungspunkte zwischen dem intendierten ›Kommunismus‹ mancher Straßentheater und dem intendierten ›Kommunionismus‹ bohemischer Aktionisten (deren Richtung hier durch die Thesen zum Orgien Mysterien Theater – O.M. Theater – vertreten wird). Der zweite Teil dieses Bandes soll das breite Spektrum dialektisch verbundener Tendenzen zwischen formalem Kalkül und spontaner Aktion, artistischem Raffinement und antiartistischer Simplizität, esoterischer Künstler- und naiver Laienkunst widerspiegeln – an Beispieltexten zum »Mitspiel« und zum »Happening«, zu Beuys und Bazon Brock, d. h. zu Produktionen, die größtenteils in den Rand- und Überlappungszonen von Theater, bildender Kunst und nichtfiktionaler Wirklichkeit anzusiedeln sind. Zugleich versucht dieser Mittelteil anzudeuten, wie diese deutsche in die internationale Szenerie verflochten ist, in das Spannungsfeld zwischen der Artaud-Tradition des »Theaters der Grausamkeit«, dem »Armen Theater« des Polen Grotowski und den Experimenten und Missionen des »Bread and Puppet«-Theaters, des »Living Theatre« und verwandter Ensembles.

Sowohl die politischen Intentionen der ›Dokumentar‹- und ›Volks‹-Stücke wie die Aktionen des Experimentiertheaters ließen sich, soweit überhaupt, nicht ohne Konflikte in den etablierten

Institutionen des subventionierten Stadt- oder des privaten Kommerztheaters szenisch realisieren. Wie schon beim jungen Brecht verbanden sich daher mit dramaturgischen Überlegungen zum Stücker schreiben die Reflexionen auf die Grenzen des vorhandenen Theaters und die Möglichkeiten seiner Veränderung. Diese Reflexionen wurden in wohl noch stärkerem Maße durch die politischen und sozialen Bewegungen außerhalb des Theaters stimuliert und intensiviert, durch die Mitbestimmungskampagnen in den verschiedensten sozialen Bereichen, die neue Attraktivität des ›Räte‹-Gedankens für die APO und die Studentenbewegung, die praktischen Versuche mit Redaktionsstatuten und Autorenverlagen, die verbreitete Gleichsetzung von spontanistischen, kooperativen und kollektiven Arbeitsformen mit Demokratisierung und Emanzipation. Wie illusionär einzelne ›Modelle‹, Postulate und Erwartungen dieser Diskussion auch anmuten mögen, sie schärfte doch das Bewußtsein für die praktischen Funktionen und sozialen Rollen von Intendant, Regisseur und Schauspieler; sie beleuchtete grell die prekäre Situation des Schauspielers, etwa im ›Theater der Regisseure‹; und sie vermittelte Anstöße sowohl für eine künftige Reform des Theaters überhaupt, dessen Qualitäten nicht unabhängig sein können von der Motivation aller Beteiligten, wie bereits für die gegenwärtige Arbeit einzelner Regisseure (wie Peter Stein) und Theatergruppen (wie der Berliner Schaubühne am Hallischen Ufer), die der Theaterarbeit seit den 60er Jahren ihr historisch signifikantes Gepräge geben und ihre herausragenden Leistungen geschaffen haben.

Die Texte in diesem wie in den anderen Teilen stammen durchweg von Stücker schreibern, Schauspielern und Regisseuren. Sie sind größtenteils, als Vorüberlegung oder Rückbezug, mit der Praxis ihrer Autoren verknüpft; den vorgestellten Richtungen innerhalb der Diskussion entsprechen Richtungen der Dramatik oder des Theaters. Texte bloßer Beobachter des Theaters blieben ausgeschlossen; die Herausgeber nahmen diese Lücke in Kauf, da sich die spezifischen Probleme einer Dramaturgie der 60er Jahre auch ohne Kritikertexte verdeutlichen ließen (diese hätten wohl nur die Spiegelungen, aber nicht die Grundfragen vermehrt) und da der Umfang des Bandes nicht noch vergrößert werden sollte. Die Auswahl wurde so getroffen, daß die einzelnen Texte nach Möglichkeit einander ergänzen, aber auch kommentieren und in Frage stellen, so daß der Leser zu eigenem Weiterdenken und eigener Stellungnahme aufgefordert wird. Auf defensive Texte der Mitbestimmungsgegner konnte ver-

zichtet werden, da sich in ihnen keine neuen, gegenüber den 50er Jahren unterscheidenden Tendenzen zu Wort meldeten; Beispiele finden sich jedoch in der Auswahlbibliographie. Daß sich von manchen Autoren und Theaterleuten, die eine Berücksichtigung verdient hätten, keine geeigneten Texte finden oder im gesetzten Rahmen unterbringen ließen (z. B. von den Autoren Grass, Michelsen, Henkel, Faßbinder, W. Bauer, Enzensberger, Wünsche u. a. m.), ist zwar bedauerlich, hebt aber die Repräsentanz der Textbeispiele (was immer man sonst von manchen von ihnen halten mag) für die zentralen Aspekte der dramaturgischen Diskussion der 60er Jahre noch nicht auf. Die 70er Jahre haben meines Erachtens noch keinen wesentlichen Neuansatz gebracht. Die 60er Jahre sind insofern noch nicht zu Ende; auch diese Auswahl greift daher über sie hinaus. Das schließt nicht aus, daß bestimmte Phänomene der 60er Jahre (z. B. das Happening, aber wohl auch schon die Straßentheaterdiskussion) bereits ›historisch‹ anmuten (und damit auch insgesamt die hier dokumentierte Konstellation von zeitgleichen Richtungen). Bilderstürmerische Töne werden seltener, desillusionierte Einstellungen (im Hinblick auf Mitbestimmungschancen oder auf die gesellschaftlichen Einwirkungen der Künste) scheinen eher zuzunehmen, Angriffe auf die Institution Theater oder die ›elitäre Kunst‹ überhaupt flauen ab, ohne daß die Probleme gelöst worden wären, die ihnen zugrunde lagen. Eine ›Ästhetik des Schönen‹ wird (wie im Schlußsatz Bruno Ganz') neu integriert, auch im dezidiert politischen und politisch ›linken‹ Theater.

Von vornherein blieb die Dramaturgie der DDR von den Überlegungen zu diesem Band ausgeschlossen (so daß wir hier nicht in ›die‹ deutsche Dramaturgie der 60er Jahre einführen). Sie ist im Rahmen eines eigenen Bandes zu präsentieren, da sie bereits in den 50er Jahren einen ganz anderen Weg ging, der durch die Kulturpolitik der SED bestimmt und an der Norm des »sozialistischen Realismus« gemessen wurde. So basiert die Dramaturgie der 60er Jahre in der DDR (wo das Absurde Drama von den Bühnen fern gehalten wurde) auf anderen Voraussetzungen als im Westen, auch wenn sich nach dem Durchbruch des Dokumentartheaters das Interesse des Ostens am westlichen deutschen Drama verstärkte, was sich in unserer Zusammenstellung wenigstens in dem Interview niederschlägt, das der Ostberliner Theaterwissenschaftler und Brecht-Forscher Ernst Schumacher mit Peter Weiss geführt hat.

Ebenfalls von vornherein schlossen die Herausgeber Beiträge zu

den Problemen aus, die sich den Funk-, Film- und Fernsehautoren der 60er Jahre stellten. Soweit sie von dem hier Erörterten abweichen, lassen sie sich besser im Rahmen eines eigenen medientheoretisch, medienhistorisch und mediensoziologisch orientierten Zusammenhangs verständlich machen. Dagegen sind der Begrenzung des Umfangs Beiträge zum Kinder- und zum Musiktheater der 60er Jahre zum Opfer gefallen. Es muß genügen, hier für das letztere auf die Überlegungen und Experimente etwa von Dieter Schnebel und Hans G. Helms hinzuweisen, für das erstere auf den Weg vom unterhaltsam-pädagogischen Theater *für* Kinder zum (emanzipatorisch gemeinten) Theater *von* Kindern. Beide Tendenzen gehören in den Zusammenhang unseres Themas; der Verzicht auf sie wurde dadurch erleichtert, daß leicht greifbare, weitverbreitete Taschenbücher über sie informieren.

HELMUT KREUZER

I

*»Soll das Theater die heutige Welt
darstellen?«*

Über das absurde Theater. Eine Rede

[1960]

Der Planungsausschuß der Erlanger Theaterwochen hat mich eingeladen, hier vor Ihnen über das absurde Theater zu sprechen. Ich bin dieser Einladung gern gefolgt, habe jedoch die Einladenden darauf hingewiesen, daß meine Darstellung unakademisch und einseitig ausfallen würde. Unakademisch, da ich nun einmal – und vor allem auf diesem Gebiet – weder ein Theoretiker noch ein Systematiker bin. Einseitig, weil ich selbst »absurdes« Theater schreibe, und zwar aus solch tiefer Überzeugung, daß mir nicht-absurdes Theater mitunter absurd erscheint.

Vielleicht hätte Ihnen ein Theaterhistoriker einen sachlicheren und kritischeren Vortrag halten können, als ich es kann. Vielleicht wäre dieser Vortrag auch fundierter und kenntnisreicher gewesen. Gewiß hätte er Ihnen einen größeren Überblick vermittelt. Denn mir sind viele Stücke des absurden Theaters unbekannt. Auch habe ich noch nie etwas über das absurde Theater gelesen. Von mir haben Sie nicht viel mehr zu erwarten als eine Rechtfertigung eines, der im sogenannten »Absurden« heimisch ist, und einen Versuch über die Motive, die einen Autor veranlassen mögen, darin heimisch zu werden und absurde Stücke zu schreiben. Zudem – so fürchte ich – werden meine Ausführungen streng subjektiv sein. Aber das halte ich eher für ein Verdienst. Ich hege ein tiefes Mißtrauen gegen all die, welche ihre Objektivität beteuern, wenn es um die Verteidigung ihrer eigenen Sache geht.

Die erste Frage, die sich stellt, ist: was ist absurdes Theater? Ist es Theater, das durch die Darstellung eines scheinbar irrationalen Geschehens vom Publikum als absurd aufgefaßt wird? Oder ist es Theater, das den ontologischen Begriff des Absurden – wie Camus ihn versteht – in ein Geschehen kleidet, um das Publikum damit zu konfrontieren? Zwei Möglichkeiten. Betrachten wir diese beiden Möglichkeiten genauer, so verschmelzen sie zu einer einzigen. Das absurde Theater dient der Konfrontation des Publikums mit dem Absurden, indem es ihm seine eigene Absurdität vor Augen führt. Da jedoch das Publikum im allgemeinen nicht ohne weiteres gewillt ist, die Philosophie des Absurden hinzunehmen, geschweige denn,

auf sich selbst zu beziehen und sich selbst als absurd zu betrachten, so betrachtet es die Konfrontation auf dem Theater als absurd. Es entsteht also eine anregende Wechselbeziehung. Theater und Publikum erscheinen einander gegenseitig als absurd.

Aber diese Überlegung hätte ich vermutlich niemals angestellt, hätte ich nicht einen Vortrag zu halten. Ich gebe zu, daß es von meiner Seite einen gewissen Willensakt erfordert hat, mir den Begriff des Absurden so wie der von außen Betrachtende – also des Publikums – ihn versteht, zu eigen zu machen. Ich habe es im Interesse meiner Erläuterungen getan. Und wenn ich ihn im folgenden gebrauche, so tue ich das zunächst quasi als das »Gegenüber«. Und für mein Gegenüber ist ja auch mein rechtes Auge links.

Indessen, auch für das Publikum ist der Begriff des »absurden Theaters« viel weniger erprobt und umrissen, als etwa die Begriffe des »epischen« oder des »poetischen« Theaters. Er bezieht sich auch weniger als diese Begriffe auf die Form. Er bezieht sich mehr als diese Begriffe auf den Stoff, oder, wenn man so will, den Inhalt. Ein Stück kann »absurd« und »poetisch« sein. Vielleicht könnte es sogar »absurd« und »episch« sein – es käme auf einen Versuch an. Jedenfalls scheint es so viele Formen des absurden Theaters zu geben, wie es Vertreter dieser Gattung gibt. Die Skala ist sehr groß, wenn man sich innerhalb ihrer Reichweite zu Hause fühlt. Daß sie freilich von außen gesehen nicht so groß ist, das beweist die Tatsache, daß von der konservativen Kritik Ionesco und Beckett immer in einem Atemzug genannt werden, während mir ihre Gemeinsamkeit vornehmlich darin zu liegen scheint, daß beide anders schreiben als Schiller. Es erinnert mich an die Anekdote, die man über den ersten japanischen Botschafter in Berlin erzählt. Nach einer kurzen Probeperiode bat er abberufen zu werden, denn erstens hätten Europäer einen unangenehmen Geruch, und zweitens sähen sie alle gleich aus.

Damit wollte ich sagen, daß Beckett und Ionesco wenig gemeinsam haben. Wenig mehr als die gemeinsame Heimat im Absurden. Aber da hier – der Ansicht des absurden Dramatikers nach – ohnehin alle Menschen heimisch sind, die meisten ohne es zu wissen, besteht darin kaum eine Gemeinsamkeit. Gemeinsamkeit besteht also nur von außen betrachtet. Bleiben wir also bei dem »Außen«, bei der Betrachtungsweise des Publikums, das sich selbst nicht für absurd hält. Als was offenbart sich ihm das absurde Theater? – Denn es wäre unrichtig, wollte man behaupten, für das Publikum

bestehe das Hauptmerkmal des absurden Theaters lediglich darin, daß es sich ihm als »aufreißerisch« oder »anti-aristotelisch« offenbarte. Es weiß, daß Auflehnung gegen eine hergebrachte Kunstform kein schöpferisches Motiv ist. Wenn es als solches auftritt – wie etwa der Dadaismus – so ist es gewöhnlich so komisch wie kurzlebig. Auflehnung gegen eine Form ist nur dann ein schöpferisches Motiv, wenn die hergebrachte Form für das Darzustellende nicht mehr ausreicht. Das »absurde Theater« aber ist philosophisches Theater, es ist demnach weniger eine Rebellion gegen eine hergebrachte Form des Theaters als gegen eine hergebrachte Form der Weltansicht, wie sie sich des Theaters bedient und sich auf ihm manifestiert.

Wie erkläre ich mir aber das, was sich im absurden Theaterstück vor mir abspielt, und in was liegt das Gemeinsame der Theaterstücke dieser bestimmten Gattung?

Stellen wir eine Arbeitsthese auf. Sie lautet: Jedes absurde Theaterstück ist eine Parabel! Nun ist aber auch die »Geschichte vom verlorenen Sohn« eine Parabel. Sie ist jedoch eine Parabel ganz anderer Art. Analysieren wir den Unterschied: die »Geschichte vom verlorenen Sohn« ist eine bewußt auf ihre indirekte Aussage – das heißt auf die Möglichkeit ihres Analogieschlusses – hin konzipierte Parabel, während das absurde Theaterstück eben durch das absichtliche Fehlen jeglicher Aussage zu einer Parabel des Lebens wird. Denn das Leben sagt ja auch nichts aus. Im Gegenteil: es stellt eine permanente, unbeantwortete Frage, so würde der Dramatiker des Absurden argumentieren, zöge er es nicht vor, sein Argument in die Parabel eines Theaterstückes zu kleiden, das die Konfrontation des Menschen mit der ihm fremden Welt – also mit der Frage – zum Thema hat.

Dieses vom Dramatiker des Absurden vertretene Argument, daß das Leben nichts aussagt, läßt sich gleichnishaft in den verschiedensten Formen und auf den verschiedensten Ebenen darstellen. Aber in keiner Form und auf keiner Ebene liegt die Möglichkeit des Analogieschlusses so offen zutage wie in der einfachen direkten Parabel. Die Parabel vom verlorenen Sohn analogisiert vom Aspekt des Glaubens aus gesehen ein bestimmtes menschliches Verhalten durch ein fiktives Parallelgeschehen. Dieses soll das wirkliche Geschehen symbolisch darstellen. Das absurde Stück aber kann nicht ein der Aussagelosigkeit und der Fragwürdigkeit des Lebens analoges Geschehen darstellen, denn für etwas, das fehlt, das also nicht *ist*, läßt sich schwerlich ein Analogon finden. Wohl ließe sich ein

Analogon dafür finden, daß etwas nicht ist, also für die Tatsache des Fehlens, aber eben nur durch die Demonstration eines Parallelzustandes auf symbolischer Ebene. Symbolik jedoch kennt das absurde Theater nicht, oder es verachtet sie; das absurde Theater stellt nichts dar, was sich im logischen Ablauf einer Handlung offenbaren könnte; es identifiziert sich vielmehr mit dem Objekt – dem Absurden – in seiner ganzen, ungeheuerlichen Unlogik, indem es in Form von Darstellungen bestimmter absurder Zustände, vor allem aber durch sein eigenes absurdes Gebaren, jähe Blicke auf die Situation des Menschen freigibt. Erst die Summe der Darstellungen ergibt das ganze Bild. Und erst die Summe der absurden Stücke – also die Existenz des absurden Theaters als Phänomen – wird zum Analogon des Lebens. Ich modifiziere also die vorhin aufgestellte These, daß jedes absurde Theaterstück eine Parabel sei, dahingehend, daß erst das absurde Theater als Ganzes die didaktische Tendenz der Parabel offenbart. 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.

Das absurde Theater eröffnet demnach die verschiedensten Sichten. Manchmal ein großartiges Panorama, wie in Ionescos *Stühlen*. Oder einen winzigen Schnappschuß, eine kleine diabolische Beunruhigung, quasi als Botschaft von der Instabilität der Welt, wie zum Beispiel in Günther Grass' *Noch zehn Minuten bis Buffalo*.

Und damit habe ich bereits zwei Stücke genannt, ein Drama und eine Burleske, die für mich Prototypen und daneben auch glückliche Realisationen absurder Dramatik sind.

Zu den *Stühlen* nun hat Ionesco eine kleine Vorrede geschrieben, die ich Ihnen – obgleich ich annehme, daß die meisten unter Ihnen sie kennen – vorlesen möchte:

»Die Welt erscheint mir mitunter leer von Begriffen und das Wirkliche unwirklich. Dieses Gefühl der Unwirklichkeit, die Suche nach einer wesentlichen, vergessenen, unbenannten Realität, außerhalb derselben ich nicht zu sein glaube, wollte ich ausdrücken – mittels meiner Gestalten, die im Unzusammenhängenden umherirren und die nichts ihr eigen nennen, außer ihrer Angst, ihrer Reue, ihrem Versagen, der Leere ihres Lebens. Wesen, die in etwas hinausgestoßen sind, dem jeglicher Sinn fehlt, können nur grotesk erscheinen, und ihr Leiden ist nichts als tragischer Spott. Wie könnte ich,

da die Welt mir unverständlich bleibt, mein eigenes Stück verstehen? Ich warte, daß man es mir erklärt.«

Was den letzten Satz betrifft, so nehme ich an, daß Ionesco sein Stück von manchem deutschen Kritiker ausführlich erklärt bekommen hat. Ob ihm freilich die Erklärung eingeleuchtet hat, das ist eine Frage, die ich Gott sei Dank nicht zu beantworten brauche. Jedenfalls unterstützt dieser Satz, wie auch die ganze Vorrede – abgesehen davon, daß sie mir eine konzise Erklärung absurden Theaters überhaupt zu sein scheint – meine These, insofern sich das Folgende aus ihr ergibt: das absurde Stück konfrontiert den Zuschauer mit der Unverständlichkeit, der Fragwürdigkeit des Lebens. Die Unverständlichkeit des Lebens kann aber nicht durch den Versuch einer Antwort dargestellt werden, denn das würde bedeuten, daß sie interpretierbar, das Leben also verständlich wäre. Sie kann nur dadurch dargestellt werden, daß sie sich in ihrer ganzen Größe und Erbarmungslosigkeit enthüllt und quasi als rhetorische Frage im Raum steht: Wer auf eine Deutung wartet, wartet vergebens. Er wird sie nicht erhalten, bis er von kompetenter Seite den Sinn der Schöpfung erklärt bekommt, also nie. Das absurde Stück stellt daher einen Zustand dar, der, wie immer er auch auf der Bühne enden mag, in der Frage verharret. Und darin liegt einer der wesentlichsten Unterschiede zum aristotelischen und zum epischen Theater, die stets die Antwort geben oder zumindest nahelegen. Unter den rezeptiven Fähigkeiten, die das absurde Stück beim Publikum voraussetzt, ist demnach die elementarste: daß es – das Publikum – den Schritt von der Antwort zur Frage dem Autor nachvollziehe.

»Das Absurde«, so sagt Camus, »entsteht aus der Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, mit der Welt, die vernunftwidrig schweigt.«

So wird das Theater des Absurden quasi zur Stätte eines symbolischen Zeremoniells, bei dem der Zuschauer die Rolle des Menschen übernimmt, der fragt, und das Stück die Welt darstellt, die vernunftwidrig schweigt, das heißt in diesem Falle; absurde Ersatzantworten gibt, die nichts anderes zu besagen haben als die schmerzliche Tatsache, daß es keine wirkliche verbindliche Antwort gibt.

Denn das absurde Stück fordert von seinem Publikum – wie ja jede Kunst – aktiven Mitvollzug. Das Publikum indessen ist selten gewillt, dem Autor bis zu diesem Nachvollzug zu folgen. Das Bühnengeschehen erscheint ihm zusammenhanglos und unlogisch. Der Tatsache, daß das Leben selbst zusammenhanglos und unlogisch ist,

wird sich der Zuschauer nicht bewußt, da sich vielleicht sein eignes Leben innerhalb der Grenzen eines logischen Systems vollzieht, er daher größerer Zusammenhänge nicht bedarf und sie infolgedessen nicht sucht. Im Theater erwartet er Ausschnitte aus seinem System: Probleme der Zeit, Menschen in der Zeit, historisches Geschehen, Beziehungen zwischen Menschen. Er belächelt mitunter auch gern eine Satire. Selbst einen fantastischen Bühnenablauf mag er goutieren, wenn er sich scharf und entschieden von der Wirklichkeit – wie sie ihm erscheint – distanziert. Das Absurde aber steht für ihn außerhalb seiner gewohnten Begriffswelt. Das Absurde ist für ihn absurd. Wobei er das Wort »absurd« als Synonym für »verrückt« oder »unzumutbar« gebrauchen würde. Jeden Berührungspunkt, jeden Anhaltspunkt einer Analogie oder gar einer Identifikation weist er entrüstet von sich.

Wird ihm die Sache allzu absurd – zum Beispiel wenn zwei menschliche Wesen aus dem Mülleimer hervorkommen –, so fühlt er sich verspottet. Und gerade das völlig zu unrecht. Denn das Gegenteil ist beabsichtigt. Er, der Zuschauer, soll das Bühnengeschehen verspotten – es mit dem »tragischen Spott« belegen, von dem Ionesco spricht –, das heißt: nicht das Bühnengeschehen selbst – nicht die Parabel, sondern ihr Objekt: das Leben. Und damit freilich auch sich selbst, als einen, der fragt und keine Antwort erhält. Aber er schafft es nicht, die verschiedenen Ebenen der Transposition zu erklimmen. Er stößt sich schon am scheinbar Vordergründigen, etwa den auf der Bühne geäußerten Banalitäten in Form von Sprachklischees. Er merkt nicht, daß es sich bei ihnen mitunter um künstliche Sprachgebilde handelt, um kunstvolle Vortäuschungen, die nur auf denjenigen als Gemeinplatz wirken, der selbst auf den Gemeinplätzen des Lebens zu Hause ist.

Nun gibt es aber auch unter den Stücken des absurden Theaters manche, die populär geworden, ja zu großem Publikumserfolg gelangt sind. Das scheint mir aber in jedem Fall auf einem Umstand zu beruhen, der mit ihrer Absurdität nichts zu tun hat. Ich habe *Warten auf Godot* im Londoner Phoenix Theatre gesehen, wo es monatelang en suite lief. Immer verließ etwa ein Fünftel des Publikums in der Pause das Haus – eine Tatsache übrigens, die vornehmlich unter den Taxichauffeuren bald bekannt wurde, die zur Zeit der Pause in Schlangen vor dem Theater aufzuziehen. Der Rest des Publikums aber blieb bis zum Ende und applaudierte herzlich, ja für Londoner Verhältnisse beinahe frenetisch. Und warum? Nicht,

weil sich ihm da von der Bühne her eine Wahrheit gleichnishaft mitgeteilt hätte. Sondern weil er einer faszinierenden Interpretation eines faszinierenden Kunstwerks beigewohnt hatte. Einer Aufführung, die durch eine Art Musikregie das stichomythische Spiel zwischen zwei irischen Landstreichern zu voller, großartiger Geltung brachte. Auch der Gegner des absurden Theaters, soweit er nicht jeglichen rezeptiven Talents für Sprache und Rhythmus entbehrt, müßte bestätigen, daß Beckett ein legitimer Dichter ist. Und daß er es sogar dort ist, wo sein Stoff ihn ins Monomanische zu führen scheint.

Ein weiterer großer Erfolg ist Ionescos Stück *Die Nashörner*. Dieser Erfolg beruht aber darauf, daß das Stück kein absurdes Stück ist. Zwar enthält es in seinen – oft prächtigen – Dialogen ein Element des Absurden, aber sonst hat sein Autor hier mit den Mitteln einer ganz vordergründigen Parabel gearbeitet, die an Deutlichkeit der vom verlorenen Sohn in nichts nachsteht.

Verweilen wir einen Augenblick bei diesem Stück! Die Demonstration dessen, was ein absurdes Stück nicht ist, wirft ein zusätzliches Licht auf die Gattung des absurden Theaters.

Der Inhalt dürfte den meisten von Ihnen bekannt sein. In einer Provinzstadt werden die Bürger – einer nach dem anderen – zu Nashörnern. Die Deutung drängt sich auf. Die Provinzstadt ist unsere Welt. Die Bürger sind wir. Die Metamorphose ist der Verflachungs- oder der Vermassungs- oder der Verdummungsprozeß – wie man es gerade nennen möchte –, dem wir bekanntlich alle unterworfen sind. Die Nashörner also sind wir, in eine nicht allzu ferne Zukunft projiziert. So einfach ist das alles. Ein Zeitstück also, das sich des Symbols bedient. Leider nur ist die Prognose selbst inzwischen zum Gemeinplatz geworden, da sie uns ad nauseam vor-exerziert wird. Schöner wäre es gewesen, hätte Ionesco über den Klischeegehalt dieser Prognose ein Stück geschrieben. Aber nicht darüber wollte ich sprechen.

Einer dieser Bürger bleibt von der Verwandlung verschont. Wir gehen nicht fehl in der Annahme, daß dieser eine Bürger das positive Prinzip des Stückes verkörpert. Dieses positive Prinzip verfißt aber nichts in sich selbst, sondern existiert einzig und allein im und als Gegensatz zum negativen Prinzip, an dem es sich entzündet hat. Es sagt nichts aus als den kategorischen Imperativ: man soll nicht zum Nashorn werden. Damit wiederum wird das Stück zum moralischen Lehrstück. Fragen wir uns nun, wie man es schafft,