

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
Heft: 7

Artikel: Von der Revolutionsbühne zum "Theater ohne Eigenschaften"
Autor: Kohlhase, Norbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162147>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Von der Revolutionsbühne zum «Theater ohne Eigenschaften»

NORBERT KOHLHASE

Seit kurzem liegen zwei schmale Sammlungen von Theaterkritiken vor, die den Charakter von Dokumenten haben: Es sind Gelegenheitsrezensionen aus den frühen zwanziger Jahren, die Brecht und Musil für abgelegene Zeitungen geschrieben haben und in denen der wohl folgenreichste Angriff auf das hergebrachte bürgerliche Theater vorbereitet wurde¹. Für Brecht jedenfalls gilt als ausgemacht, dass in seinen Kritiken für den Augsburger «Volkswillen» (1920/21) bereits Gedanken ausprobiert und vorformuliert wurden, die er später in seinen Stücken, in seiner Dramaturgie und in der Bühnenpraxis im Schiffbauerdamm-Theater zu verwirklichen suchte. Es sind revolutionäre Vorstellungen von einem Theater des wissenschaftlichen Zeitalters, das die kommerzielle Amüsierbühne mit ihren billig feilgebottenen Reizen ersetzen und die Welt verändern soll.

Wieviel von dieser Kunstauffassung dauerhaft verwirklicht werden kann, wenn die modischen Brecht-Requisiten eines Tages wieder abgeräumt sein werden, ist durchaus ungewiss. Überleben wird vermutlich die Erinnerung an einen der grossen Anreger des zeitgenössischen Theaters, an den vielleicht aufregendsten Versuch, Dichtung, Dramaturgie und Szene in den Dienst einer politischen Sache zu stellen.

Doch haben die Kritiker Brechts darin recht, dass es auch andere Möglichkeiten für das Theater gibt, die zu erproben wären. Die jüngste dramatische Literatur und die Aufführungspraxis einiger europäischer Theater scheint solche neuen Wege zu erkunden. Dadurch wird, unerwartet und abseits von allen Modeströmungen, die lange verdeckt gebliebene Bedeutung Musils auch für das moderne Theater zum erstenmal freigelegt und deutlicher sichtbar. Obwohl Musil kurz vor seinem Tode in der Genfer Emigration (1942) an seinen früheren Arbeiten das Zufällige und Zeitbedingte selbstkritisch desavouiert hat, wobei er die erwähnten Theaterrezensionen (für die «Prager Presse» 1921/22) in die Kritik einbezog, erweisen sich seine damaligen Besprechungen und Essays in Wahrheit als zeitbeständig und wegweisend. Im folgenden soll nun der Versuch gemacht werden zu prüfen, inwieweit durch die Entwicklung während der letzten Jahrzehnte die Konzeption eines «politischen Theaters», wie Brecht sie entworfen hat, verändert worden ist. Zu fragen ist, ob die Forderung nach einem instrumentellen Theater, das

als Mittel für einen politischen Zweck eingesetzt wird, nicht allmählich durch Vorstellungen abgelöst wird, die in ein Theater Musilscher Prägung einmünden könnten.

Kritik am bürgerlichen Theater

Der gemeinsame Ausgangspunkt beider Autoren ist die Kritik am Theater der zwanziger Jahre. Musil warf ihm vor, und darin stimmte er mit Brecht überein, dass es vage, unverbindlich und geistlos geworden sei; neun Zehntel der Gesichtspunkte, die als gültig für die Bühne gehalten würden, bestünden in nichts anderem als einer «Dramaturgie des Zuschneidens geistiger Stoffe zu konfektionsmässiger Absatzfähigkeit». Es ist für ihn ein Theater der Irrelevanz und der privaten Stimmungen, dem die «exakte Phantasie» und Objektivierung ins Allgemeine ermangelt: Neben dem Biographischen fehlt das «bewusst Ideographische», die Leidenschaft der Idee, die Musil dem falschen Zauber des Persönlichen in der Kunst entgegensetzt. Den Dramatiker sah er zum Betriebsingenieur werden, der gegen die nachlassende Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit nicht die Auseinandersetzung oder Ineinssetzung mit Ideen und Erlebnissen bereithält, sondern geistreiche Pointen zur Auffüllung seiner eigenen Leere. Unter solchen «Produktionsbedingungen» werden auch Erfahrungen aus dem Bereich der Werbung und Umwerbung nutzbar gemacht und solange als dramatische Gesetze ausgegeben, bis schliesslich die Psychologie des Theaters mit der des Geschäftes identisch wird.

Auch Musils überraschend politische Beobachtung, dass diese Agonie des Theaters «eine zu unserem Gesellschaftszustand gehörende symptomatische Erscheinung ist» (1924), trifft sich unmittelbar mit Brechts Befund, das Theater habe seinen Kredit eingebüsst, weil «kaum die Grundlagen des Bürgertums untersucht, weite Bezirke menschlicher Angelegenheiten verödet, die Phantasie des Volkes erstarrt (und) seine Erfindungsgabe versiegt» seien (etwa 1920). Und wenn es bei Musil heisst, dass jetzt an die Stelle des tragischen Widerspruchs des Einzelnen *zum* Gesetz der offenbare Widerspruch *in* den Gesetzen irdischer Existenz selbst treten müsse, so fragt Brecht in gleicher Überzeugung, ob sich überhaupt der gesellschaftliche Mensch mit dem Menschen noch decke. Beide konstatieren übereinstimmend, dass zwischen Theater und Gesellschaft eine Wechselwirkung besteht, die ein gedankenloses Bühnenspiel für Gewohnheitsabnehmer als überholt erscheinen lässt und eine «Generalinventarisierung» der Theaterverhältnisse — und der Verhältnisse überhaupt — erheischt, eine Erneuerung und Verwandlung aus dem Chaos.

Trotz des Alters- und Entwicklungsunterschiedes zwischen beiden Autoren (Musil war 1920 ein Vierzigjähriger, also fast doppelt so alt wie Brecht),

sind ihre Analysen des herrschenden Theaterbetriebs und ihre kritischen Ansätze durchaus miteinander vergleichbar, nicht aber die Folgerungen, die sie daraus ableiten. Brecht hat für sich die eindeutige Konsequenz gezogen, ein gesellschaftlich engagiertes Theater mit sozial-revolutionärer Funktion zu konzipieren. Für ihn war die Degenerierung des Theaters gerade ein Anlass zur Hoffnung; er sah darin eine Chance, die Grundfragen der Gesellschaft neu zu stellen, um die natürlichen Gegensätze gesellschaftlicher Art unvermittelt zutage (und ins Licht der Bühne) treten zu lassen. Brechts Theaterarbeit als Autor und Bühnenpraktiker wurde fortan zum Vehikel für seine politischen Auffassungen. Musil hat an ein solches Theater der Aktion niemals auch nur gedacht; das Fertige, Ausgemachte und entschieden auf die Zukunft Gerichtete war nicht seine Sache. Zur Dichtung, so glaubte er, gehört wesentlich das, was man nicht weiss; «eine fertige Weltanschauung verträgt keine Dichtung». Seine Abneigung gegen die Politik, gegründet auf die Idee von einem Leben mit Interimsgrundsätzen, hat ihn freilich nicht gehindert, schon im «Törless» (1906!) so klargesichtig den heraufziehenden Faschismus vorwegzunehmen, wie es sonst allenfalls noch Kafka gelang.

Was immer über die Position beider Autoren zum Verhältnis von Dichtung und Politik gesagt werden mag, die wenigen zusammengetragenen Zeitungsausschnitte sind ein einzigartiges Zeugnis dafür, dass Theaterkritik zur Gesellschaftskritik, Kunstbetrachtung zur Diagnose der Zeit werden kann, wenn es so grundsätzlich und mit Gespür für das Wesentliche einer Epoche geschieht. Jedenfalls ist seitdem die Kontroverse über Sinn und Möglichkeit des politischen Engagements auf dem Theater eröffnet; alle Richtungen der dramatischen Literatur haben sich, gewollt oder nicht, der Frage stellen müssen, ob der Bühne neben ihrer Kunstbedeutung und darüber hinaus auch eine politische Funktion zugewiesen wird. Es geht, mit oder ohne Anführungszeichen, um das Theater als «gesellschaftliches Ereignis». Stationen dieser Auseinandersetzung sind das Theater des Absurden, das Dokumentarische Theater, der Sozialistische Realismus und die unmittelbare Brecht-Nachfolge bis hin zu den ersten Ansätzen für ein «Theater ohne Eigenschaften» im Sinne Musils.

Das Absurde Theater und sein Verhältnis zum politischen Engagement

Zwei Grunderlebnisse stehen am Ursprung des Absurden: die Erfahrung des Chaos und die Auflehnung dagegen. Die gedanklichen Wegbereiter des neueren Absurden Theaters, Sartre und Camus, sind in ihrer Philosophie jedoch keineswegs vom politischen Engagement oder von dem Gedanken der Revolte ausgegangen. Im Vorwort zu Paul Nizans «Aden Arabie» bezeichnet Sartre seine anfängliche Haltung selbst als antibourgeois, individualistisch

und «réfractaire à tout engagement». Auch im «Mythos des Sisyphus» von Camus bleibt es lediglich beim Versuch, den «Schock über den Zusammenbruch so vieler Gewissheiten» (Esslin) zu artikulieren. In einem Universum, so schreibt er, das des Lichtes und aller Werte verlustig geht, wird der Mensch zum Fremden, die Welt zum Exil: Das Auseinanderfallen von Existenz und Essenz führt zur Erfahrung des Absurden. Erst das Kriegserlebnis hat beide Autoren zum «Eintritt in die Geschichte» (Camus) und damit, entgegen ihrer Philosophie, in die politische Aktion gezwungen. Résistance und Gefangenschaft machen Camus' Überwindung des Absurden («Caligula», «Etat de siège») und Sartres Auffassung vom engagierten Theater erst verständlich. Hinter Stacheldraht habe er, Sartre, Politik und Demokratie entdeckt und beschlossen, «ein militanter demokratischer Schriftsteller zu werden».

Alle Bühnenwerke Sartres und Camus' bleiben jedoch in der Form und Sprache der Tradition verpflichtet, selbst diejenigen, die noch die völlige Ausweglosigkeit und Irrationalität des Absurden zum Thema haben (zum Beispiel «Le Malentendu» von Camus; oder die jetzt verfilmte Version von Sartres «Le mur»). Die literarische Konsequenz aus der Philosophie des Absurden haben nicht Sartre und Camus selbst gezogen, sondern die eigentlichen «Klassiker» des Absurden Theaters: Ionesco und Beckett, in gewissem Sinne Genêt, sowie der frühe Adamov, Schéhadé, Audiberti, Boris Vian und Tardieu — um nur die französisch Schreibenden zu nennen.

Ionesco hat am eingehendsten das Absurde Theater begründet. Es ist für ihn eine Gegenposition zum politischen Theater: Die soziale Ebene, so polemisiert er gegen die engagierten Autoren, ist nur die alleräusserlichste; erst jenseits der sozialen Grenzen wird die wahre Gesellschaft sichtbar, nämlich die menschliche Gemeinschaft mit ihren Hoffnungen und ihrem Leid. «Meine Träume, meine Wünsche, meine Ängste sind nicht mein Eigentum; sie gehören zu einem von den Vorfahren überkommenen Erbe, sie sind ein uralter Schatz, auf den alle Menschen einen Anspruch haben.» Erst dadurch, dass die Grundbefindlichkeiten aller Menschen identisch sind, entsteht Kommunikation zwischen ihnen. Die Politik spiegelt von alledem nur ein sehr unvollkommenes und begrenztes Bild wider, weshalb Schriftsteller wie Brecht, Miller und Osborne für Ionesco die neuen Boulevard-Autoren sind. Hier werde ein ideologischer Konformismus praktiziert, der nichts anderes biete, als was auch in Lehrbüchern und Vorträgen zu erfahren sei (vergleiche die Figur des Brechtoll in «Faim et soif»). Die politisch eingefärbte Bühne sei «Patronatstheater»!

Aufgabe des Theaters ist aber gerade die Demystifizierung von fixen Ideen jeder Art, wie sie vor allem in unserer Sprache zum Ausdruck kommen, und hier gelingt Ionesco in der Tat die vielleicht konsequenteste Blossstellung der Gesellschaft: Die Prüfung der gängigen Sprachstrukturen und ihre Zerstörung durch Anhäufung sinnleerer Klischees; das Geschwätz als

erzwungene gesellschaftliche Sprachregelung. In diesem, trotz grotesker Mittel hintergründigen Verfahren wird bei Ionesco, wie Sartre es formuliert, die Sprache selbst zum Hauptdarsteller. Sie ist der eigentliche Akteur und treibt die Handlung schliesslich bis zum Mord («La Leçon»); denn hinter der Banalität lauern der gemeine Knechtssinn und die Unmenschlichkeit. Eine Gesinnung, die der Sprache Gewalt antut und sie zu Stümmeln und Wortleichen erniedrigt, ist auch im Stande, das gleiche dem Menschen anzutun. Das Absurde, dem Ionesco auf absurdem Wege nachspürt, liegt also im Menschen selbst, woraus Adamov folgert, dass es das Absurde Theater mit dem Unheilbaren der «condition humaine» zu tun hat, während das politische Theater die reparablen Schäden unserer Gesellschaft aufzeigt. Immerhin schliesst das Element der Farce bei Ionesco die Möglichkeit der befreienden Katharsis nicht völlig aus.

Exemplarischer und womöglich noch eindeutiger als bei Ionesco ist die Absage an das gesellschaftlich Verbindliche bei Beckett. Die Clownerien seiner Figuren sind jenseits der Frage nach dem Sinn der Existenz angesiedelt und ohne Trost; sein Mythos vom glaubenslosen, glaubensbedürftigen Menschen (Hensel) ist frei von jeder politischen Intention, eine «Tragedia dell'arte» auf dem Rückweg aus der Menschlichkeit. Er selbst sagt: «I am interested in the shape of ideas even if I do not believe in them.» Interpretationen seiner Stücke gehen über eulenspiegelhafte Namenserkklärungen nicht hinaus (Malone = M(oi) alone; Ham = Hammer, Clov = clou (= Nagel); Godot = godillots (= abgetragene Schuhe) etc.). Alle Versuche, wie 1964 in London oder kürzlich während seiner Berliner Inszenierung von «Endspiel», den Figuren Handlungsmotive oder Reste von Gewissen zu unterschieben, hat Beckett freundlich, aber bestimmt zurückgewiesen. Was er sagen wollte, sei in den Stücken gesagt; mehr nicht. «Spielt es auf eure Weise. Ich weiss nur, was auf dem Blatt steht.»

Und doch bricht an einer Stelle des Absurden Theaters das sorgfältig hinaus-eskamotierte Engagement wieder ein, und zwar bei der Rückbesinnung auf die allerersten Anfänge dieser Tradition, auf die Vorläufer des Absurden Theaters, wie Jarry («Ubu Roi»), Breton und vor allem Artaud und seine Theorie vom «Théâtre de la cruauté». Artauds Konzeption besagt, dass das Theater nicht nur ein Bild von der Wirklichkeit geben soll, sondern selber Wirklichkeit ist; jede Theateraufführung soll in ihrer Einmaligkeit und «radikalen Ungemütlichkeit» (Bondy) Aufruhr und Aktion bewirken. Wie im Jahrmarktsspiel, aber mit der Beigabe von Quälerei und psychischer Verletzung, werden im Publikum Emotionen und Affekte ausgelöst. Das Theater wird wieder ein Ort für Improvisation und Unwägbarkeiten. Wenn Brecht die Guckkastenbühne nach vorne öffnen wollte durch Niederreißen der vierten Wand, so Artaud nach allen Seiten durch Auflösung des Theaters überhaupt. «Die Kunst ist keine Imitation des Lebens», so schreibt er, «son-

dern das Leben die Imitation eines transzendenten Prinzips, mit dem die Kunst die Kommunikation wieder herstellt.» Ein Stück, in dem nicht ein blinder Lebenswille verkörpert wird, der alles zu überrennen in der Lage ist, wäre, nach Artaud, ein unnützes Unterfangen.

Das Dokumentarische Theater und die Brecht-Nachfolge

Charakteristischerweise wird Artaud heute nicht nur von Autoren des Absurden Theaters zum Kronzeugen angerufen (Kopit, Simpson), sondern auch von ausgesprochen politisch engagierten Stückeschreibern und Theaterleuten. Beispiele hierfür sind das «Living Theatre» («Frankenstein») und neuerdings das «Theater der Hippies» im Londoner Arts Laboratory, ferner Peter Brooks Inszenierung von Weiss' «Marat/Sade» und vor allem «US», seine Montage von Augenzeugenberichten gegen den Krieg in Vietnam. Sachlich ist dies der Berührungspunkt des Absurden Theaters mit einer neuen Theatergattung, dem Theater der Fakten und Dokumente, das freilich in Deutschland, woher es ursprünglich stammt, nichts mit der Artaud-Renaissance gemein hat. Hier stellt sich das Problem von Politik und Kunst umgekehrt wie im Absurden Theater: während im Theater des Absurden das Politische gänzlich zurücktritt, wird hier die politische Intention zu einem so dominierenden Gesichtspunkt, dass der Anspruch der Bühne zuweilen zu kurz kommt. Die Relation von «Faktenwahrheit und Kunstwahrheit» (Kaiser) bleibt deshalb unbefriedigend, auch wenn Hochhuth ausdrücklich erklärt: «Hier ist nicht Wissenschaft, hier ist Theater.» Dabei nimmt Hochhuth, in seiner angestrebten Redlichkeit gegenüber den Forderungen der Bühne wie in der Behandlung der Fakten, noch eine vorrangige Stellung unter den Vertretern dieser hybriden Dramengattung ein. Wo aber die Absicht vorwaltet, das Theater zum Gebrauchsgegenstand für politisch anhängige Themen und Thesen zu domestizieren, ist das Ergebnis oft nur «gehobenes Kabarett» (zum Beispiel Ingram Wells' «Mrs. Wilson's Diary», Barbara Garsons «Macbird», Weiss' «Lusitanischer Popanz»); und wo sich durch das Thema im Grunde jeder Widerspruch verbietet, wie in den sogenannten «Bewältigungsstücken», herrscht Einschüchterung durch Scham (Weiss' «Die Ermittlung», Schneiders «Nürnberger Prozess», Robert Shaws «Man in the glass booth», Kipphardts «Geschichte von Joel Brand», u.a.).

Das Dokumentarische Theater wird trotz seines «Selbstverzichtes auf dichterische Phantasie» (Claus Colberg) aus dem Dilemma von Kunst und Engagement nicht befreit, solange es die Fakten der Realität nicht den Forderungen unterordnet, die das Theater, ohne Rücksicht auf die politische Absicht des Autors, stellt. Auch ein politisches Thema muss künstlerisch und nicht nur archivalisch bewältigt werden. Es ist kein Zufall, dass selbst die Brechtschen Versuche in dieser Richtung unzureichend geblieben sind

(«Arturo Ui»), oder doch weit unter dem Niveau seiner Parabelstücke liegen. Auch unter diesem Aspekt ist es zu bedauern, dass seine letzten Pläne, ein Einstein-Drama zu schreiben, nicht mehr verwirklicht werden konnten.

Es verdient wohl eine Anmerkung, dass keine Kritik am Dokumentarischen Theater die Legitimität dieser interessanten und neuartigen Form dramatischer Literatur in Frage stellen kann und es auch nicht beabsichtigt. Wenn Walser abwertend von einem «Illusionstheater» spricht, in dem der Zuschauer zum Voyeur einer nur vorgetäuschten Wirklichkeit wird, so mag hiergegen mancher berechtigte Einwand vorgebracht werden. Unbestritten aber dürfte die Beobachtung sein, dass sich das «Theater des zweiten Zeugen», wie es in Frankreich genannt wird, zwar durch die politische Integrität seiner Autoren auszeichnet und durch die angestregten Bemühungen, unsere Vergangenheit aufzuarbeiten, dass dies aber mit einer Theaterdichtung — sofern daran überhaupt noch gelegen ist — nur sehr entfernt etwas zu tun hat. Mit anderen Worten: die «Sonette an Orpheus» und die «Pisaner Gesänge» machen zwar den politischen Leitartikel nicht überflüssig, sie setzen aber Massstäbe für Rang und Lebensdauer geistiger Produkte, die man nicht einfach ausser acht lassen kann.

Was für das Dokumentarische Theater gilt, muss analog auch gegen die verschiedenen Bemühungen um eine Brecht-Nachfolge eingewendet werden. Was dem Theater in sprachlicher und formaler Hinsicht fehlt, kann durch das politische Bekenntnis nicht wettgemacht werden. Auch der halbhohe Vorhang aus Sackleinen und die zwischengeschalteten Songs à la Brecht helfen dann nicht, den Zwiespalt von Sozialkritik und Bühnenhandlung zu überbrücken — es sei denn, man hält es mit der Theorie des Soziologen MacLuhan «The medium is the message». Die Arbeiten von Hacks, Armand Gatti, Planchon, Dürrenmatts «Frank V.», Weskers Triologie u.ä. zeigen hinreichend deutlich, dass Thesenstücke, die nicht viel mehr als eine These demonstrieren wollen, selbst dazu kaum geeignet sind. Es konnte deshalb nicht ausbleiben, dass die «Brechtwelle» bei einigen zumindest zu Gegenreaktionen führte. Einer der ersten, die sich offen von ihrer Befangenheit im Brecht-Modell distanzieren, war Planchon: «J'étais influencé par Brecht... Je me suis dit: Il sait plus de choses que moi. Il n'y a qu'à le suivre. L'auteur qui m'a dégagé de son influence c'est Shakespeare.»

Brecht als Durchgangsstation

Dieser Versuch, mit einem erweiterten Verständnis vom Theater über Brecht hinauszugelangen, scheint charakteristisch für die gegenwärtige dramatische Literatur zu sein. Am auffallendsten ist diese Tendenz gerade in einigen Ländern des Ostblocks, wie in der Tschechoslowakei und in Polen. So begründet Jan Grossman seine Theaterarbeit in Prag mit dem Hinweis,

dass das ideologische Theater, in dem der Mensch lediglich in Beziehung zu gesellschaftlichen Prozessen gesehen wird, die Möglichkeiten der Bühne unzulässig einschränkt. «Der moderne Mensch lebt nicht nur in einer Realität, sondern in verschiedenen Interpretationen der Realität.» Otomar Krejča, der langjährige Direktor des Prager Nationaltheaters, erklärte kürzlich im selben Zusammenhang, dass Brechts Lehrstücke für ihn so wenig in Frage kämen, wie das «publizistische Theater». In beiden werde der Einfluss des Theaters auf die öffentliche Meinung und damit auf die gesellschaftlichen Verhältnisse weitgehend überschätzt. Und in einer Theaterdiskussion in Wien vertrat Jan Kott sogar die These, dass auch unpolitische Stücke höchst brisante politische Wirkungen hervorrufen können (wie Becketts «Godot» in Polen). Wenn heute Peter Weiss noch daran festhält, dass für ihn ein Theater nicht denkbar ist, in dem diese gesellschaftsändernde Funktion aufgegeben wird, so muss er sich von dem polnischen Kritiker Andrzej Wirth seine «moralistische Parteilichkeit» als eine historisch überholte Form des Engagements entgegenhalten lassen. Selbst Brecht sei heute schon ein Klassiker, der neuen Interpretationen ausgesetzt sei.

Die Diskussion um das politische Theater entscheidet sich offenbar an der Frage: Engagement wozu? Und politisch in welchem Sinne? Verfolgt man die Kontroverse genauer, so ist neuerdings eine immer stärkere Abwendung vom didaktischen, auf bestimmte Ziele hin orientierten Theater zu beobachten. Piscator, der Expressionismus in Deutschland und der mittlere Brecht (zwischen «Baal» und der «Mutter Courage») strebten noch ein politisches Theater mit *parteilicher* Fixierung an (Piscator: «Wir wollen Politik machen!»), wobei notfalls die Kunst auf der Strecke bleiben konnte; aber schon in den späten Stücken von Brecht selbst wird das Theater erweitert durch «Einbeziehung von Zukunftshoffnungen» (Rischbieter), die nicht mehr unbedingt mit parteipolitischen Zielen identisch sein müssen. Melchinger geht in dieser Richtung noch einen Schritt weiter und definiert das politische Theater nur noch durch seine «politische Problematik». Was aber ist der Inhalt des Politischen im Theater? Die Antworten hierauf werden immer unbestimmter und allgemeiner: Politisch, so sagt Esslin, ist *jede* Kunst, da keine künstlerische Äusserung ohne soziale und politische Implikationen denkbar ist. Aber die politische Wirkung des Schriftstellers kann, nach Böll, nur *mittelbar* sein, «sonst muss er Politiker werden, Aktionen leiten und einleiten». Je engagierter er sich glaubt, um so mehr muss er nach Ausdruck suchen. Von hier bis zu Benn und Valéry, die das «Engagement» nur noch in der Form sprachlicher Strenge gelten liessen, wird der Unterschied immer geringer. So scheint die Diskussion über die engagierte Literatur wieder bei den Konstanten dichterischer Existenz angelangt zu sein, mit der Wirkung für die Bühne, dass die Vision Brechts von einem ganz neuen, nichtaristotelischen Theater in die Rolle einer Episode verwiesen wird.

Die Möglichkeiten des «Theaters ohne Eigenschaften»

Die jüngste Abwendung vom politischen Theater im Sinne Brechts hat Max Frisch vollzogen. In seiner Münchener Poetik-Vorlesung erklärte er seine früheren Stücke mit Gegenwartsthematik und gesellschaftspolitischem Bezug für eine Sackgasse: «Ich glaube, dass die wahre Domäne der Literatur das Private ist.» Diese Erkenntnis wird in seinem neuen Schauspiel «Biografie» zum ersten Mal dramaturgisch ausgewertet. Es geht darin um das Experiment, jede Lebensphase noch einmal zu durchlaufen und auf Alternativen hin zu prüfen. Kürmann — der Mann, der eine andere Biografie wählen darf — bekommt neue Möglichkeiten eingeräumt. Frisch zitiert in seinem Vorspann zum Stück eine der Figuren Tschechows: «Wie, wenn das eine Leben, das man schon durchlaufen hat, sozusagen nur ein erster Entwurf war?» Was die Wirklichkeit nicht gestattet, soll nun das Theater ermöglichen: zu ändern, noch einmal anzufangen, zu proben. In dieser «Dramatik der Permutation» (Ernst Wendt) bekommt jede Entscheidung etwas Zufälliges, das den Zwiespalt von erkennender, wägender und handelnder Intelligenz unaufgelöst lässt. Ausdrücklich heisst es im Nachwort Frischs: «Das Stück will nichts beweisen»; es bleibt Probe.

Die Ähnlichkeit mit Musils Position ist unübersehbar. Wenn Frisch in den Anmerkungen sagt, dass der Hauptfigur keine Szene so passt, dass sie nicht auch anders sein könnte, so ist das nahezu identisch mit der Haltung des «Mannes ohne Eigenschaften»: «Wenn man ihm von irgendetwas erklärt, dass es so sei wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein.» Dieser Möglichkeitssinn, im Gegensatz zum Wirklichkeitssinn, ist für Musil die Fähigkeit, alles zu denken, was sein könnte, und «das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist». Dem Besitz an bestimmten Eigenschaften und der Freude an ihrer Wirklichkeit steht die Möglichkeitsfülle des Menschen ohne Eigenschaften gegenüber. Er konstatiert nicht, was geschehen ist oder geschehen wird, sondern «er erfindet: hier könnte, sollte oder müsste geschehen». Die Wirklichkeit wird von ihm nicht geleugnet, wohl aber als Bauplan für andere Wirklichkeiten verstanden, weil ihm die wirkliche Sache nicht mehr bedeutet als eine gedachte. Die Varianten der Realität, zu denen die Theaterdichtung fähig ist, machen den Autor zum «Erzeuger der Zeiten» und nicht zum Kündler und Sänger seiner Zeit. Das Herrschaftsgebiet des Dichters ist deshalb kein Raster von Regeln und Gesetzen, Formeln und Normen; seine Aufgabe ist: «immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen herzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen erfinden». Die Struktur der Dichtungen Musils, die «Biografie des Mannes ohne Eigenschaften», liesse sich damit in die Formel prägen: einen Menschen gleichsam ganz aus

Zitaten zusammensetzen, ihn aus Reminiszenzen zusammenfügen, die ihm selber entfallen sind; seine Wirklichkeit um neue Möglichkeiten erweitern. Die sogenannten Tatsachen eines Lebens werden dadurch austauschbar, aus Eigenschaften werden «Aller-schaften», denn in allen Fakten ist sowohl Unwirklichkeit als Nochnicht-Wirklichkeit enthalten.

Die Erforschung des Möglichen im Spiel mit dem Virtuellen hat Musil in seinen beiden eigenen Stücken vor fast einem halben Jahrhundert zu demonstrieren versucht. Von seinen «Schwärmern» (1921), schreibt er, gab es «drei Fassungen, drei verschiedene Handlungen, drei Szenarien, dreierlei Personenkreise, kurz drei theaternässig ganz verschiedene Stücke, ehe ich mich für eines davon entschied». Was bei Musil am Schreibtisch stattfindet: die Montage eines Menschen, geschieht heute bei Frisch, Saunders («Next time I'll sing to you»), Handtke («Sprechen»), bei Pinter («The Lover»), Witold Gombrowicz («Trauung») und Mrożek («Tango») auf offener Bühne. Hier wie dort ist die Grundhaltung allgemeine Skepsis und Verzicht auf Lösungen. Es werden Arbeitshypothesen für einen szenischen Umschöpfungsprozess entworfen, dessen Ergebnis nicht abzusehen ist. Die Bühne wird zum Forum für Sandkastenspiele. Aus der Handlung zwischen den Figuren werden Mock-Verhandlungen mit dem Autor, deren Ergebnisse ungewiss bleiben.

Der naheliegende Vergleich mit Brechts Lehrstück «Mann ist Mann», in dem es formal gleichfalls um den existentiellen Umbau eines Menschen geht, zeigt den Abstand der Positionen. Brechts Demonstration richtet sich ganz konkret gegen die Zustände im Kapitalismus, in dem eine solche Ungeheuerlichkeit nicht nur möglich, sondern durchaus in der Ordnung ist. Die Protagonisten seines Stückes haben kein Eigenleben, sondern müssen Brechts Handlung tragen und das Wort für ihn führen. Den Stücken der genannten Autoren dagegen liegt eine eindeutige politische Leitidee fern. Die Vielgesichtigkeit des modernen Theaters deutet eher auf die grundsätzliche Diskrepanz zwischen dem, was der Mensch ist und dem, was er tut — und zwar unabhängig von allen sozialen Systemen. Der Dramaturg Karel Krauss hat diesen Aspekt der Arbeit des Prager Theaters besonders herausgestellt: es komme nicht auf die soziale Bedingtheit der handelnden Person an, sondern auf ihre «Unwandelbarkeit durch alle Gesellschaftssysteme und ihre allgemein menschliche Abhängigkeit von den allgegenwärtigen Widersprüchen zwischen Wunsch und Willen, Fähigkeit und Verlangen, Vorstellung und Wirklichkeit, Absicht und Handeln». Zugespitzt lässt sich sagen, dass dem modernen Theater mit Menschen ohne Eigenschaften Brechts Theater der Eigenschaften ohne Menschen gegenübersteht. Es ist zwar richtig, dass auch Brecht in seinen letzten Stücken den Durchblick auf das Allgemeine der menschlichen Existenz freigibt; aber es sind jedesmal systemwidrige Ausbrüche aus einem Kodex dogmatischer Vorstellungen, Grenz-

überschreitungen, die er sich listig mit Hilfe der Dialektik erlaubt hat. Das Theater heute leugnet dagegen von vornherein die Möglichkeit von Festlegungen überhaupt und macht die Abdankung von verbindlichen Systemen thematisch.

Versucht man, das Verhältnis des gegenwärtigen Theaters zum gesellschaftlichen Engagement zu ermitteln, so ist die Abkehr von jeder Form der direkten politischen Auseinandersetzung zu konstatieren. Die Sozialkritik erscheint, wenn überhaupt, nicht mehr vordergründig, sondern allenfalls verschlüsselt und wird selbst dann so grundsätzlich angelegt, dass sie für die Tagespolitik nichts hergibt und jedenfalls als Beleg für diese oder jene Richtung untauglich ist. Aus politischer Didaktik ist ein universelles Miserere geworden. In einem Stück, das nach dem Mass des Bewusstseins und nicht nach einer Doktrin zugeschnitten ist, ist ohnehin mehr Politisches enthalten, meint Walser in seinem Entwurf für ein neues Theater, als auf dem Wege der Imitation von Wirklichkeit möglich ist. Auch das Theater muss das Bedürfnis des Geistes befriedigen, sich «ungebunden nach jeder beliebigen Seite zu bewegen und (ihn) durch solche Vielseitigkeit auch vor schieferm Wachstum zu bewahren» (Musil). Weit entfernt, abschliessende Verfügungen zu treffen, bleibt der Dramatiker vor allem um Evidenz geistiger Vorgänge bemüht. Indem er scheinbar nichts weiter als Erlebnisse vermittelt, fördert er doch Erkenntnisse, nämlich sinnvolles Erfassen von Verstandes- und Gefühlsordnungen. Seine Leidenschaft ist Sachgenauigkeit und Vollendung in der Form. Sein Ehrgeiz nach dem Richtigen erschöpft sich in der Umsetzung von Gedanken in Spiel, in der Ausnutzung von Sichtbarem für das Unsichtbare, nicht in der Demonstration von Überzeugungen. Seine Wahrheit liegt in der Mehrung des geistigen Besitzes und in dem Bemühen, seinen Gedanken einen «Ich-Zusammenhang» zu geben. Mehr als diese Erweiterung von Erkenntnismöglichkeiten kann er nicht leisten.

Abdankung des Realismus und Rückkehr zur Poesie

Das Terrain des Dichters wäre danach das Zwischenreich von Wissen und Ahnung, in dem eine «logique imaginative» (Valéry) herrscht, die weder blosser Anschauung ist, noch reine Lehre. Gerhard Baumann definiert die Musilsche Dichtung als ein Geschehen, das zum Beispiel wird für etwas, was vielleicht nicht geschieht, aber dennoch durchdacht und gefühlt ist. Dieses Mittlere zwischen Konkretheit und Begrifflichkeit ist psychologisch und kausal zwar erklärbar, aber es wird ständig durchbrochen von Visionärem, das auf eine vierte Dimension hinter den Personen und Ereignissen verweist. Die Phantasiekunst des Theaters stellt damit eine Brücke her zwischen dem Wirklichen und dem Imaginären, «wo sich in wunderbarer Weise Sinn und

Unsinn mischen». Handlungen und Figuren allein sind nicht mehr konstitutiv für das Verständnis des Ganzen, sondern erschliessen den Sinn erst durch Assoziationen, Zuordnungen und durch eine komplexe Feldstruktur der Sprache, in der «jeder Sinn von einem Hintersinn begleitet» ist (Baumann). Die Worte haben bei Musil eine «Logik des Analogischen», einen Metaphernwert, der die Bühne zur Metaszene macht. Auf diesem Theater sprechen die Personen ohne Eigenschaften auch Worte ohne Eigenschaften, auf die man sie nicht festlegen kann. Sie sind etwas grundsätzlich anderes, als was sie durch ihre Handlungen und Sprache zu sein scheinen. In den «Schwärmern» heisst es: «Wir sind nichts Wirkliches! Ob wir lügen oder nicht, gut sind oder uns wegwerfen: Es ist etwas mit uns gemeint, das wir niemals richtig auslegen können.»

Diese «taghelle Mystik» ist das Suchen nach der Wahrheit unter der Oberfläche der Erscheinungen. Musil wusste, dass sein Theater «utopisch und wider die Entwicklung, oder abseits von ihr» ist. Es findet sich erst heute in einem neuen Anlauf wieder, in den Stücken von Saunders und Albee und vor allem bei Pinter. Dieser lässt die Handlung zwar in den eingekerbten Bahnen des Realismus laufen, aber in den Kulissen nistet der Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit. Die gewöhnlichsten Alltagssituationen sind Ausgangspunkt aller Stücke, aber dahinter lauern unausgesprochen Unsicherheiten. Auch hier gibt es, wie bei Musil, den Simultaneffekt sich gegenseitig dementierender oder erhellender Worte und Situationen. Sogar das Gelächter wendet sich zuweilen gegen sich selbst: «I agree that more often than not the speech only seems to be funny—the man in question is actually fighting a struggle for his life.» Ein ständiges Durchkreuzen der Absichten und Einsichten macht den Übergang zum Unwirklichen kaum wahrnehmbar. Im Programm zu «The Dumb Waiter» schreibt Pinter: «Es gibt keine klare Trennungslinie zwischen dem, was wirklich und dem was unwirklich ist, keine zwischen dem, was wahr ist und dem, was falsch. Die Dinge sind nicht notwendigerweise wahr oder falsch, sie können beides sein»; denn das Gute wie das Böse, so könnte man mit Musil fortfahren, stehen in einem Kraftfeld, das wie ein Atom chemische Verbindungsmöglichkeiten enthält. Das Schwebende, mehrdeutig Auslegbare hat Pinter mit Musil gemeinsam, weil beide davon ausgehen, dass Realismus in einem höheren Sinne nur erreicht werden kann, wenn man die Realität aufgibt und die Wahrheit einer Situation hinter dem Vertrauten sucht.

Es wäre unbillig zu erwarten, dass man den Stücken Pinters oder anderen vergleichbarer Art mit den Aufführungsanweisungen für ein Episches Theater beikommen könnte. Aber auch für solche mit ausgesprochen sozialkritischer Tendenz und selbst für die Brecht-Stücke scheint sich ein Wandel in der Aufführungspraxis anzubahnen, der auch ästhetischen Kategorien zu ihrem Recht verhilft. Damit soll ein letztes Charakteristikum des Theaters

von heute neben dem gewandelten Begriff des Engagements und der Abdankung des Realismus angedeutet werden: die Rückkehr zur Poesie auf dem Theater.

Anstatt eine wie immer praxisnahe Theorie an einen dramatischen Text heranzutragen, werden heute, wie es Musil am Moskauer Künstlertheater bewundert hat, die Stücke aus ihrem eigenen Wesen heraus inszeniert. Was dem jung verstorbenen Walter Henn in Berlin in Aufführungen von Kleist, Wedekind und Ionesco gelungen ist, und was der Waadtländer Benno Besson in Ostberlin, Grossman und Krejča in Prag, Lavelli in Inszenierungen von Gombrowicz und vor allem Giorgio Strehler in seinem Piccolo Teatro in Mailand mit Erfolg praktizieren, steht in keinem lebendigen Zusammenhang mehr mit dem V-Effekt, der Dialektik und dem ganzen geistreich aufgestockten Lehrgebäude der Brecht-Schule. Wenn in Strehlers Inszenierung von Goldonis «Arlecchino» jemand einen Brief öffnet, während ein anderer Schauspieler auf offener Bühne gleichzeitig ein Stück Leinen zerreisst, um das Geräusch des Brieföffnens zu imitieren, so kann man das auch einen «Verfremdungseffekt» nennen; aber es fällt schwer, dabei zugleich die frühen Aufsätze von Marx über die Entfremdung des ausgebeuteten Arbeiters in der kapitalistischen Industriegesellschaft mitzudenken. Eigentlich ist es vor allem einmal ein Vergnügen, das sich dem Zuschauer in dieser Szene mitteilt. Aber Brecht wollte es bei seinem Besuch im Piccolo Teatro unmittelbar vor seinem Tode trotzdem so sehen, wie er es in seinem Epischen Theater zu sehen gewohnt war, und das ist verständlich genug. Der Theaterpraktiker in ihm muss gleichwohl gemerkt haben, dass hier eine Bereicherung und Öffnung des Theaters stattfindet, von der seine Theorie keine Kunde gibt. Dem unbeschreiblichen Zauber der Aufführungen Strehlers hat sich Brecht nicht verschlossen, und es spricht für seinen Kunstsinn, dass ihn Strehlers Zuruf auf der Bühne: «poesia, poesia» offenbar bewegt und überzeugt hat. Jedenfalls ist es eine sehr beziehungsreiche Geste, dass er, der doch sonst bedacht-sam jedes Detail seiner eigenen Inszenierungen festhielt, damit sich andere daran orientieren sollten, nach einem Blick auf die Arbeit des Mailänder Theaters sich dazu entschloss, die «Vormundschaft für alle seine Werke in Italien und, soweit irgend möglich, auch in Europa» gleichsam blanko an Strehler zu übertragen.

Der Kontakt mit dem Piccolo Teatro fiel jedoch ohnehin in eine Periode seines Schaffens, in der er daran arbeitete, und das war keine Kleinigkeit, den Gedanken der Naivität und des Vergnügens in seine Theorie von der gesellschaftlichen Produktivität des Theaters einzubauen. Liest man freilich die neueste Veröffentlichung des Brecht-Schülers Wekwerth «Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956—1966», so wird der Eindruck vermittelt, als ob dies, hat man sich erst an den überraschenden Gedanken gewöhnt, eigentlich die selbstverständlichste Sache und sozusagen das organische Kernstück

der Brechtlehre gewesen sei. Es ist aber eine Umkehr gewesen oder, um Brechts eigene Worte abzuwandeln, eine Immigration in das Reich des Wohlgefallens!

Schauspieler-Theater, Regisseur- oder Dramaturgen-Theater, Realismus auf der Bühne, angewandte Theaterkunst — das alles waren für Musil die eigentlichen «Verfremdungen» des Theaters; er suchte und fand in Stanislawskis Truppe ein Theater, wie es ihm vorschwebte, das Dichtertheater: Das Bühnenwerk als autonomes Kunstwerk, das darauf verzichtet, «Ideen anzubellen»; ein «Geistspiel», in dem nicht Weltanschauungsschwert gegen Weltanschauungsschwert klirrt; wo man wirklich spielt und nicht Spiele spielt; in dem auch Gefühle ernst genommen, nämlich gefühlt werden. Es erlaubt sogar das Sich-Hineinversetzen in andere und fordert zugleich das Gegenteil: das In-sich-selbst-Hineinversetzen. Ein solches Theater bedeutet kein «Zuendekommen mit Ideen», sondern ist eine unendliche Vertiefung des Menschlichen. Eine Theaterdichtung ist für Musil immer mehr als ihre Interpretation; sie enthält einen Reichtum von aufeinander bezogenen, durchaus nicht immer eindeutigen Gedanken und Gefühlen, und gerade das nicht mehr Zurückübersetzen-Können in einen damit gemeinten Sinn macht die Unerschöpflichkeit ihrer Wirkungen aus.

Jede Inszenierung muss deshalb eine Nachschöpfung sein, die die Physiognomie der Handlung durchsichtig und unsichtbar macht; indem sie Ideen versinnlicht, verlieren diese ihre Präsenz und damit jeden möglichen Gebrauchswert. Obwohl Musil in den Aufführungen des Moskauer Künstlertheaters kein Wort verstand, gehörten die Besuche von Tschechows «Drei Schwestern» zu den «Augenblicken des Glücks, welche die Kunst, welche das Leben zu geben vermag». Wer dasselbe Stück, gespielt vom Prager «Theater am Geländer» unter Krejča und Grossmans Inszenierung von «Ubu Roi» gesehen hat oder Goldonis «Le baruffe chiozzotte», inszeniert von Strehler, mag ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Eine Begründung hierfür gab Paolo Grassi, der Direktor des Mailänder Piccolo Teatro, aus dem Stegreif: «Que ce soit dans un pays à économie libérale ou à économie socialiste, l'homme a besoin de théâtre: il veut voir sur la scène un autre homme qui exprime ses sentiments.» Das Geheimnis seines Theaters wird damit sicher nicht erklärt, vielleicht aber die Erfahrung, dass seiner Truppe, in welchen Ländern sie auch immer auftrat, die Bewunderung und Zuneigung des Publikums entgegenkam, mit der noch jedesmal die «Augenblicke des Glücks» honoriert werden. Die zunehmende Uninteressiertheit an einer zu Regeln verfestigten Aufführungslehre garantiert gewiss noch nicht den vollkommenen Kunsteindruck der Poesie auf dem Theater, wohl aber schafft sie die Voraussetzungen hierfür. Möglicherweise war die gegenteilige These an die Person Brechts gebunden und musste mit seinem Tode an Boden und Marktwert verlieren.

Versucht man die Theaterentwicklung in Europa zu überblicken, seitdem Brecht und Musil ihre scheinbar flüchtigen Rezensionen zu Papier brachten, so zeigt sich «der ein halbes Jahrhundert währende Weg (Brechts) von den Kunsttempeln zu den Plätzen der Befreiungskämpfe in der ganzen Welt», wie es Wekwerth mit berechtigtem Stolz notiert. Es wird aber auch deutlich, dass der Ruhm des Augsburgers bedroht ist, und zwar nicht so sehr durch Fehlinterpretationen, wie es die Anhänger Brechts befürchten, als durch neue Probleme und Erkenntnisse, durch Änderung unseres gesamten Weltbildes. Damit treten andere Einflüsse hervor, die stärker als bei Brecht auf grundsätzliche Fragestellungen des Menschen zielen. Das Vorausgegangene sollte den Gedanken nahelegen, dass von Musil ein solcher Einfluss ausgehen könnte. Er selbst hat nie an eine öffentliche Wirkung seiner Arbeit geglaubt; er sei kein «Apostel seiner selbst», schrieb er aus dem Bettlerdasein seiner Genfer Emigration. Körperlich reduziert, gedemütigt, aber ohne Selbstmitleid, hat er, wie immer genau beobachtend, auch seine eigene innere Krise beschrieben und noch mit dem letzten Brief recht behalten: «Erst auf seinen Tod warten zu müssen um leben zu dürfen, ist doch ein rechtes ontologisches Kunststück.» Es könnte auch zum Thema werden für ein künftiges Theater nach seinem Sinn.

(Abgeschlossen im Februar 1968)

¹ Es handelt sich um «Augsburger Theaterkritiken», zusammengestellt von Werner Hecht, in Brecht, Schriften zum Theater I, Suhrkamp-Verlag 1963; ferner Robert Mu-

sil, Theater, Kritisches und Theoretisches, Rowohlt-Verlag 1965 (mit einem Essay von Marie-Louise Roth, dem der vorliegende Beitrag Anregungen verdankt).

L'architecture du XXe siècle en Amérique Latine

PAUL DONY

Il faut, de prime abord, faire une place à part au Brésil. Seul d'entre les pays d'Amérique Latine, il était possession portugaise. Comme les autres, il rejeta la souveraineté de la mère patrie au début du XIXe siècle. Mais, tandis que les anciennes vice-royautés espagnoles conquéraient leur indépendance les armes à la main, le Brésil se séparait de la Métropole «sans