Jahrhundertwende über die Literatur hinaus auch auf das Leben weiter Kreise der sensibelsten russischen Jugend erstreckt. Dieser Kult bestimmte das geistige Antlitz ihres Lebens und Liebens, in dem sich, nicht ohne Verschulden Solowjews, echtes mystisches Empfinden mit Pose und Mystifikation mischte.

Darüber, daß Solowjew sichtbar und fühlbar ein Wesen nicht von dieser Welt war, sind sich alle einig, die ihn gekannt haben, unabhängig davon, ob sie ihm freundlich oder feindlich gegenüberstanden, ob sie in ihm den Heiligen verehrten oder den Verführer suchten. Andre Belij entwirft das letzte Porträt Solowjews: "Alles war an ihm zwielichtig und unstet . . . ein herrlicher Kopf mit grauer Löwenmähne, aber viele Falten im Gesicht, durchgeistigte, verzauberte Augen, ein sinnlicher Mund mit vorgeschobenen Lippen. Ein Gigant mit kraftlosen Händen und buckligem Rücken, ein hinterlistiger Dämon, der jedes Gespräch mit seinem tötenden Lachen in Verlegenheit brachte . . . Alles in allem aber war er: ein Abendrot, das in den Sonnenaufgang leuchtete."

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

DIE DRAMATURGIE DER ENTFREMDUNG

Von einer Theaterkrise zu reden, hat die Kritik angesichts glänzend neueröffneter Häuser, steigender Besucherzahlen, florierender Festivals sich in Deutschland abgewöhnt. Das Schlagwort, vom Schicksal aller Schlagworte ereilt, ist aus der Mode gekommen. Geblieben ist die Misere einer Dramatik, die nicht mehr unserer Lage entspricht, einer Dramatik des Als-Ob.

"Der Schauspieler verleiht sich zwar durch angeklebte Bärte noch die Gunst, seine existentielle Monotonie in sogenannte Figuren zu überlagern, dann hebt er den rechten Arm und dann den linken, das gibt sich als Ausdruck, fuchtelt er mit beiden Extremitäten, so ist das schon Schrei und kreatürliches Sichwinden, aber in Wirklichkeit nichts anderes als Leichenfleddern und Angeberei." So schrieb Gottfried Benn schon 1945 im "Ptolemäer", und er fügte, weniger keß, aber präziser, hinzu: "Eine Konstruktion nach psychologischen Gesichtspunkten mit dem Ziel von Charakterumwandlung, Zusammenprall aus familiären oder weltanschaulichen Gründen, kurz, was man Drama nennt, oder nach aristotelischen mit Raum und Zeit — das wäre heute wirklich primitiv." (Einleitung zu Wystan Hugh Auden, Das Zeitalter der Angst.) Ärgerliche, sehr kategorische Sätze: doch haben unsere Dramatiker sich mit ihnen nicht auseinandergesetzt. Ganz unabhängig von den

Axiomen der Ästhetik, aus der heraus sie Benn formulierte, können sie Gültigkeit beanspruchen, solange niemand sie Lügen straft. Was wir auf unseren Bühnen konstatieren, ist öder Amüsierbetrieb, subventionierte Erbauung, gesellschaftliche Repräsentation. Wo Kritik als Dramaturgie sich zeigt, verbleibt sie im Gehäus herkömmlicher Form. Gemessen an den poetischen Standards moderner Lyrik ist das Schreiben von Stücken arg ins Hintertreffen geraten. Mag man uns um die Stabilität unserer Theaterstruktur immerhin beneiden, mag man Mut und Tüchtigkeit mancher ihrer Funktionäre rühmen: eine Instanz, welche die träge Masse des Betriebs überwände, welche aus einer tiefern Krise als der des Kassenreports die Konsequenzen zöge, gibt es hierzulande nicht. Frankreich besitzt sie in Gestalt des Avantgarde-Theaters.

Avantgarde: ein ärgerlicher Begriff, scheel angesehen nicht allein von gähnend-gestrigen, sondern auch von fortschrittlichen Kritikern, die seine Dialektik durchschauen. Es ist hier nicht der Ort, die Aporien der Avantgarde zu erörtern. So hülsenhaft das Wort sein mag, so echt ist die Nötigung, es hier in den Mund zu nehmen. Für das französische Theater ist es zu einer traditionell gefestigten Vokabel geworden, von der jedermann weiß, was sie besagt.

Seit 1887, dem Jahr, da Antoine das Théâtre Libre begründete, mindestens aber seit 1893, seit Lugné-Poes Aufführung von Ibsens "Rosmersholm" im Théâtre de l'Œuvre, verfügt die Avantgarde in Frankreich über eigene Häuser, eigene Autoren, eigene Regisseure, über Kritiker, die sie rühmen und beschimpfen, und über ein Publikum, das sie bejubelt, sowie über eins, das sie auspfeift. Die theatralischen Taten Alfred Jarrys und Antonin Artauds (dessen noch zu gedenken sein wird) markieren weitere Wendepunkte in der Entwicklung bis zum zweiten Weltkrieg hin. Daß diese Avantgarde unzählige Male totgesagt wurde, besagt wenig, ja, es gehört zu ihrem Lebensgesetz; eine der Todesursachen, die in den letzten Jahren mit Vorliebe genannt wurden: eben diese ihre Zählebigkeit, ihr hohes Alter, ihre Tradition, wird merkwürdigerweise gerade von jenen angeführt, die sich auf die Seite des Herkömmlichen geschlagen haben. Ihr Argument, eine Avantgarde, die Tradition habe, ließe sich schlechterdings nicht denken, trifft freilich zu kurz. Die logische Volte, die solche Kritiker vollführen, soll es ihnen ersparen, mit den erschreckenden und provozierenden Erscheinungen fertig zu werden, die ihnen die Avantgarde Jahr für Jahr beschert. Der salomonische Hinweis, es gebe nichts Neues unter dem Schnürboden, all das sei, vulgär gesprochen, schon mal dagewesen, dient dazu, die Phänomene gewissermaßen zu überspringen. Derartige Akrobatik ist auch in Deutschland nicht unbekannt; sie ist hier gefährlicher, weil sie die Wiederherstellung eines literarischen Kontinuums zu verhindern trachtet. Will man der Avantgarde den Prozeß machen, so kommt man nicht darum herum, ihre Produkte genauer zu betrachten.

Jedes Avantgarde-Theater ist in seinem Ansatz nonkonformistisch. Es beginnt mit der Weigerung: mit jener Komplizität, die Geheimnis und Rezept

des etablierten, des bürgerlichen Theaters ausmacht, muß es ganz entschieden brechen. Wird dort die gesellschaftliche Bedingtheit als ungeprüfte Voraussetzung unsichtbar, wird der Zuschauer in dieser Bedingtheit bestärkt, indem man ihm seine eigene Psychologie, seine eigene Sprache, verklärt zum Wunschbild, dichterisch verbrämt und bildnerisch dekoriert, noch einmal auf der Bühne vorspiegelt, ja, im klassischen Repertoire geradezu zum Ewigkeitwert befestigt, so schließt Avantgarde sich von diesem Consensus aus und lehnt es ab, den Zuschauer und seine Welt so hinzunehmen, wie sie sind.

Zwischen den Kriegen sprach sich diese Weigerung am totalsten im Theater Antonin Artauds aus. Eine Aura des Skandalösen umgibt heute noch den Namen dieses Autors, der 1896, im selben Jahr wie André Breton, geboren und nach dem zweiten Weltkrieg, nachdem er neun Jahre in einem Irrenhaus in Rodez zugebracht hatte, gestorben ist. Die offizielle Literaturgeschichte rechnet ihn den Surrealisten zu, weil er dieser Gruppe lange Zeit angehört hat. Für die Richtigkeit dieser Zuweisung spricht wenig; nach Abschluß der Gesamtausgabe, die eben im Erscheinen begriffen ist, wird man sie revidieren müssen (Bd. 1 der Œuvres complètes bei Gallimard, Paris 1956). Da die jüngste französische Dramatik sich an der Haßliebe zu Artaud, indem sie ihm anhing und indem sie ihn verwarf, ausgebildet hat, muß seine Lehre wenigstens in ein paar Andeutungen hier dargestellt werden. Artaud war eines jener missionarisch gefärbten Genies, die in unsern Tagen auf den Schild gehoben und verdammt werden: beides mit gleichem Recht. Sein Mangel an künstlerischer Kontrolle, an intellektueller Nüchternheit, sein chaotischer Irrationalismus stoßen ab, seine Aufrichtigkeit, seine glühende Tapferkeit machen ihn liebenswert. Wie Henry Miller gehört er zu den Figuren, in welchen der bürgerliche Geniebegriff selbst seine Begrenzung zeitigt. Etwas Dilettantisches haftet seinen Äußerungen an, aber auch mancher totalitäre und terroristische Zug. Für das Theater wurde besonders die programmatische Schrift "Le Théâtre et son double" wichtig, in der er die vieldiskutierte Forderung nach einem "Theater der Grausamkeit" erhoben hat. Die Wirkung dieser Schrift ist heute kaum mehr zu verstehen. Artauds theatralische Doktrin ist ein recht wirres Arsenal der geistigen Gebrauchsgegenstände seiner Epoche. In seinem Vitalismus klingen Sätze von Nietzsche und Klages trübe nach. Atheistische Mystik kreuzt sich mit vagen Erlösungsvorstellungen. Die Ergebnisse der Psychoanalyse schwemmen an die Ränder der theatralischen Lehre Traum und Trance, die der Ethnologie Magie und Ritual als unmethodisch manipulierbare Begriffe an. Solcher Synkretismus neigt notwendig zum Sektierertum, eine Tendenz, die mit der Aufnahme gnostischer Sätze und mit der Berufung auf östliche Heilslehren offenbar wird. Mit solchen Mitteln versehen, nimmt Artaud für alles zukünftige Theater religiöse Heilkräfte in Anspruch und verwirft alle westliche Dramatik seit und einschließlich Shakespeare. Die subjektive Redlichkeit Artauds steht außer Zweifel. Die unbeugsame Forderung nach einem totalen Theater; nach

17 Merkur 109

einer Umwälzung der dramatischen Sprache, derjenigen analog, die im Gedicht längst vollzogen war; die standhafte Weigerung, sich auf den kommerziellen Betrieb einzulassen: das alles verschaffte Artaud die theoretische Resonanz, die er gefunden hat. (Wieviele Motive des deutschen Expressionismus der große Narr und Prophet aufgenommen hat, ist der französischen Kritik übrigens bisher entgangen.)

Daß Artaud, und mit ihm das Avantgarde-Theater seiner Zeit, mit solchen Grundsätzen scheitern mußte, ist selbstverständlich. Das Publikum war für ihn kein soziales Faktum, sondern eine mythologische Größe. So mußte gerade das "totale Theater" zur Spezialität innerhalb der Kulturindustrie verkümmern: vor einem Parkett adliger Gönnerinnen, zynischer Snobs und naiver Genies bot er das traurige Schauspiel einer Avantgarde, die impotent war.

Der Irrationalismus Artauds hat bei den drei wichtigsten Autoren des heutigen Avantgarde-Theaters in Frankreich ausgespielt; drei seiner Forderungen haben sich dagegen erfüllt: das Theater Arthur Adamovs, Eugène Ionescos und Samuel Becketts ist total, insofern es den Zuschauer aus der Rolle des bloßen Genießers befreit, es spricht eine neue Sprache, die mit den dramaturgischen Gewohnheiten des neunzehnten Jahrhunderts bricht, und statt seinen Pakt mit dem mächtigen Betrieb zu schließen, wird es nicht müde, ihn zu provozieren.

In seinem Vorwort zu der ersten Buchausgabe von Ionescos Stücken (Arcanes, Paris 1953) schreibt der Theaterkritiker Jacques Lemarchand: "Dies ist kein psychologisches Theater, es ist aber auch kein symbolistisches Theater. Es ist weder ein sozialistisches, noch ein poetisches, noch ein surrealistisches Theater. Es ist ein Theater, das noch nicht etikettiert ist, das noch auf keinem Ladentisch der Konfektion zu haben ist — es ist ein Theater nach Maß, nach dem Maß unserer Zeit."

Die Warnung ist deutlich. Wenn wir von einer neuen dramaturgischen Schule in Frankreich sprechen, wenn wir im folgenden einige ihrer Züge charakterisieren wollen, so müssen wir das Wort von der Bedeutungskruste reinigen, die es in der Literaturhistorie angesetzt hat. Eine Schule ist eine disparate Gruppe von Außenseitern, deren Gemeinsamkeit sich immer erst a posteriori zeigt, oder sie ist belanglos. Unter diesem Vorbehalt allein läßt sich etwas über die Gruppe sagen, von der hier die Rede ist.

Bert Brecht hat, ausgehend von dem Begriff der nichteuklidischen Geometrie, von einem nichtaristotelischen Theater gesprochen. Der Ausdruck ist auf Adamov, Ionesco und Beckett gleichermaßen anwendbar. Er setzt eine Kritik des Theaters, wie es ist, voraus. Explizit geworden ist diese Voraussetzung hauptsächlich in den Arbeiten Ionescos. "Die kahle Sängerin" trägt geradezu den Untertitel: Anti-pièce. Die gängige Dramaturgie, an der übrigens Aristoteles die geringste Schuld trägt, wird in diesem Anti-Stück radikal destruiert. Das beginnt bei der Sprache. Diese Kritik an der drama-

tischen Sprache läßt sich zunächst als Parodie auffassen; Adamov hat sogar einem seiner frühen Stücke den Titel "La Parodie" gegeben. Allerdings handelt es sich hier um Parodie im profundesten Sinn. Kunst ist, nach einem überspitzten Satz Thomas Manns, Parodie, nach einem andern Kritik. Im Sinn dieser Äquivokationen, nicht in dem der bloßen komischen Imitation, wird hier auf der Bühne Sprache parodiert. "Die geradezu ontologische Leere, die heute über allen Unterhaltungen liegt" (Benn), wird im Gemeinplatz hörbar, in einer Redeweise, die niemandem mehr etwas zu sagen hat. Die Absurdität des Resultats betrifft nicht das Stück, sondern das, was es darstellt. Insofern ist das Verfahren realistisch: dem alltäglichen small talk, den stereotypen Konversationen und Streitigkeiten liegen genau dieselben Sprachschemata zugrunde wie gewissen Szenen Ionescos. Der Realismus liegt darin, daß eine absurde Sache anders als absurd nicht zulänglich beschrieben werden kann. Die radikale Parodie läuft letzten Endes auf eine Verfremdungsmethode hinaus, die den Zuschauer zwingt, das Gewöhnliche wie etwas Berühmtes zu betrachten und umgekehrt. Daß dieses Verfahren in Frankreich aufgegriffen wird, ist wohl kein Zufall. Flaubert war der erste, der es darin zur Perfektion gebracht hat, besonders in seinem späten Roman "Bouvard und Pécuchet".

Für das Theater ist eine solche "parodistische" Sprache von großer Tragweite. Die Fragwürdigkeit des Dialogs wird in ihr nicht nur eingestanden, sondern zum Thema gemacht: die Rede überbrückt nicht mehr den Raum zwischen den Figuren. Daraus ergibt sich eine eigentümliche Dialektik, die sich in Becketts "Warten auf Godot" besonders deutlich beobachten läßt. Einerseits neigt die Rede dazu, zu versickern, in das bloße Schweigen einzumünden. Andererseits kann es zu ununterbrochenen Wortkaskaden kommen, durch die jede Syntax einfach hinweggeschwemmt wird. Ein derartiges Reden nähert sich dem Geräusch an. In beiden Fällen gehorcht die Sprache Automatismen, die man im Sinne Wittgensteins als Sprachspiele bezeichnen könnte: in einem Einakter von Ionesco bedienen sich die Personen schließlich einer "Sprache", die nur noch aus einem einzigen Wort, dem Wort "Katze" besteht, mit dem alles und jedes bezeichnet wird. Von einer eigentümlichen Starre befallen, erscheinen die Vokabeln so als Waren, oder wenn man will, als Leichen.

Eine ganz ähnliche Dialektik ist in der Verwendung visueller Elemente auf der Bühne zu konstatieren. Die Bühne tendiert entweder zur völligen Leere oder aber zur bedrohlichen Verstopfung. "Eine Landstraße. Ein Baum": so die Bühnenanweisung für "Warten auf Godot"; im Text des Stückes wird zu wiederholten Malen festgestellt, daß der Ort der Handlung nirgend- oder irgendwo liegt: er ist ein Gemeinplatz. In den "Stühlen" von Ionesco werden umgekehrt die Hauptpersonen, ein altes Ehepaar, von der Unzahl der Möbelstücke geradezu überwältigt. Zweifellos verweist die doppelte Bedrohung durch ein Zuwenig und ein Zuviel an Waren gesellschaftlich auf die Not-

wendigkeit der Eigentumsrevision, doch drückt sie auch eine ontologische Paradoxie aus.

Daß die Dinge in dieser Dramaturgie eine äußerst wichtige Rolle spielen, muß ausdrücklich gesagt werden. Dekoration und Requisit im alten Sinn gibt es hier nicht mehr: die Dinge spielen fast gleichberechtigt mit, wie überhaupt sämtliche Stücke der Schule unsere Grundbefindlichkeiten nicht intellektuell diskutieren, sondern vorzeigen wollen. Das führt zu dem Grundsatz, daß die Aktion sichtbar sein müsse, der mit den folgenden Beispielen belegt sei: Im Mittelpunkt der "Invasion" von Arthur Adamov steht ein ungeordneter Nachlaß, das Lebenswerk eines verstorbenen Freundes, das der Held des Stückes zu ordnen hat. Diese Aufgabe überwältigt ihn; er geht an der fortschreitenden Verwirrung der Hinterlassenschaft zugrunde. Visuell stellt sich dieser Sachverhalt so dar, daß die zu sichtenden Papiere im ersten Akt gebündelt auf die Bühne kommen, nach und nach das ganze Zimmer bedecken und schließlich die Personen in einer Flut schmutziger Zettel ersäufen. In Ionescos Komödie "Wie wird man ihn los?" schüchtert ein Polizist ein altes Ehepaar dadurch ein, daß er es eines Mordes verdächtigt. Der Verdacht erscheint sichtbar in ihrer Behausung als ein ständig wachsender Leichnam, der sie zu verdrängen droht.

An diesem Beispiel zeigt sich, daß auch der menschliche Körper von der Dämonie der Waren ergriffen wird. Dementsprechend nähert sich der Schauspieler in gewisser Beziehung der Marionette. Das zeigt sich an der Spielweise, die von der Katatonie bis zur Hypertonie reichen kann, aber immer an einer puppenhaften Motorik orientiert bleibt. "Das große und das kleine Manöver" von Adamov zeigt den langsamen Ruin eines Mannes durch den politischen Terror. Die Handlung wird so ins Visuelle übersetzt, daß der Mann amputiert wird: er verliert ein Glied nach dem andern, bis er als bewegungsunfähiger Krüppel endet. Die Entfremdung spricht sich hier als Demontage aus. Auch hier ist ein gesellschaftlicher ebenso wie ein existentieller Befund intendiert.

Selbstverständlich sind in einer solchen Dramaturgie Figuren im traditionellen Sinn nicht mehr möglich. Sartre hat dazu folgendes bemerkt: "Früher bestand das Theater aus "Charakteren": man ließ auf der Bühne mehr oder weniger komplexe Personen erscheinen, und die Situationen, in die sie gestellt wurden, hatten keine andere Bedeutung, als die Charaktere ins Spiel zu bringen. Seit einiger Zeit kündigen sich in dieser Hinsicht Veränderungen an. Mehrere Autoren arbeiten an einem Theater der Situation. Es gibt keine Charaktere mehr. Die Helden dieser Stücke haben nichts als ihre Freiheit. Sie sind in der Falle, wie wir alle miteinander in der Falle sind. Welche Auswege gibt es? Jede Figur bestimmt sich an der Wahl des Auswegs, die sie trifft, und an ihr bemißt sich auch ihr Wert."

Auch wenn man nicht bereit ist, dem Freiheitsbegriff Sartres zuzustimmen, wird man anerkennen müssen, daß die Destruktion der "Innerlichkeit" theatralischer Figuren notwendig ist, wenn heutige Dramatik eine mimetische Beziehung auf die Wirklichkeit behalten soll. Die Berufung auf den sogenannten Massenmenschen, der prinzipiell als der andere gedacht ist, wird auf die Dauer diese Einsicht nicht ersparen. Mit dem auf darstellerische Fächer geeichten Charakter stehen und fallen eine Anzahl weiterer dramatischer Kategorien, die die neuen Dramaturgen als bloße Kunstgriffe ohne jede Verbindlichkeit ansehen: so der Schicksalsbegriff, der mindestens von Zacharias Werner bis Tenessee Williams leitend gewesen ist, und die Schürzung des Knotens durch den Zufall.

Auf den ersten Blick könnte die Reichweite einer solchen nichtaristotelilischen Dramaturgie begrenzt scheinen. Indessen hat sie sich bereits an einer Reihe ganz zentraler Themen ausweisen können: an der Einsamkeit des Menschen und seiner Entfremdung, an der Dialektik von Henker und Opfer, an der Ausbeutung des Einzelnen durch den Einzelnen, der Gruppe durch die Gruppe, am historischen Prozeß schlechthin in seiner fürchterlichen und unübersehbaren Logik. Die traditionelle Dramaturgie ist an diesen Themen bisher gescheitert. Weder das Thesenstück noch der herkömmliche Realismus war ihnen gewachsen. Die beiden einzigen Autoren, die ihrer bisher Herr geworden sind, haben sich nichtaristotelischer Mittel bedient: Georg Büchner und Bert Brecht. Der neue französische Ansatz ist freilich radikaler und damit gefährdeter als der Brechts. Während dieser, wenn auch augenzwinkernd, behauptet, das Theater benötige "keinen andern Ausweis als den Spaß, diesen freilich unbedingt" (Kleines Organon für das Theater, in: Versuche, Heft 12), sind die Stücke der Franzosen wesentlich "schwarz": grimmig, unbarmherzig und provokatorisch gestimmt. Freilich eignet auch ihnen ein spezifischer Humor, der durch alle ihre Stücke geht: ein schwarzer Humor, ein verfremdetes Gelächter, das sich mit nichts abfindet, das zugleich bedrückt und befreit. Es ist der Humor Swifts, der im Gegensatz zum beschwichtigenden "goldenen Humor" revolutionärer Natur ist.

Dieser humour noir erinnert an eine Würde, die verlorengegangen ist; das macht seine Bitterkeit aus. Ein solches Lachen schließt die Weigerung ein zu vergessen. Der Zuschauer versichert sich in ihm seines Sturzes und damit der Möglichkeit, sich zu erheben. Die Metaphysik des französischen Avantgarde-Theaters ist an ihrem Humor ablesbar: er ist ein Herzstück seiner Dramaturgie. Die Welt, die seine Bretter bedeuten, läßt keine geschlossene Metaphysik zu. Darin liegt seine Chance. Eine Kritik, die sich fragt, ob Godot, der Erwartete, Gott sei, hat diese Chance nicht erkannt.

Samuel Becketts Tragikomödie ist das einzige Meisterwerk, das die jüngste französische Dramatik hervorgebracht hat. Es überragt die Arbeiten Ionescos und Adamovs; an Virulenz haben alle drei unter den Stückeschreibern der Gegenwart nicht ihresgleichen.