Von Tolstoj zu Faulkner

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **36-37 (1971-1972)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Von Tolstoj zu Faulkner

Dramaturgische Randbemerkungen

Der Theaterregisseur kann sich seine Themen nicht aussuchen wie der dramatische Autor. Er kann im günstigen Fall unter den in Frage stehenden Stücken auswählen, aber selbst wenn schon eine seiner Individualität entsprechende Auswahl vorliegt, wird dem Resultat der Wahl doch noch eine gewisse Zufälligkeit anhaften.
Um so aufschlußreicher für eine literarische Epoche ist es, wenn derart in eine Reihe gebrachte Theaterstücke so viele verbindende Züge aufweisen, daß aus ihnen geradezu ein Zeitstil abzulesen ist.
Unter den Stücken des modernen Repertoires, die ich in den letzten Jahren inszeniert habe, finden sich die folgenden: *Der Teufel und der liebe Gott* von Sartre (Schauspielhaus Zürich), *Elektra* von Giraudoux (Schloßparktheater Berlin), Max Brods Dramatisierung von Kafkas *Schloß* (Schauspielhaus Zürich und Kammertheater Tel Aviv), Tolstojs *Und das Licht scheinet in der Finsternis* (Burgtheater Wien), *Requiem für eine Nonne* von William Faulkner und *Die chinesische Mauer* von Max Frisch (beide Schauspielhaus Zürich).
Das offensichtlich Gemeinsame in dieser Reihe würde nicht gestört sein, wenn sie um einige Namen wie Tennessee Williams oder Samuel Beckett verlängert wäre, doch will ich mich in den folgenden Überlegungen auf die genannten Stücke beschränken.
Seltsam nimmt sich auf den ersten Blick in dieser Reihe Tolstojs nachgelassenes autobiographisches Drama aus, und die Frage drängt sich auf, was dieses Stück aus dem zu Ende gehenden 19. Jahrhundert, was dieses Dokument einer kämpferischen, urchristlich-idealkommunistischen Haltung unter den existenzialistischen Produkten unsrer Tage zu suchen hat.
Ich denke aber, daß dieses Werk sehr wohl verdient, am Beginn einer Reihe moderner Problemstücke zu stehen. Denn wo ist die Frage «Was sollen wir tun?» ehrlicher und erschütternder gestellt als in diesem Drama, dessen einzig Tröstliches sein Titel ist, das seine prophetische Qualität in der schlichten Tatsache manifestiert, daß es unvollendet bleiben mußte, vom Dichter trotz einem genauen Strukturplan nicht zu Ende geschrieben, nur zu Ende gelebt werden konnte? Tolstojs Bekenntnis, das sich durchaus auf das Vorder-

gründige, Soziale, Ethische beschränkt und jeden metaphysischen Hinweis über einen einfachen, christlich-evangelischen Glauben hinaus vermeidet, ist trotzdem oder vielleicht gerade darum ein erschreckendes Dokument für das Ausgeliefertsein, die Ratlosigkeit, die tragische Isoliertheit des suchenden Menschen von heute geworden.

Die Frage «Was sollen wir tun?», zuerst zögernd von Tschechow gestellt, von Ibsen noch selbstsicher zurückgewiesen («Das Fragen ist meine Sache. Antworten habe ich nicht»), von Tolstoj wieder aufgenommen und zur demütigen Bitte um Erleuchtung an Gott gewendet, die gleiche Frage beherrscht seither die dramatische Literatur. Es ist die immer wiederkehrende Frage nach der Gerechtigkeit.

«Gerechtigkeit?» rufen bei Giraudoux die Eumeniden Elektra zu, da sie, die Gerechte, die Unschuldige endlich am Ziel angelangt ist, «Betrachte sie, deine Gerechtigkeit! Wiege sie auf deinen unschuldigen Händen und sage mir, wieviel Brot in der Backstube, wieviel Fische am Strand du dafür eintauschen kannst! Reich bist du durch deine Gerechtigkeit! Keine tote Krähe ist sie von heute an wert.»

«Ich werde allein sein, mit dem leeren Himmel über mir, weil ich nur so mit allen sein kann. Dieser Krieg muß geführt werden und ich führe ihn.» So beendet Sartres Götz seine Irrfahrt zwischen Teufel und Gott, und so zieht er in einen verlorenen Krieg für eine verlorene und geschändete Sache, in einen Krieg, den er verabscheut.

Kafkas K. jagt ein Leben lang einem Phantom von Gerechtigkeit nach; er weiß, daß er keinen wirklichen Anspruch darauf hat; jeder Zipfel, den er erwischt zu haben glaubt, wird ihm höhnisch aus den Fingern geschlagen. Erst da er den vermeintlich mitgeborenen, metaphysischen, in Wahrheit aber usurpierten Anspruch fallen läßt, scheint etwas wie Gnade auf. Diese Chance seines Lebens verschläft der zu Tode Gehetzte. In Brods Dramatisierung wird dieser Schlaf — vom Roman abweichend, aber durchaus folgerichtig — zum Todesschlaf, und im Hinüberdämmern träumt K. die Legende «Vor dem Gesetz». Es ließe sich darüber streiten, ob diese Verpflanzung der Parabel hier dramaturgisch und charakterologisch gerechtfertigt sei. Dem inneren, wichtigeren, metaphysischen Sinne nach ist sie es gewiß.

Dem sterbend Träumenden wird das Tor zum Leben «vor dem Gesetz» vor der Nase zugeschlagen: «Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.»

So Kafkas Torhüter. Und K. stirbt wie der eine der «zwei Läufer» in dem Gedicht von Karl Kraus, «der vom Ursprung kommt und am Wege stirbt».
In der *Chinesischen Mauer* des Schweizer Dramatikers Max Frisch ist es der Heutige, der Durchschnittsintellektuelle, der «Doktorjur», der im Ewig-Gestrigen, in einer Geschichte, die aus der Geschichte noch nie gelernt hat, Gerechtigkeit sucht und statt des Opfertodes, den er angenommen hat, die Schande einer höhnisch verliehenen Auszeichnung erleidet.
Brechts Spuren zögernd-skeptisch folgend und den Weg einer Lösung über das soziale Problem zumindest nicht verwerfend, erkennt der Heutige:
«Dem Geist bleibt, wenn er Geschichte will, nur das Opfer seiner selbst.»
Und weiter, am Ende:
«Du hast gesagt, was du zu sagen hattest.»
«Und nichts erreicht.»
«Dennoch mußtest du es sagen.»
Frischs «Du mußt es dennoch sagen» rechtfertigt zumindest die theatralische Bemühung um ein Problem, das nur gestellt, nicht gelöst werden kann. Das Werk hat darüber hinaus das Verdienst ungewöhnlich eleganter sprachlicher Qualitäten. Hinter brillanten Formulierungen und erfreulichen Respektlosigkeiten, von denen sich mancher Kritiker vor den Kopf gestoßen fühlte, steckt ein großer, leidenschaftlicher Ernst.
Das Brillantfeuerwerk des perfekt gehandhabten epischen Theaters fällt aber schon in der Mitte des Stücks in sich zusammen, und zurück bleibt die Asche der Ratlosigkeit und die Erkenntnis, daß es so nicht weitergeht.
Faulkners *Requiem für eine Nonne* nimmt unter den genannten Stücken bereits formal eine besondere Stellung ein. Auch hier ist episches Theater, das allerdings seine Wurzeln ganz wo anders geschlagen hat als Frischs Farce, die ihre Herkunft von Brechts orientalisch orientiertem, dialektischem Theater nicht nur nicht leugnet, sondern im Titel betont.
Das *Requiem* ist in einem Maße episch konzipiert, daß sich schon daraus die Frage erhebt, ob es überhaupt als Bühnenwerk gedacht ist. Immer wieder muß zwar richtiggestellt werden, daß es sich beim *Requiem* nicht um eine Bearbeitung eines Faulknerschen Romans handelt und schon gar nicht — wie unsinnigerweise behauptet wurde — um einen Bastard amerikanischer Managerfixigkeit, der für Buchhandel, Theater und Television gleichzeitig gebrauchsfertig in

die Welt des Literaturgeschäfts gesetzt wurde; aber um ein Drama im üblichen Sinn handelt es sich trotzdem nicht.
Das Werk, auf das keine der herkömmlichen Bezeichnungen zutreffen will, besteht in seinen Hauptpartien aus Dialogen, die mit ausführlichen szenischen Bemerkungen und Vorschriften des Autors für das Bühnenbild, die Beleuchtung, ja das Auf- und Niedergehen des Vorhangs versehen sind (Bemerkungen übrigens, die zwar selten durchführbar, aber immer ungemein anregend sind). Zwischen diesen dramatischen Hauptteilen finden sich jedoch lange epische Partien, die mit der inneren Handlung des Werkes scheinbar — aber wirklich nur scheinbar — nichts zu tun haben. Diesen scheinbaren Mangel an Zusammenhang, der ja vielen Werken Faulkners eignet, könnte man als eine Art epischen Kunstgriffs bezeichnen, wenn man nicht die tiefere Absicht des Dichters erriete, Zusammenhänge durch eben dieses Verschweigen, das ein Forschen, Ertasten notwendig macht, geheimnisvoll, rätselhaft und dadurch zwingender zu machen. Wie Faulkners Roman *Wild Palms* von der zweiten Erzählung *The Old Man* unterbrochen, geradezu durchschossen ist, geht jedem Akt des *Requiems* eine über viele Seiten sich erstreckende Geschichte — nicht Beschreibung, sondern Entstehungsgeschichte — des Ortes voraus, an dem der betreffende Akt spielt.
Diese rein epischen Teile, die eigentlich Faulkners großem historischen Werk, der Geschichte der amerikanischen Südstaaten, deren Sohn er ist, zuzuordnen sind — ein gewaltiger Überbau, der oft seine Romane überwuchert — sind zwar für das Verständnis des Dramas entbehrlich, sie sind meines Erachtens auch nicht aufführbar (bei einer in New York geplanten, aber nicht verwirklichten off Broadway-Aufführung des Werkes dachte man an eine Art chorischer Wiedergabe dieser Teile), aber sie sollten dennoch den Hintergrund bilden, auf dem die eigentliche Handlung spielt. Was Faulkner über den Boden und die Menschen sagt, über die entstehende Stadt und Gemeinschaft, über die verschiedenen Menschenrassen, die sich diesen neuen Kontinent erschlossen haben, läßt erst die furchtbare Härte und Dynamik verstehn, die sich in der Begegnung der weißen und der schwarzen Frau im *Requiem* verrät.
Dieses Verständnis muß den Stil einer Aufführung bestimmen, die großlinig, hart, unwehleidig sein muß und nach keinem Hintertürchen des Trostes schielen darf.
Es kann kein Zufall sein, daß so viele der großen Begabungen unter den Romanciers Amerikas aus dem Süden kommen. Und es ist bestimmt kein Zufall, daß fast alle großen Schriftsteller des Landes von der Problematik dieses schönsten, faszinierendsten und ungemüt-

lichsten Teils des Landes angezogen sind. Hier, wo durch eine grausame, aber folgerichtige Entwicklung, oder besser gesagt, durch den Ausfall einer entscheidenden Entwicklungsphase Menschen unter scheinbar gleichen Lebensbedingungen aufwachsen und doch immer noch durch Jahrhunderte und Kontinente geschieden bleiben, stellen sich urgewaltige Konflikte dar, denen die Zivilisation nicht gewachsen ist.

Und darum geht es beim *Requiem für eine Nonne*. An einem Einzelfall, der bei all seiner Kraßheit, ja Gesuchtheit, den Fall einer ganzen Gesellschaftsschicht darstellt, wird der Zivilisation der Weißen der Prozeß gemacht, und die weiße Frau, das beste Exemplar der herrschenden Rasse, mit ihrem «Stammbaum von Staatsmännern und Kriegern, stolz und kühn», liegt am Ende vor der «morphinistischen Niggerhure», der Analphabetin, der Herumtreiberin, der Mörderin ihres Kindes, auf den Knien und fleht sie an um einen Ausweg aus den Trümmern ihres Lebens.

Die schöne, reiche, elegante, hochintelligente, mit zynischer Dialektik brillierende Frau von Welt hat begriffen, daß ihre Lebensleere, ihr Hang zum Bösen das Verbrechen verschuldet haben, für das die andere, die Negerhure, die sie aus der Gosse aufgelesen hat, am Galgen sterben wird.

«Wie soll ich nur weiterleben?» fragt sie, «morgen und morgen und wieder morgen — wie soll ich das nur machen?»

«Glauben», antwortet die Negerin. Und «Hoffnung? Sie brauchen sie ja gar nicht. Sie müssen nur glauben.»

Ohne Hoffnung, aber mit der Einsicht ihrer Schuld entläßt Faulkner seine Heldin. Nichts hat sich geändert, aber die Wahrheit ist gesagt worden. Sie ist verstanden worden, und — wie sagt Mutter Courage in solchem Fall? — «Das ist schon sehr viel in solchen Zeiten!»

«Dennoch mußt du es sagen!» Das Eingeständnis der Ohnmacht des geistigen Menschen und die Verpflichtung, die Wahrheit doch und immer wieder zu sagen, damit sie gehört wird, damit sie zwischen den Zeiten vielleicht verstanden, damit sie zumindest nicht vergessen wird, das ist der hochgemute Pessimismus einer dramatischen Literatur, die bescheiden geworden ist, aber in ihrer Bescheidenheit sich sehen lassen kann. 1956