

WOZU DAS THEATER?
CHRISTIANE MANGOLD, TILMANN ZIEMKE

Vor ca. 2.500 Jahren entstand in Griechenland das Theater aus den Festspielen zur Ehre des Gottes Dionysos heraus. Welche große Bedeutung das Theater in Griechenland für die Gesellschaft gewann, wird deutlich, wenn man sich die architektonisch hochentwickelten Theaterbauten aus der Antike in Athen oder Epidaurus ansieht. Das Theatron, der Zuschauerraum, fasste bis zu 15.000 Zuschauer, die die Schauspiele unter freiem Himmel als rituelle Gemeinschaftserfahrung und lebendigen Zusammenhang von Mythos, Göttlichem und Natur erleben. Grundlage zum Verständnis des Theaters überhaupt, insbesondere seiner Wurzeln, ist die Poetik des Aristoteles (384 – 322 v. Chr.), deren wichtigster Abschnitt von der Tragödie handelt. Mit seinen Überlegungen zur künstlerischen Gestaltung der Tragödie und deren Wirkung auf den Zuschauer hat Aristoteles für Jahrhunderte die Richtung gewiesen. Generationen von Dramatikern haben sich an seinem Begriff der „Katharsis“¹ orientiert, wenn sie sich Gedanken über die Wirkungsabsichten des Theaters gemacht haben. Zu ihnen gehören Lessing und Schiller als Vertreter der Aufklärung bzw. des deutschen Idealismus. Brecht als Dramatiker eines politisch geprägten Theaters und Ionesco als Vertreter des Absurden Theaters. Und wie sieht es heute im 21. Jahrhundert aus? Mit der Frage der Daseinsberechtigung und der Wirkung des Theaters in Zeiten einer Mediengesellschaft befasst sich die auf deutschen Bühnen viel gespielte Autorin Elfriede Jelinek, Literaturnobelpreisträgerin 2004.

¹ Katharsis: Die Befreiung von Gemütsbewegungen wie Mitleid und Furcht dadurch, dass in der Tragödie Anlass zu einem Ausbruch dieser Gefühle gegeben wird.

„Theater ist Mund-zu-Mund-Beatmung.“

KRISTIN WARDETSKY



Aristoteles

Über Tragödie und Komödie (ca. 330 v. Chr.)

Da uns nun der Nachahmungstrieb und der Sinn für Harmonie und Rhythmus – denn die Vermaße sind offenbar nur Auswirkungen des Rhythmus – angeboren sind, so haben Menschen, die von Haus aus dazu besondere natürliche Begabung hatten, die Dichtkunst hervorgebracht, indem sie sie aus bloßer Improvisation allmählich höher entwickelten. Nun teilte sich aber die Dichtkunst entsprechend den persönlichen Charakteren ihrer Träger in zwei Hauptrichtungen.

Denn die ernsteren Dichter brachten edle Taten und die Gestalten solcher Menschen nachahmend zur Darstellung, die leichfertigeren aber die Handlungsweise minderwertiger Menschen, indem sie zuerst Schmälgedichte verfassten, wie andere Hymnen und Loblieder.

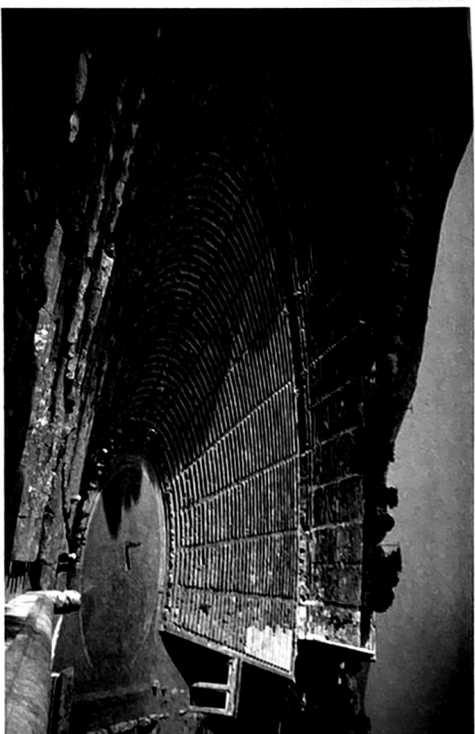
[...]..... Die Komödie ist [...] die nachahmende Darstellung niedrigerer Menschen, ohne dass sie jedoch auf jede Art von Schlechtigkeit einzugehen brauchte, sondern es fällt in ihren Bereich nur das Hässliche und Gemeine, soweit es lächerlich ist. Denn lächerlich ist eine Verfehlung und eine Art von Hässlichkeit und Gemeinheit, die keinen Schmerz verursacht und nichts Verletzendes hat, das aber niemand weh tut. Die Wandlungen der Tragödie und ihre Schöpfer sind ja nun bekannt; dagegen kennt man die Entwicklung der Komödie nicht, weil sie in ihren Anfängen keine ernste Sache war. [...] Über die nachahmende Darstellung des in Hexametern sich bewegenden Epos und über die Komödie wollen wir später reden. Jetzt aber wollen wir über die Tragödie sprechen und aus dem Gesagten den sich ergebenden Begriff ihres Wesens entnehmen. Es ist also die Tragödie die nachahmende Darstellung einer ernsten und in sich abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Größe hat, in kunstvollem Stil, der in den einzelnen Teilen sich deren besonderer Art anpasst; einer Handlung, die nicht bloß erzählt, sondern durch handelnde Personen vor Augen gestellt wird und die durch Mitleid und Furcht² erregende Vorgänge die Auslösung (Katharsis)³ dieser und ähnlicher Gemütsbe-



1 Aristoteles,

384 v. Chr. – 322 v. Chr., gehört zu den bekanntesten und einflussreichsten europäischen Philosophen, hat insbesondere die Dichtkunst maßgeblich beeinflusst.

2 besser mit „Jammer und Schauer“ übersetzt
3 siehe Seite 27



Theater in Epidaurus, Griechenland.
3.–2. Jh. vor Chr.

wegungen bewirkt. [...]..... Im weiteren Gang unserer Darlegung haben wir nun zu sagen, worauf man bei der *Komposition* der Fabel abzielen und wovor man sich hüten muss, wenn man der Aufgabe der Tragödie gerecht werden will. Da der Aufbau einer idealen Tragödie nicht einfach sein darf, sondern verflochten sein muss und sie, gemäß der ihr eigenen Darstellungsform, solche Handlungen zur Darstellung zu bringen hat, die Mitleid und Furcht erregen, so ist fürs erste klar, dass darin weder sittlich besonders tüchtige Menschen vorkommen dürfen, die vom Glück ins Unglück stürzen – denn das erregt weder Furcht noch Mitleid, sondern ist einfach entsetzlich –, noch Schurken, die vom Unglück ins Glück kommen: denn das wäre das Alleruntragischste, und ein solches Motiv ließe alles vermissen, was man hier braucht: es würde weder menschliche Teilnahme noch Mitleid und Furcht erwecken. Es dürfen jedoch auch nicht ganz böse Menschen aus dem Glück ins Unglück geraten. Die menschliche Teilnahme würde das ja zwar berühren, aber weder Mitleid noch Furcht erregen: denn jenes gilt einem Menschen, der unverdient ins Unglück kommt, diese bezieht sich auf einen solchen, der mit uns selbst etwa auf gleicher Stufe steht. Also würde ein solcher Vorgang weder Mitleid noch Furcht erregen. Es bleibt also derjenige Typus übrig,



Griechische Antike
Oedipus (Oidipus) und die Sphinx: rotfigurige Malerei auf einer attischen Schale – um 480 v. Chr.

der zwischen diesen Extremen die Mitte hält. Ein solcher ist, wer sich weder durch Tugend und Gerechtigkeit auszeichnet, noch infolge von Schlechtigkeit und Schurkerei ins Unglück gerät, sondern durch irgendeinen Fehlertritt. Und zwar werden es Menschen in hoher Stellung und glücklichen äußeren Verhältnissen sein, wie Ödipus⁴ und Thyestes⁵ und andere hervorragende Männer aus solchen Geschlechtern. [...]

..... Da nun der Dichter durch seine nachahmende Darstellung denjenigen ästhetischen Genuss bereiten soll, der auf der Grundlage von Mitleid und Furcht erwächst, so ist es klar, dass er die Handlung auf diese Wirkung hin anlegen muss. Sehen wir nun zu, welcher Art die furchtbaren und welcher Art die Mitleid erregenden Vorgänge sind! Die Leute, zwischen denen sich solcherlei Handlungen abspielen, müssen entweder miteinander befreundet oder verfeindet sein, oder es trifft keines von beiden zu. Bereitet nun ein Feind dem andern den Untergang, so erregt das kein Mitleid, mag er nun die Tat wirklich ausführen oder bloß beabsichtigen, abgesehen von dem Leiden selbst. Ebenso ist es, wenn keines der beiden Verhältnisse vorliegt. Dagegen muss der Dichter auf solche Fälle ausgehen, in denen Leid schaffende Taten in befreundeten Kreisen vollbracht werden: wenn also z. B. der Bruder den Bruder, oder der Sohn den Vater, oder die Mutter den Sohn, oder der Sohn die Mutter tötet oder töten soll, oder sonst ein Verwandter etwas Derartiges tut. [...] Die Handlung kann nämlich so verlaufen, wie die alten Dichter sie zu führen pflegten: dass die handelnden Personen diejenigen, denen sie ein Leid antun, kennen und also ganz bewusst zu Werke gehen, wie etwa Euripides seine Medea ihre Kinder töten ließ.⁶ Sie können es aber auch tun, ohne das Furchtbare zu kennen, das sie anrichten, und erst hinterher ihre nahen Beziehungen zu ihren Opfern entdecken, wie der Ödipus des Sophokles [...].

aus: Aristoteles, Hauptwerke, Ausgew., übers. und eingel. von W. Nestle, Leipzig 1934, S. 341–359.

⁴ Ödipus: Hauptfigur des berühmtesten Dramas von Sophokles, „König Ödipus“, tötet seinen Vater und heiratet seine Mutter.

⁵ Thyestes: in der griech. Mythologie Sohn des Pelops, König von Mykene, Vater von Pelopia und Aegisthos, ermordete mit seinem Bruder Atreus den Stiefbruder Chrysippos
⁶ Medea: bringt ihren Nebenbuhler und ihre eigenen Kinder um.

Lessing

Brief an Nicolai im November 1756

[...] Wenn es also wahr ist, dass die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll *unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen*, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, dass uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muss. [...] *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder – es tut jenes, um dieses tun zu können. Birten Sie es dem Aristoteles ab, oder widerlegen Sie mich. Auf gleiche Weise verfare ich mit der Komödie. Sie soll uns zur Fertigkeit verhelfen, alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen. Wer diese Fertigkeit besitzt, wird in seinem Betragen alle Arten des Lächerlichen zu vermeiden suchen, und eben dadurch der wohlgezogenste und gerietteste Mensch werden. Und so ist auch die Nützlichkeit der Komödie gerettet. Beider Nutzen, des Trauerspiels sowohl als des Lustspiels, ist von dem Vergnügen unzerrenlich; denn die ganze Hälfte des Mitleids und des Lachens ist Vergnügen, und es ist großer Vorteil für den dramatischen Dichter, dass er weder nützlich noch angenehm eines ohne das andere sein kann.

aus: Gorthold Ephraim Lessing, Briefwechsel über das Trauerspiel, Brief an Nicolai im Nov. 1756. Werke Band IV, Darmstadt 1996, S. 163.



1 Gorthold Ephraim Lessing, 1729–1781, wichtigster deutscher Dichter der Aufklärung, hat mit seinen Dramen und theoretischen Schriften die deutsche Literatur wesentlich beeinflusst, seine Stücke werden heute immer noch sehr erfolgreich aufgeführt.

Schiller

Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet (1748)

[...] Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Sold verbündet und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit binder, übernimmt die Schaubühne Schwert und Waage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. Das ganze Reich der Phantasie und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft stehen ihrem Wink zu Gebot. Kühne Verbrecher, die längst schon im Staub vermodern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunst jetzt vorgeladen und wiederholen zum schauervollen Unterricht der Nachwelt ein schändliches Leben. Ohnmächtig, gleich den Schattten in einem Hohlspiegel, wandeln die Schrecken ihres Jahrhunderts vor unsern Augen vorbei, und mit wollüstigem Entsetzen verfluchen wir ihr Gedächtnis. Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist, wird uns Medea noch anschauern, wenn sie die Treppen des Palastes herunterwankt und der Kindermord jetzt geschehen ist. [...] Aber der Wirkungskreis der Bühne dehnt sich noch weiter aus. Auch da, wo Religion und Gesetze es unter ihrer Würde achten, Menschenempfindungen zu begleiten, ist sie für unsere Bildung noch geschäftig. Das Glück der Gesellschaft wird ebenso sehr durch Torheit als durch Verbrechen und Laster gestört. [...] Ich kenne nur ein Geheimnis, den Menschen vor Verschlimmerung zu bewahren, und dieses ist – sein Herz gegen Schwächen zu schützen. [...] Einen großen Teil dieser Wirkung können wir von der Schaubühne erwarten. Sie ist es, die der großen Klasse von Toren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamem Sport beschämt. Was sie oben durch Rührung und Schrecken wirkte, leistet sie hier (schneller vielleicht und unfehlbarer) durch Scherz und Satire. [...]

aus: Friedrich Schiller. Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? Sämtliche Werke. Fünfter Band. Darmstadt 1993, S. 823 – 826.



1 Friedrich Schiller, 1759 – 1805, gilt neben Goethe als bedeutendster deutscher Dramatiker und Lyriker der Weimarer Klassik. Seine Stücke gehören zum Standardrepertoire der deutschen Theater, seine Balladen wie z. B. „Die Bürgschaft“ können auch heute noch viele Deutsche auswendig hersagen.

Brecht

Ist das epische Theater etwa eine moralische Anstalt? (1936)

Nach Friedrich Schiller soll das Theater eine moralische Anstalt sein. Als Schiller diese Forderung aufstellte, kam es ihm kaum in den Sinn, dass er dadurch, dass er von der Bühne herab moralisierte, das Publikum aus dem Theater treiben könnte. Zu seiner Zeit hatte das Publikum nichts gegen das Moralisieren einzuwenden. Erst später beschimpfte ihn Friedrich Nietzsche als den Moralrompeter von Säckingen. [...] Auch gegen das epische Theater wandten sich viele mit der Behauptung, es sei zu moralisch. Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterungen erst an zweiter Stelle auf. Es wollte weniger moralisieren als studieren. Allerdings, es wurde studiert, und dann kam das dicke Ende nach: die Moral von der Geschichte. Wir können natürlich nicht behaupten, wir hätten uns aus lauter Lust zu studieren und ohne anderen, handgreiflicheren Anlass ans Studium gemacht und seien dann durch die Resultate unseres Studiums völlig überrascht worden. Es gab da zweifellos einige schmerzliche Unstimmigkeiten in unserer Umwelt, schwer ertragbare Zustände, und zwar Zustände, die nicht nur aus moralischen Bedenken heraus schwer zu ertragen waren. Hunger, Kälte und Bedrückung errägt man nicht nur aus moralischen Bedenken heraus schwer. Auch der Zweck unserer Untersuchungen war nicht lediglich, moralische Bedenken gegen gewisse Zustände zu erregen [...], Zweck unserer Untersuchungen war es, Mittel ausfindig zu machen, welche die betreffenden schwer ertragbaren Zustände beseitigen konnten. Wir sprachen nämlich nicht im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten. Das sind wirklich zweierlei Dinge, denn oft wird gerade mit moralischen Hinweisen den Geschädigten gesagt, sie müssten sich mit ihrer Lage abfinden. Die Menschen sind für solche Moralisten für die Moral da, nicht die Moral für die Menschen.

aus: Bertolt Brecht. Vergnügungstheater oder Lehrtheater. Gesammelte Werke Bd. 15. Frankfurt am Main 1967, S. 270 – 271.



1 Bertolt Brecht, 1898 – 1956, einer der bedeutendsten Dramatiker und Lyriker des 20. Jh., gilt als Begründer des epischen Theaters, heute noch immer einer der meistgespielten Theaterautoren an deutschen Bühnen.

Dürrenmatt

Uns kommt nur noch die Komödie bei (1955)

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wursterei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr: Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebetter in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskinder. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld. Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch¹ auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genauso wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr. Doch ist das Tragische immer noch möglich, auch wenn die reine Tragödie nicht mehr möglich ist. Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund, so sind ja schon viele Tragödien Shakespeares Komödien, aus denen heraus das Tragische aufsteigt. Nun liegt der Schluss nahe, die Komödie sei der Ausdruck der Ver-zweiflung, doch ist dieser Schluss nicht zwingend. Gewiss, wer das Sinnlose, das Hoffnungslose dieser Welt sieht, kann verzweifeln, doch ist diese Verzweiflung nicht eine Folge dieser Welt, sondern eine Antwort, die er auf diese Welt gibt, und eine andere Antwort wäre sein Nichtverzweifeln, sein Entschluss etwa, die Welt zu bestehen, in der wir oft leben wie Gulliver unter den Riesen. [...]

aus: Friedrich Dürrenmatt. Theaterprobleme. Zürich 1955. S. 43 – 50.

1 Hieronymus Bosch: niederländischer Maler (um 1450 – 1516)



1 Friedrich Dürrenmatt, Schweizer Schriftsteller und Maler, 1921 – 1990, schaut mit seinen Stücken einen eigenen Typus der Tragikomödie

Ionesco

Meine Erfahrungen mit dem Theater (1958)

[...] Das Theater ist nicht das Sprachrohr von Ideen. Wenn es sich zum Träger von Ideen machen will, kann es sie nur vergrobieren. Es vereinfacht sie auf gefährliche Weise. Es verkleinert und erniedrigt sie. Es wird *naïv*, aber in einem falschen Sinn. Alles ideologische Theater läuft Gefahr, in Abhängigkeit zu geraten. Sicher wäre es noch zu etwas dienlich, aber was würde aus seiner ursprünglichen Funktion, wenn das Theater einfach nur die Philosophie, die Theologie, die Politik oder Pädagogik wiederholen würde? Ein psychologisches Theater ist zu wenig psychologisch. Da liest man besser einen psychologischen Essay. Ein ideologisches Theater ist zu wenig philosophisch. Statt mir die dramatische Illustration dieser oder jener Politik anzusehen, lese ich lieber meine gewohnte Tageszeitung oder höre die Kandidaten meiner Partei reden. [...] Muss man auf das Theater verzichten, wenn man ihm seine Rolle als Sprachrohr abspricht, als unterwürfiger Träger anderer geistiger Kundgebungen und Ausdrucksformen? Kann es wie die Malerei und die Musik autonom sein? Das Theater ist eine der ältesten Künste. Trotzdem, denke ich, können wir nicht darauf verzichten. Man kann dem Wunsch nicht widerstehen, lebende Figuren, die zugleich wirklich und erfunden sind, auf der Bühne aufzutreten zu lassen. Man kann dem Bedürfnis nicht wehren, sie vor sich sprechen und leben zu lassen. Etwas Ausgedachtem Fleisch und Blut zu geben, ist ein wunderbares und unersetzliches Abenteuer. Sogar mir ist es passiert, dass ich verblüfft war, als ich auf der Bühne der *Noctambules*¹ bei der Probe meines ersten Stückes sah, wie sich die aus mir hervorgegangenen Figuren auf einmal bewegten. Das erschreckte mich sehr. Wer hatte mich dazu berechtigt? War das erlaubt? Und wie hatte mein Interpret Nicolas Bataille es fertiggebracht, zu Mr. Martins² zu werden? ... Es war fast teuflisch. So begann ich, das Theater zu lieben, nur weil ich zufällig und mit der

1 *Theâtre des Noctambules*: Theater im Pariser Quartier Latin, in dem Ionescos Stücke uraufgeführt wurden

2 Mr. Martins: Figur aus Ionescos Farce „Szene zu vier“



1 Eugène Ionesco, 1909 – 1994, rumänisch-französischer Autor. Bedeutender französischer Dramatiker der Nachkriegszeit, führten der Vertreter des absurden Theaters

Absicht es zu verspotten, dafür geschrieben hatte. Ich fing an, es in mir widerzuentdecken, zu verstehen und davon fasziniert zu sein. Mir wurde klar, worin meine eigene Aufgabe bestand. Ich sagte mir, dass die Theaterschriftsteller, die allzu intelligent, nicht intelligent genug waren, und dass die Denker im Theater nie die Sprache von philosophischen Essays vorfinden konnten. Ich sagte mir weiter, dass, wenn seine Autoren zu viele Feinheiten und Schattierungen ins Theater brachten, es immer gleichzeitig zuviel und zuwenig waren. Ich sagte mir, dass, wenn das Theater nur eine bedauerliche Vergröberung von Schattierungen war, die mich störte, es daran lag, dass diese Vergröberung unzureichend war. Das allzu Plumpe war nicht plump genug, das, was zu wenig schattiert war, war noch allzu schattiert. Wenn also der Wert des Theaters in der Vergröberung der Effekte lag, musste man sie noch mehr vergrößern, sie unterstreichen und aufs Äußerste betonen. Das Theater aus jenem Zwischenbereich, der weder Theater noch Literatur ist, herauszuführen, bedeutet, ihm seinen eigenen Rahmen und seine naturgegebenen Grenzen wiederzugeben. Man musste nicht die Kniffe verstecken, sondern sie noch sichtbar machen, sie mutig zeigen. Man musste gründlich über die blasse Ironie der geistreichen Salonkomödie hinaus dem Grotesken, der Karikatur nachgehen. Keine Salonkomödie, sondern die Farce, die aufs Äußerste überriebene Parodie. Humor, ja, aber mit den Mitteln der Burleske. Eine harte Komik, Komik ohne Feinheiten, übertrieben. Keine dramatischen Komödien mehr. Sondern zurück zum Unerrätlichen. Alles auf die Spitze treiben, an die Quellen des Tragischen führen. Gewaltiges Theater machen, gewaltig komisches und gewaltig dramatisches Theater. Im Theater die Psychologie vermeiden, ihm vielmehr eine metaphysische Dimension verleihen. Theater ist äußerste Übertreibung der Gefühle, eine Übertreibung, die die flache alltägliche Wirklichkeit auflöst. Auch Auflösung, Auseinandernehmen der Sprache. Wenn die Schauspieler mich störten, weil sie mir zu unnatürlich vorkamen, lag das vielleicht daran, dass auch sie zu natürlich waren oder es sein wollten. Wenn sie darauf verzichteten, erreichten sie es vielleicht auf andere Weise. Sie dürfen keine Furcht davor haben, unnatürlich zu sein. Um sich vom Alltäglichen, von der Gewohnheit und geistigen Trägheit loszureißen, die uns die Fremdartigkeit der Welt verbergen, hat man wirkliche

Keulenschläge nötig. Ohne eine neue Jungfräulichkeit des Geistes, ohne ein neues gereinigtes Wissen um die Wirklichkeit des Daseins gibt es kein Theater, gibt es keine Kunst mehr. Bevor man die Wirklichkeit neu zusammensetzt, muss man sie gleichsam auflösen. Zu diesem Zweck kann man manchmal die Technik anwenden, gegen den Text zu spielen. Ein sinnloser, absurder und komischer Text lässt sich ernst, feierlich und zeremoniell inszenieren. Dagegen kann ein dramatischer Text clownesk inszeniert werden. So kann die Lächerlichkeit leicht geweihter Tränen und die Gefühlsduselei vermieden werden. Die Farce kann den tragischen Sinn eines Stückes unterstreichen. Das Licht macht den Scharten dunkler. Der Schatten betont das Licht. Ich für meinen Teil habe nie den Unterschied zwischen Komik und Tragik begriffen. Das Komische vermittelt eine Ahnung vom Absurden. Es scheint mir hoffnungsloser als das Tragische. Das Komische ist ausweglos. Ich sage „hoffnungslos“, aber in Wirklichkeit ist es diessseits oder jenseits von Hoffnungslosigkeit oder Hoffnung. Sicherlich kann das Tragische auch eine Stärkung sein. Wenn es die Ohnmacht des geschlagenen, etwa von einer höheren Macht gebrochenen Menschen ausdrücken will, dann bestätigt es damit das Vorhandensein eben dieser höheren Macht, eines Schicksals, oft ungreiflicher, aber objektiver Gesetze, die die Welt lenken. Auf der anderen Seite kann menschliche Ohnmacht, die Sinnlosigkeit unserer Anstrengungen, auch komisch wirken. [...]

aus: Eugène Ionesco. Argumente und Argumente. Schriften zum Theater. Übers. von Claus Bremer. Neuwied 1964. S. 19–22.



„Die Nashörner“. Regie: Michael Schefts. Theater Spielraum, Wien 2007.

Jelinek

Leider gleich ein kleiner Essay.

In Mediengewittern – das Theater überflüssig? (2003)

Na ja, also in einem Gewitter ist es vielleicht nicht schlecht, einen Unterstrand zu haben. Wenn man von zu Hause flüchtet, weil dort der Fernsehapparat tobt, dann kann man genauso gut ins Theater gehen. Zu Hause stellt einem der Fernseher vor, was ist bzw. was der Fernseher dafür hält. Er hat ja seine Erdherrschafft angetreten, um uns das ununterbrochen zu sagen. Das Theater sagt es kürzer. Man geht hinein und kommt auch meist lebend wieder heraus. Man wird im Theater dann einem ganz bestimmten Regen, jeder seinem eigenen, ausgesetzt. Das Fernsehen hat längst Macht über die ganze Welt. Das Theater hat keine Macht, höchstens über manche, die drinnen sind. Das Theater weitet den Umkreis der Menschen ein wenig aus, er ist doch normalerweise sehr klein, dieser Umkreis, er ist nur ein Teil unseres Zum-Wohlsein-Zimmers, und ein ganz neuer Kreis von Menschen kommt, zumindest was meine Stücke betrifft, aus dem Fernsehgerät auch wieder heraus und geht ins Theater. Ich schreibe beim Fernsehen oft mit. Von dort geht der Menschenkreis ins Theater, wohin die Leute ja eigentlich vor ihm, dem Gerät, geflüchtet sind. So treffen sie einander wieder, die Bilder aus dem Kasten und die Bilder auf der Bühne. Aus dem Fernseher sprechen die vielen Stimmen und Bilder, die die Welt umkreisen, ohne sie je zu verstehen, denn sie umkreisen in Wirklichkeit nur die Macht, der sie dienen, immer, und ihr Zweck ist, dass wir uns mit dieser Macht abfinden, indem man sie uns unaufhörlich, aber nur scheinbar erklärt. Die Macht erklärt sich dort, und zwar immer selbst, sie duldet nicht, dass sie ein anderer erklärt, und indem sie sich erklärt, bewundert sie sich selbst, und was ist dieser Selbstzweck? Dass wir uns mit ihr abfinden, denn der Fernseher erklärt sie uns als etwas Unabweisliches und Unabwendbares. Die Geschichte nimmt ihren Gang, und dieser Gang mündet im Fernsehzimmerchen, das eben: sehr klein ist. So einen langen Gang hätte man nicht machen müssen, um zu wissen, wie die Macht sich selbst definiert. Sie sagt schlicht: Ich bin die Macht, ich bin



1 Elfriede Jelinek, geb. 1946, österreichische Schriftstellerin, Literaturnobelpreis 2004 für „den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartigem sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen“.

so und so, das können Sie nicht ändern. Es darf nichts gefragt werden, denn unser Fernseher antwortet nicht, außer er stellt eine Zuschauerfrage an uns. Aber das Theater. Genau weiß ich es ja auch nicht, aber dort versuche ich, den Ausblick auf diese Macht, die uns beherrscht, wie soll ich sagen: herauszulösen. Wie man ein Tier ausbeint. Ich kann ja auch nichts an der Macht ändern, aber ich kann die Wesen wie Blitze auf die Bühne schleudern, aus der Enge eines Apparats heraus, aber auch aus Zeitungsartikeln, Büchern, aus mir selbst. Jedem falls soll eine Art Denken, also ein Fragen, das nicht auf seine Verantwortung besteht, daraus entstehen, aus dem, was ich da auf die Bretter werfe, in einer Art Entrümpelungsaktion meines Gehirns. Der Fernseher antwortet nur. Ich frage nur. Ich frage ja nur. Das werde ich doch wohl noch dürfen! Die Wesen auf der Bühne fragen ebenfalls, alle durcheinander. Man versteht, im Gegensatz zum braven Fernsehsprecher, kein Wort, aber aus dieser Vielstimmigkeit, die scheinbar alles erklärt, bevor noch gefragt wurde, werden plötzlich nichts als Fragen, noch viel mehr Fragen, obwohl eben scheinbar nur Antworten gegeben werden. [...] Am Theater bekommt der Zuschauer wieder einen festen Boden unter die Füße, indem die Figuren, die er sich anschaut, auch jeweils ihren eigenen Boden haben. So wird vor der Bodenlosigkeit, der Verwüstung, der Kriegszerrütümmerung, den endlosen Politikerreden, den langgeschweiften Diskussionen ein Vorhang hochgezogen (weggezogen?), und diese Macht scheint mild auf uns zurück, als Widerschein ihres Gegenteils, das ich auf sie losgelassen habe. Nicht als etwas, das an der Leine zerrt und kläfft, sondern als etwas, das ich gemacht habe. Als etwas, das man sich nehmen kann, nicht als etwas, das ist. Die Macht herrscht nicht mehr über die ganze Welt, sondern nur noch über einen abgegrenzten Raum, und daher kann man anfangen, mit ihr zu spielen.

aus: Muss Theater sein? Hrsg. Deutscher Bühnenverein. Köln 2003, S. 28–31.