

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 77 (1997)  
**Heft:** 7-8

**Artikel:** Uns kommt nur noch die Komödie bei : Drama und Theater im Spannungsfeld von Tradition und Moderne  
**Autor:** Andreotti, Mario  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-165759>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 19.01.2026

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

Mario Andreotti

# UNS KOMMT NUR NOCH DIE KOMÖDIE BEI

*Drama und Theater im Spannungsfeld von Tradition und Moderne*

*Vom Drama, vom modernen insbesondere, zu reden, ist alles andere als ein leichtes Unterfangen. Denn beim Drama handelt es sich, im Vergleich zu Epik und Lyrik, um einen wesentlich komplexeren Gegenstand, um einen Gegenstand nämlich, der zwei grundsätzlich verschiedenen Kunstbereichen angehört: dem Bereich der Literatur und dem der Bühne, des Theaters. Als literarischer Text ist das Drama demnach Gegenstand der Literaturwissenschaft, insofern es szenisch umgesetzt und dadurch Theater wird, der Theaterwissenschaft.*

Nun bin ich weder Theaterwissenschaftler noch Theaterpraktiker, sondern Germanist, also Vertreter eines Faches, in dem man es primär mit Texten zu tun hat. Das mahnt mich zur Vorsicht wenn es darum geht, über praktische Vorgänge im Theater zu sprechen, von denen ich zuwenig oder rein gar nichts verstehe. Und dennoch gilt: Als Germanist kann man ebenso wenig wie etwa der schreibende Autor vom Drama reden, ohne dabei zumindest mit einem Auge auf die Bühne zu schielen.

So möchte ich denn auch hier zunächst von zwei Problemen des heutigen Theaters sprechen, die weniger mit seinem literarischen Substrat als vielmehr mit dem konkreten Bühnenereignis zu tun haben.

Das erste der beiden Probleme ergibt sich unmittelbar aus der bereits angedeuteten Sonderstellung des Theaters, aus seiner Verbindung der Sprache mit dem mimischen und gestischen Spiel. Es besteht darin, dass das Theater, das sich ja erst in der szenischen Umsetzung verwirklicht, der Öffentlichkeit in einem viel umfassenderen Sinne bedarf, als dies etwa Romane oder Gedichte tun. Diese extreme Abhängigkeit des Theaters von der Öffentlichkeit, von den Zuschauern, ist zunächst einmal sein Vorzug: Wer Theater spielt, hat den Menschen unmittelbar vor sich, wirkt in besonderem Masse auf ihn ein. Die Bühne ist daher nicht erst seit Lessing und Schiller die moralische Anstalt des Menschen.

Doch die besagte Abhängigkeit der Bühne vom Publikum bedeutet auch eine Gefahr: Sie führt nämlich dazu, dass das Publikum auf die Gestaltung des Theaters einen nicht zu unterschätzenden direkten Einfluss ausübt. Darin besteht eines der grundlegendsten Probleme, die gerade dem zeitgenössischen Theater besonders zu schaffen machen.

Ein Stück gelangt, falls es sich nicht um ein ausgesprochenes Lesedrama handelt, erst mit der Umsetzung auf der Bühne zum Publikum. Und bis dahin geht es einen langen, beschwerlichen Weg, muss es

vor den Meinungsmachern einer beinahe allmächtigen Dramaturgie bestehen können. Zwar ist der Dramatiker die conditio sine qua non eines jeden Theaters, gleichwohl ist seine Bedeutung im Ganzen der Theaterarbeit heute eher gering. Das hängt offensichtlich mit einem jüngeren theatergeschichtlichen Vorgang zusammen, den die Kritiker als «Entliterarisierungsprozess des Theaters» bezeichnet haben. Was mit diesem «Entliterarisierungsprozess» gemeint ist, möchte ich anhand eines ganz kurzen historischen Exkurses aufzeigen.

Es gibt in der Dramatik eine uralte, bis zu Aristoteles zurückreichende Streitfrage: die Frage nämlich, ob das Theater dem Drama, d.h. dem dramatischen Text, oder – gerade umgekehrt – das Drama dem konkreten Theaterereignis, der Bühne unterzuordnen sei. So trivial, ja müssig diese Streitfrage auf den ersten Blick erscheint, sie hat das Verständnis des Theaters in den einzelnen Epochen weitgehend bestimmt. So waren beispielsweise das mittelalterliche und das barocke Theater noch in einem ganz wörtlichen Sinne Schauspiel, kam in ihnen doch unter all den Bestandteilen, die zusammen das Theatergeschehen ausmachten, dem Wort bzw. dem dramatischen Text die geringste Bedeutung zu. Der Text galt als derart belanglos, dass es nicht störte, wenn er völlig unverständlich blieb, wie gewöhnlich in der Oper, die bekanntlich nur in italienischer Sprache gesungen wurde, oder in den Jesuitenspielen, deren Dialoge durchwegs lateinisch waren. Nicht das Wort, sondern das Bild, nicht das Hören, sondern das Sehen machen das Theater aus – so hiess die Parole. Das erklärt weitgehend, warum etwa das barocke Schauspiel einen derartigen Aufwand an optischen, gleichsam an versinnlichenden Mitteln betrieben hat. Da konnte sich – etwa in einem geistlichen Spiel – der Engel der Verkündigung von der Kirchendecke herniedersenken, konnte die Taube des Heiligen Geistes am Strick über dem Markte schweben, während

sich unten der Höllenrachen öffnete, um Teufel auszuspeien oder Verdammte zu verschlingen.

Wollte man das, was ich über das mittelalterliche und das barocke Theater eben ausgeführt habe, in *einem* Satz zusammenfassen, so liesse sich sagen: Das ältere deutsche Schauspiel geht von einer selbstverständlichen Einheit von Drama und Theater aus.

### Aufgelöste Einheit

Diese Einheit löst sich nun im neuzeitlichen Drama auf. Ich kann hier schon aus Zeitgründen nicht auf die einzelnen Stationen dieses Auflösungsprozesses, wie ich sie im Buch «Traditionelles und modernes Drama» dargestellt habe, eingehen. Soviel sei aber doch gesagt: Der ganze Prozess setzt nicht zufällig in der Renaissance ein. Das hat gleichsam einen äusseren und einen innern Grund. Der äussere Grund ist schnell erzählt: Seit der Erfindung des Buchdrucks im 15. Jh. liegen die Dramen gedruckt vor und können an sich unabhängig von den Bühnenaufführungen *gelesen* werden. So entstehen, vor allem seit der Aufklärung, mehr und mehr die reinen Buch- oder Lesedramen, die wie etwa *Goethes* «Faust II» im Deutschunterricht unserer Schulen gelesen werden.

Bei den inneren Gründen ist die Sachlage schon etwas komplizierter. Da gilt es zunächst auf die Emanzipation des Wortes durch Humanismus und Reformation hinzuweisen. Dann aber muss ein epochales Ereignis in der abendländischen Geistesgeschichte erwähnt werden, das für das gesamte bürgerliche Theater bis heute von entscheidender Bedeutung ist: die Entstehung eines menschlichen Autonomiebewusstseins gegen Ende des 18. Jh. Wo der Mensch sich, wie in der deutschen Aufklärung und Klassik, als autonom, ja als das eigentliche Sinnzentrum des Seienden zu erfahren beginnt, da erhält auch das Wort, die Sprache im Theater, deren klare semantische und syntaktische Normierung ja Ausdruck eines hohen menschlichen Bewusstseins ist, eine alles überragende Bedeutung. Das erklärt u. a., warum beispielsweise *Goethes* «Iphigenie» fast nur aus dem Dialog der Figuren besteht, warum hier die nichtsprachlichen Elemente, allen voran etwa die Bühnenanweisungen, auf ein Minimum reduziert sind.

Doch es konnte nicht bei dieser absoluten Vorrangstellung des Wortes bleiben. Spätestens seit *Georg Büchner* und den Naturalisten wird sichtbar, wie sich das menschliche Autonomiebewusstsein mehr und mehr auflöst, wie infolgedessen die Sprache im Drama zunehmend verstummt. Die geistesgeschichtliche Basis dieses Auflösungsprozesses, dieser «Sprachnot» des jüngeren Dramas bildet u. a. die sich seit der Mitte des 19. Jh. entwickelnde Erkenntnis, dass im Grunde nicht das menschliche Bewusstsein das Sein, wie in der Epoche des Idealismus geglaubt,

sondern – gerade umgekehrt – das Sein, also die gesamtgesellschaftliche Situation, das Bewusstsein des Menschen formt. Diese Erkenntnis führt, wie ich eben angedeutet habe, zu einem Abbau der Sprache, gleichsam zur Entleerung des dramatischen Dialogs. An die Stelle des Dialogs als eines autarken, wohlgefügten Redegebäudes treten im Drama mehr und mehr Ausdrucksformen wie Gestik und Pantomime. Diese Ausdrucksformen werden dabei vielfach in einen dissonantischen, in einen gegensätzlichen statt affirmativen Bezug zu den sprachlichen Aktionen gebracht, wie das etwa, um nur *ein* Beispiel zu nennen, in *Ödön von Horvaths* 1931 entstandenem Volksstück «Geschichten aus dem Wiener Wald» der Fall ist, wo der Kleinbürger *Havlitschek* «frisst», während er vom «schönen Erdbegräbnis der alten gnädigen Frau» spricht. Oftmals rücken Gestik und Pantomime, gerade im modernen Theater, fast ganz an die Stelle der Sprache – ein Vorgang, den man am absurdem Theater, etwa an *Samuel Becketts* Stück «Warten auf Godot», besonders gut sehen kann.

Im Buch «Traditionelles und modernes Drama» bezeichne ich das moderne Drama als ein «*gestisches Drama*». Damit meine ich zunächst einmal die bereits von *Bertolt Brecht* festgestellte Verschiebung von der Sprache zur Gestik als dem Ausdruck menschlicher Grundhaltungen, von der Wortkunst zum *Schauspiel* und, wenn man will, vom Drama zum Theater, wie sie für die Moderne seit *Brechts* epischen Theater weithin typisch ist. Geradezu beispielhaft für diese Verschiebung sind *Peter Handkes* experimentelle Stücke, ist etwa sein Stück «Das Mündel will Vormund sein», das die Sprache durch eine kontrastierende Gestik – Fingernägelschneiden des Vormundes gegen Kalenderblattabreissen des Mündels – vollkommen ersetzt, oder ist etwa *Samuel Becketts* Stück «Breath», zu deutsch also «Atem», das ohne Schauspieler und ohne jeden Dialog auskommt und das, indem es aus einem zweimaligen Schrei sowie einem kurzen Ein- und Ausatmen besteht, ganze 35 Sekunden dauert.

Ich sprach eingangs von einem «*Entliterarisierungsprozess des heutigen Theaters*». Was darunter zu verstehen ist, habe ich anhand eines kurzen theatergeschichtlichen Exkurses zu zeigen versucht: die Tatsache nämlich, dass heute das Drama *als Wortkunst* vom Theater *als Schauspiel* zunehmend verdrängt wird, so dass «böse Zungen» längst vom Niedergang des Dramas und vom Aufstieg des Theaters reden.

Diese Entwicklung ist, zumindest aus der Sicht der Literaturkritik, nicht ganz unbedenklich. Sie hat im Bereich des Theaters in den letzten Jahrzehnten zu dem geführt, was ich eingangs ebenfalls bereits angedeutet habe: zu einem Übergewicht der Regie über den literarischen Text und damit zu einer gewissen Geringschätzung des Autors, des Dramatikers, der –

etwas «böse» ausgedrückt – zum reinen Rohstofflieferanten für den Regisseur degradiert wird. In der Theaterpraxis äussert sich das dann etwa so: Da besucht man beispielsweise eine *Dramatikertagung* und stellt fest, dass die überwiegende Mehrheit der Anwesenden gar keine Dramatiker, sondern Regisseure und Dramaturgen sind. Die Diskussionen drehen sich in der Folge denn auch fast ausschliesslich um Fragen des «Theaterbusiness», des Managements.

### Veränderte Produktionsbedingungen

Nun geht es mir keineswegs darum, grundsätzlich etwas gegen eine intensive Zusammenarbeit zwischen Autor und Regisseur zu sagen. Ein solches Plädoyer für eine Trennung von literarischen und theatralischen Produktionsfunktionen wäre schon aus literaturgeschichtlicher Sicht äusserst unklug, gibt es doch innerhalb der abendländischen Theatergeschichte eine ganze Reihe bedeutender Dramatiker, die zugleich Regisseur, Schauspieler und sogar Intendant waren. Stellvertretend für viele andere nenne ich hier nur die Namen *Shakespeare*, *Molière*, *Brecht* und *Dürrenmatt*.

Nein, es geht mir um etwas anderes, nämlich darum, auf die veränderten Produktionsbedingungen des heutigen Theaters hinzuweisen. Und hier – ich sagte es schon – steht der Dramatiker, der Autor alles andere als gut da. Ist er tot, macht das heutige Theater mit seinen Texten ohnehin, was es will. Und bei den lebenden Autoren gibt es – wenn man ehrlich ist – im Prinzip zwei Kategorien: Solche, vor denen die Theater auf den Knien liegen, um ihre Stücke möglichst uraufführen zu dürfen, und solche, die vor den Theatern auf den Knien liegen, um wenigstens uraufgeführt zu werden. Das Verhältnis der ersten zur zweiten Kategorie ist allerdings etwa eins zu tausend.

In keiner anderen Kunstgattung – auch das muss einmal gesagt werden – stehen zudem die Lebenden so sehr in Konkurrenz mit den Toten. Am heutigen Theater sind 70 bis 90 Prozent der Spielplanpositionen von toten Autoren besetzt. Zu *Goethes* Zeiten waren es rund zehn, bei *Shakespeare* gegen null Prozent. Wer heute ein Stück schreibt, der schreibt nicht nur gegen die Konkurrenz der Zeitgenossen an, sondern noch mehr gegen die übermächtige aus der Vergangenheit. Übermächtig deshalb, weil die historischen Filter fast nur Qualität übrig gelassen haben und das Überkommene zudem mit einem Bildungsbonus ins Rennen geht, der kaum aufzuholen ist. Noch ein schlecht gemachter *Shakespeare* füllt das Haus, notfalls mit Schulklassen, und auch ein *Schiller* ist auf jeden Fall sein Geld wert. Diese biedere Allianz von Knausigkeit und Bildungsborniertheit in weiten Publikumskreisen drängt nicht nur ängstliche Theaterleiter dazu, im Zweifelsfall eher einen



Therese Giehse als Mutter Courage. Photo: Doris Gattiker

sicheren «Klassiker» als einen riskanten «Modernen» auf den Spielplan zu setzen – obschon, und das ist das schmerzliche Paradoxon, jedes Theater sich insgeheim nach modernen Texten sehnt, die unsere heutigen Zeitprobleme und Bedrängnisse prägnant formulieren.

Damit sind wir unweigerlich beim zweiten der beiden von mir genannten Probleme des heutigen Theaters angelangt. Es besteht in der weitverbreiteten Auffassung, das moderne Drama stecke ganz allgemein in einer Krise. Begründet wird diese Auffassung von zwei an sich völlig verschiedenen Seiten her.

Da ist zunächst ein mehr äusseres Moment, auf das ich hier nur ganz kurz eingehen kann. Es zeigt sich in der Tatsache, dass das Drama von allen Kunstgattungen heute wohl die schwierigste Stellung hat. Showbusiness, Film, Fernsehen, Multimedia haben ihm längst den Rang abgelaufen. Zwar halten öffentliche Subventionen, Abonnementvereine, halten die Rezensionen in den Feuilletons der grossen Tageszeitungen noch immer den Schein aufrecht, das Theater sei nach wie vor ein Forum des Kulturstaates. In Tat und Wahrheit nimmt nur ein Bruchteil der Bevölkerung am aktuellen Theatergeschehen wirklich teil.

Zu diesem äusseren Moment tritt nun ein inneres, das im Hinblick auf die Frage nach der Tradition und der Moderne im Gegenwartsdrama von zentraler Bedeutung ist. Es besteht in der zunehmenden Einsicht, dass unsere heutige, in zahllose Bezugssysteme aufgelöste Wirklichkeit derart komplex geworden ist – man denke da beispielsweise nur an die Gentechno-

logie, deren Folgen kaum mehr zu überblicken sind, – dass diese Wirklichkeit sich auf der Bühne nur noch schwer oder gar nicht mehr darstellen lässt. Dass überdies hinter der gleichen Wirklichkeit, hinter dem Lauf der Weltgeschichte etwa, kein bestimmter Sinn mehr erkennbar ist, auf den hin das menschliche Leben, ja das Seiende überhaupt ausgerichtet wäre. Diese Einsicht bildet den geschichtsphilosophischen Ausgangspunkt für die Entstehung dessen, was wir im deutschsprachigen Raum vor allem seit *Bertolt Brecht* als «modernes Drama» bezeichnen.

### Aufhebung von Gegensätzen

Modernes Drama – das setzt voraus, dass es daneben ein typisch traditionelles Drama gibt, von dem wir zunächst kurz zu sagen haben, wie es ganz grundsätzlich aussieht. Fragen wir zunächst also nach den Bauprinzipien oder – besser gesagt – nach den zentralen Strukturelementen des traditionellen Dramas, wie es sich im abendländischen Raum seit der griechischen Antike herausgebildet hat. Da gibt es zwei solche Strukturelemente zu nennen, die unmittelbar miteinander verknüpft sind: das *Heldenprinzip* und die *Vermittlungstruktur*. Was ist unter diesen beiden Elementen zu verstehen?

Sehen wir uns zuerst das Element des *Helden* an. Der «Held» stellt in einem strukturellen Sinne jene Grösse in einem Roman oder Drama dar, welche die Handlung, die Entwicklung und das Thema des Werks wesentlich bestimmt. Dieser Held kann König Ödipus, kann Othello, Götz von Berlichingen, Maria Stuart, ja sogar Woyzeck und Fuhrmann Henschel heissen, immer – ob es sich nun um einen «grossen Kerl» oder um einen Schwächling handelt – haben wir es mit der sinkkonstituierenden Figur im Werk zu tun. Das erklärt weitgehend, warum eine Vielzahl traditioneller Dramen schon in ihrem Titel den Namen einer ganz bestimmten Person, eben des Helden, tragen.

Zum Heldenprinzip, wie es für das traditionelle Drama konstitutiv ist, gehört nun das Prinzip der *Vermittlungsstruktur*. Was ist damit gemeint? Eine grundsätzliche anthropologische Überlegung kann hier weiterhelfen.

Längst haben die Anthropologen erkannt, dass der menschliche Geist stets von der Bewusstmachung bestimmter, in der Welt herrschender Gegensätze ausgeht, um diese Gegensätze dann einander allmählich anzugeleichen, sie zu vermitteln und damit aufzuheben. So geht beispielsweise der religiöse Mensch von einem sein Dasein bestimmenden Spannungsfeld zwischen Leben und Tod aus, das er aber im Akt des Glaubens an ein Weiterleben nach dem Tode überwinden zu können vermeint. Und so neigen wir, um noch ein anderes Beispiel zu geben, ganz allgemein

dazu, uns in einen Gegensatz zu dem uns vom Leben «aufgebürdeten» Schicksal zu setzen, um uns in der Folge – ganz nach der Redensart, dass «alles so komme, wie es müsse» – mit dem gleichen Schicksal wieder zu versöhnen. Die Beispiele eines solch typischen Vermittlungsdenkens liessen sich beliebig erweitern; sie vermöchten insgesamt zu zeigen, dass es sich beim Prinzip, Gegensätze immer wieder zu vermitteln, um eine Art von Algorithmus handelt, der das Funktionieren unserer sich aus uralten Mystifikationen herleitenden Kultur regelt.

Wen wundert's, dass dieses *Vermittlungsprinzip* auch innerhalb der Literatur, der traditionellen wohlverstanden, seine Gültigkeit hat. Es liesse sich an zahllosen Beispielen illustrieren, wie gerade im traditionellen Drama, im Schauspiel und in der klassischen Tragödie etwa, gleich zu Beginn sowohl im Figuren-, als auch im Bildbereich bestimmte Grundgegensätze aufgebaut werden, die der Held dann im Verlaufe der Handlung wieder abbaut, bis er sie am Schluss gar aufhebt oder – genauer gesagt – vermittelt. So könnte man beispielsweise in *Lessings* Komödie «Minna von Barnhelm» zeigen, wie der anfängliche Hauptkonflikt zwischen Liebe und Ehre, der sich in der Figur des Tellheim entfaltet, gegen Ende des Stücks eine Lösung erfährt, und zwar insofern, als Tellheim einerseits den Vorrang der Liebe (gegenüber der Ehre) erkennt, andererseits aber vom König in seiner Offiziersehre rehabilitiert wird. Hiess die Ausgangsopposition des Stücks also Liebe versus Ehre, so lautet die Opposition am Schluss in *vermittelter Form* Liebe und Ehre. Ähnlich verhält es sich, um hier noch ein weiteres Beispiel zu nennen, in *Goethes* «Faust», wo sich der Held, also Faust selber, im Widerstreit zwischen niederen und höheren Trieben befindet («*Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust*»), in einem Widerstreit, der durch Fausts *Streben* und durch seine Erlösung von oben am Schluss aufgehoben wird. Wenn *Bertolt Brecht* über hundert Jahre später sein Stück «Die heilige Johanna der Schlachthöfe» mit den Worten

Mensch, es wohnen dir zwei Seelen  
In der Brust!  
Such nicht eine auszuwählen  
Da du beide haben musst.  
Bleibe stets mit dir im Streite!  
Bleib der Eine, stets Entzweite!  
Halte die hohe, halte die niedere  
Halte die rohe, halte die biedere  
Halte sie beide.

schliesst, so handelt es sich hier nicht nur um eine Parodie auf den harmonisierenden Schluss von *Goethes* «Faust», sondern um eine Zitierung des traditionellen Vermittlungsprinzips überhaupt.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so lässt sich sagen, die *Vermittlungs- oder Mediationsstruktur*, wie ich sie im Buch «Traditionelles und modernes Drama» auch nenne, bestimme, zusammen mit dem *Heldenprinzip*, die Struktur des traditionellen Dramas, ob es sich bei diesem Drama nun um ein Stück von *Andreas Gryphius*, von *Friedrich Schiller* oder etwa von *Carl Zuckmayer* handelt. Geistige Basis dieses Vermittlungsprinzips ist wohl ein urmenschliches Erlösungs- und Harmoniebedürfnis, ist das, was *Bertolt Brecht* treffend als «*Drang zur Harmonisierung der Lebenswirklichkeit*» bezeichnet hat. Dieser Harmonisierungsdrang beherrscht unser Denken weitgehend. Das erklärt zu einem grossen Teil, warum bei uns Begriffe wie «Persönlichkeit», «Selbständigkeit», «Eigenverantwortlichkeit», «seelische Reife» und dergleichen mehr so hoch im Kurs stehen, auch wenn sie der alltäglichen Realität auf Schritt und Tritt widersprechen.

Ich sprach von alltäglicher Realität. Wenn es eine epochale Leistung der Moderne gibt, dann die, dass sie, die Moderne, mit allem Ernst versucht hat und noch immer versucht, das reale Leben und die Kunst wieder zusammenzubringen. Seit dem Anfang unseres Jahrhunderts beginnen einzelne Autoren, der Lebenswirklichkeit adäquate Formen dichterischer Aussage zu finden. Zu diesen Autoren gehört in der ersten Jahrhunderthälfte neben *Franz Kafka*, *Alfred Döblin*, *Arthur Schnitzler*, *Robert Musil* usw. vor allem *Bertolt Brecht*, der als der Begründer des «epischen Theaters» in die abendländische Literaturgeschichte eingegangen ist.

### **Episches Theater**

«Episches Theater» – Da denken wir unweigerlich an irgendwelche Verfremdungs- oder Schockeffekte, an Schauspieler, die aus der Rolle fallen, an Plakate und Spruchbänder wie «*Glotzt nicht so romantisch!*» auf der Bühne. Das ist alles gut und recht; aber es ist nicht das Zentrale am epischen Theater. Zentral ist vielmehr, dass das epische Theater den Helden als Sinnmitte des literarischen Werks entthront und an dessen Stelle menschliche Grundhaltungen, also kollektive Verhaltensmuster bzw. ganze Motivkomplexe in den Mittelpunkt gerückt hat. Wenn *Brecht* beispielsweise sein 1929 entstandenes Klassenkampf-Drama «*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*» nennt, dann geht es ihm, wie eine Strukturanalyse zu zeigen vermöchte, in diesem Stück offensichtlich weniger darum, in der Figur der Johanna dem Zuschauer eine Heldin menschlicher Güte vorzuzeigen, als vielmehr darum, ein Menschsein zur Diskussion zu stellen, wo man Schlächter *und* Opfer ist, wo man die ganze Spannweite eines in gegensätzliche Kräfte zerrissenen Lebens zu ertragen hat. Ich bezeichne ein solches

Drama in der Tradition der *Brechtästhetik* als «*gestisches Drama*», weil in ihm nicht irgendwelche heldischen Figuren, sondern menschliche Grundhaltungen oder Gestus, in der «*Heiligen Johanna*» also etwa die beiden gegensätzlichen Schlächter- und Opfergestus, strukturbestimmend sind.

Im Band «Traditionelles und modernes Drama» habe ich zu zeigen versucht, dass *jedes* moderne Drama, d. h. *jedes* Drama oder Theater, das auf das traditionelle Heldenprinzip und auf die Vermittlungsstruktur verzichtet, ein *gestisches Drama* ist, gleich, ob es sich nun um das epische Theater *Brechts*, um die *Dürrenmattsche* Tragikomödie, um *Samuel Becketts* absurdes Theater oder gar um das «antitheater» eines *Rainer Werner Fassbinder* handelt. Wenn *Friedrich Dürrenmatt* in seiner 1955 erschienenen Schrift «*Theaterprobleme*» schreibt, dass in der heutigen Zeit die Tragödie nicht mehr möglich sei, dann wohl aus dem einfachen Grunde, weil diese unsere Zeit eine Fixierung auf einen einzelnen tragischen Helden ganz offensichtlich nicht mehr zulässt. Die existentiellen und gesellschaftlichen Verhältnisse – das hat schon *Brecht* erkannt – sind zu vielschichtig, zu komplex und in sich auch zu widersprüchlich geworden, als dass das menschliche Subjekt in der Gestalt des grossen Individuums, etwa in der eines Wallenstein oder eines Napoleon, wie *Dürrenmatt* selber vermerkt hat, noch geschichtsbestimmend sein könnte. An die Stelle der weltgestaltenden Macht des Menschen, seines ichhaften Selbstvollzugs ist heute längst ein «*es-hafte Werden*» getreten. Ob dieses «*es-hafte Werden*» dabei die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse meint, die uns tyrannisieren, ob es als entfremdete, technisierte Natur gesehen wird, aus der die Götter entschwunden sind, ob als Spannung des bewaffneten Friedens, wo bloss jemand die Nerven zu verlieren braucht, um die Welt in einer Atomexplosion auffliegen zu lassen, ob man die Wirklichkeit generell meint, die auf humane Weise nicht mehr zu bewältigen ist – immer geht es um *dasselbe*, nämlich um jene Entthronung, um nicht zu sagen, Bankrotterklärung des menschlichen Subjekts, die seit dem Erlebnis des Ersten Weltkrieges und seiner Materialschlachten einsetzt und die für die Moderne unseres Jahrhunderts insgesamt strukturbildend ist.

In dieser Entthronung des Ich, dieser Zurücknahme des Individuums wurzelt letztlich *Dürrenmatts* These von der heutigen Unmöglichkeit der Tragödie. An die Stelle der Tragödie, so *Dürrenmatt* weiter, sei in unserer Zeit die Komödie getreten. «*Komödie*» freilich nicht einfach verstanden als eine Anhäufung von Gags, quasi als ein literarisch verbrämter Klamauk, wie man das den *Dürrenmattschen* Komödien, allen voran dem «*Meteor*», oftmals nachgesagt hat, sondern «*Komödie*» vielmehr als eine

Möglichkeit, durch die Komik den Helden in eine gewisse Distanz vom Zuschauer zu rücken, um dadurch den Blick für die gesamte Handlung, für die in sie hinein verarbeiteten Widersprüchlichkeiten unserer Welt zu öffnen. Die so verstandene Komödie als Inbegriff des modernen Theaters ist in diesem Sinne ein durch und durch verfremdetes Theater, verfremdet insofern, als sie eine Welt zeigt, der man nicht mehr mit *Schillerpathos* und wohlgeordneten Jamben, nicht mehr durch eine simple Einteilung in Gut und Böse, in Helden und Opfer, nicht mehr durch die primitive Illustriertenperspektive des kleinen Mannes auf die grossen Lenker der Geschichte, sondern der man nur noch mit den Mitteln der Komik und der Groteske, eben nur noch mit der Komödie beikommt.

Wenn es denn heute tatsächlich so etwas wie eine Theaterkrise gibt, so hat diese Krise wohl weniger damit zu tun, dass die Zahl der Theaterbesucher angeblich immer kleiner wird, als vielmehr mit dem Umstand, dass sich das Theater, wie es sich heute mehrheitlich zeigt, mit jenen Themen und Kräften, die das Leben unserer Epoche *wirklich* bestimmen, noch viel zuwenig auseinandersetzt. Da genügen einige verrückte (und manchmal auch etwas verkrampft wirkende) Neu-Inszenierungen unserer Klassiker nicht mehr; da genügt es beispielsweise nicht mehr, *Schillers* berühmt-berüchtigte spätmittelalterliche Räuberbande in eine moderne Halbstarkenclique zu verwandeln, die auf ihren schnellen Motorrädern, den Disco-Sound in den Ohren, über die Bühne braust. Und da reicht es noch weniger hin, wenn ein Regisseur in *Büchners* Stück «Dantons Tod» den Helden, während dieser seine Sentenzen über die Revolution von sich gibt, auf der Bühne urinieren lässt. Solche lautstarken Effekte mögen unterhaltsam sein und sogar den einen oder andern zusätzlichen Besucher ins Theater locken. Ein wirklich neues, ein experimentelles Theater schaffen sie nicht. Dringend gefordert wären Stücke, die unsere gängigen Wertvorstellungen, etwa die Vorstellung von der technischen Machbarkeit der Welt, vom unbegrenzten Fortschritt radikal hinterfragen, ihre Fragwürdigkeit sichtbar und ihre gefährlichen Konsequenzen erfahrbar machen. Solche Stücke dürften nichts mehr mit einer vermeintlich zeitenthobenen Kunst zu tun haben, die man bestenfalls als luxuriöse Insel, als Alibi und Entlastungsventil toleriert, zugleich aber gesellschaftlich isoliert – ganz nach dem *Schillerschen* Motto: «Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst». Sie müssten vielmehr eine Welt auf die Bühne bringen, die dem Menschen seine bedrohte Endlichkeit radikal bewusst macht, ohne sie durch den Rückzug auf ein «Ewiges», auf einen das Leben angeblich sichern-

den Ordo zu verschleiern. Sie hätten überdies zu zeigen, wie sehr der Mensch gerade heute «fremdbestimmt» ist, wie er anderseits aber durch das Bewusstsein seiner «Fremdbestimmung» ein gewisses Mass an Souveränität, an Weltüberlegenheit zurückgewinnt. Dann, doch erst dann wäre auch in der nach *dürrenmattschen* Epoche auf unseren Bühnen ein wirklich modernes Theater geleistet.

Nun sind zwar Neuansätze zu einem solch modernen Theater – das sei abschliessend durchaus zugegeben – vor allem seit den achtziger Jahren immer wieder versucht worden. Zu nennen wären da Autoren wie *Heiner Müller*, wie *Thomas Bernhard*, *Peter Turrini*, *Thomas Brasch* wie der späte *Max Frisch* und vor allem wie *Elfriede Jelinek*. Doch die meisten dieser Neuansätze sind bei näherem Hinsehen nicht mehr als späte Spielformen jener düsteren Endzeitdramatik, die die Autoren des absurd Theaters in den fünfziger Jahren, ein *Samuel Beckett*, ein *Ionesco*, ein *Adamov* weit origineller gehandhabt haben. Die dramatische Katastrophenbeschwörung im Theater des letzten Jahrzehnts ist durch den Mangel an authentischer Erfahrung und sinnlicher Substanz zur reinen Bühnenattrappe erstarrt. Geradezu beispielhaft dafür sind für mich, neben *Bernhards* ritualisierten «Publikums- und Weltbeschimpfungsstücken», die späten Dramen der *Elfriede Jelinek*, ihr Stück «Krankheit oder moderne Frauen» etwa, in dem die Frauen zu ekelregenden Vampirinnen werden, die über ihre eigenen Kinder herfallen und ihnen die Kehlen durchbeissen, um in unserer von Männern dominierten Gesellschaft angeblich überhaupt noch überleben zu können. Mit solch irrwitzigen Drehungen lässt sich bestenfalls ein Konglomerat aus Horror- und Gruselgeschichten, aber noch längst kein wirklich neues Theater schaffen. Was zu einem *modernen* Theater gehört, das geht, wie ich zu zeigen versucht habe, über eine solch postmoderne Endzeitdramatik mit ihrer Lust am Grausamen weit hinaus. ♦

MARIO ANDREOTTI, *Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-struktureller Basis. Mit einer Einführung in die Textsemiotik*, UTB für Wissenschaft 1909, Verlag Paul Haupt, Bern, Stuttgart, Wien 1996.

MARIO ANDREOTTI, 1947 in Glarus geboren, ist Gastdozent für neuere deutsche Literatur an der Universität St. Gallen. Von seinen Publikationen sind «Die Struktur der modernen Literatur» (1997<sup>3</sup>) und «Traditionelles und modernes Drama» (1996) – beide bei Paul Haupt/UTB – am bekanntesten geworden.

Dieser Vortrag wurde am 15. Januar 1997 an der Universität St. Gallen (HSG) als Vorlesung gehalten.