

4 Gestaltungformen des modernen Dramas

4.1 Voraussetzungen

Georg Büchner starb mit vierundzwanzig Jahren. In dieser kurzen Lebenszeit hat er, mit drei Stücken und einem Novellenfragment, den Anfang nicht nur der modernen deutschen Dichtung gesetzt; er wurde zum Ahnberrn des modernen Dramas überhaupt. In „Dantons Tod“, in „Leonce und Lena“ und im „Woyzeck“ finden sich, unausgewickelt, so ziemlich alle Möglichkeiten und Stilrichtungen, die sich später im abendländischen Drama verwirklicht haben. Die psychologische, die gesellschaftskritische, die realistische, die naturalistische, die expressive, die surreale, die epische, die lyrische und die gestische (Beckett, Jonesco, Adamo) Theaterkunst können sich auf ihn berufen; und sie berufen sich auch auf ihn.“

Die Vielfalt dramatischer Ausdrucks- und Stilformen des modernen Theaters, die Höllerer als „ausgewickelte Möglichkeiten“ in den Werken Büchners angelegt findet, spiegelt die Veränderung einheitlicher ästhetischer Kategorien ebenso deutlich wie den Verlust der Funktion des Theaters, die das klassische Drama — und daran anschließend noch manche anderen dramatischen Versuche bis hinein in die Gegenwart — exemplarisch erfüllen: Das moderne Drama hat die Funktion abgegeben, ein verbindliches Bild der Welt mit allen dilemmatischen Spannungen zwischenmenschlicher oder menschlich-außermenschlicher Beziehungen als fiktive Realität zu vermitteln.³ Es kann nicht mehr ein einheitliches Lebensgefühl voraussetzen, das sich auf den Glauben an eine metaphysisch-ideale Weltordnung gründet; es kann sich nicht mehr stützen auf die Erfahrung der Ganzheit des Seins, in dem das Gegeneinander feindlicher Kräfte zu einer sinnvollen Einheit zusammenwächst. Gemeinsam ist infolgedessen fast allen der Charakter des Experiments: Sie sind Versuche, das, was als Wirklichkeit erfahren, aber nicht endgültig begriffen werden kann, in positiver oder negativer Setzung dramatisch zu definieren. Dieser vorläufig-experimentelle Charakter des modernen Dramas zeigt sich ebenso in der Vielfalt der Dramaturgien, da verbindliche ästhetisch-formale Kategorien, auf denen das klassische Drama basierte, nicht mehr vorhanden sind.

Der Begriff „modern“ ist so nicht primär als chronologische Kategorie, sondern als stiltypische zu verstehen: als Inbegriff bestimmter, im Vergleich zum klassischen Drama neuartiger, untereinander aber doch verwandter oder ähnlicher stilistischer Kriterien oder formaler Intentionen, die schon bei Büchner als „ausgewickelte Möglichkeiten“ angelegt sind und seither im inner- und außerdeutschen Sprachraum in vielen Variationen realisiert werden¹.

4.2 Illudierendes und eludierendes Theater

Das in der Renaissance entstandene Drama der Neuzeit schafft in der dialogischen Aussprache eine in sich geschlossene, vom Bereich der Alltagswirklichkeit losgelöste, fiktive, ausschließlich dramatisch existente Spiel-Welt². Lebenswirklichkeit und Bühnenwirklichkeit stehen als getrennte Erlebnisräume einander gegenüber. Sinnfälliger Ausdruck dieser Trennung, d. h. der absoluten Eigenständigkeit des Dramas, ist die vom Zuschauerraum durch Vorhang und Rampe getrennte, etwa seit dem 16. Jh. gebräuchliche Guckkastenbühne. Erst zu Beginn des Spiels, mit dem Öffnen des Vorhangs, läßt sie den Einblick zu in die Welt,

die sie bedeutet; mit fallendem Vorhang entzieht sie diese Welt dem Blick des Zuschauers: Der Raum des Dramas, des autonomen, nur sich selbst gehörenden Spiels, kehrt in sich selbst zurück und schließt sich ab von der Profanwelt.

Die Kunst des Schauspielers ist diesem Autonomianspruch des Dramas zugeordnet: Schauspieler und Rolle schmelzen in bruchloser Identität zusammen zum dramatischen Menschen der im Spiel geschaffenen dramatischen Welt.

Der Dialog des neuzeitlichen Theaters ist nicht an den Zuschauer gerichtete Anrede, sondern dramatische Aussprache innerhalb des autonomen Spiel-Raums, von dem aus keine Hinwendung zum Zuschauer erfolgt. *Schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom Eindruck einer zweiten Welt⁴*, setzt sich der Zuschauer ihrem Anspruch aus, hier das Eigentliche, das Wahre seiner Existenz in reiner Form realisiert zu sehen, das in der Profanität der Alltagswelt unter der Übermacht des Uneigentlichen erstickt. Der Anspruch des Dramas — *tua res agitur* — zwingt den Zuschauer zur „Illusion“: sich selbst als Zuschauer aufzugeben und sich ganz in das Spiel hineinnehmen zu lassen, mit dem Helden zu leiden und mit ihm zu fürchten. In unreflektierter Identifikation erfährt er das Drama als auf ihn selbst bezogenes Geschehen¹.

Der radikale Bruch des modernen Theaters mit der Tradition des aus der aristotelischen Poetik hervorgehenden neuzeitlichen Dramas liegt in der Preisgabe des Anspruchs, eine in sich geschlossene, ästhetische Welt als dramatisch-theatralische Überhöhung der Wirklichkeit und des Lebens selbst präsentieren zu wollen. Immer wieder versuchen moderne Dramatiker, das Dargestellte in Richtung auf das Publikum, auf die außerkünstlerische Profanwirklichkeit hin zu öffnen und zu relativieren. Das Bühnengeschehen soll gerade in seinem unwirklich-spielerischen Charakter betont werden, um seinen fiktiven Charakter gegenüber der empirischen Alltags- und Dingwelt hervorzuheben. Der Zuschauer soll gerade nicht „illudiert“, in das Spiel hineingedrängt werden, sondern er soll „eludiert“, d. h. aus dem Spiel-Raum herausgedrängt werden, um sich seiner Rolle als Zuschauer bewußt zu werden und das theatralische Experiment von dieser Position aus in rationaler, kritischer Reflexion billigen oder mißbilligen zu können². Als artifizielles Experiment realisiert es ja das noch nicht Verwirklichte, probiert es Möglichkeiten aus, anders zu leben — oder es enthüllt in verzerrender Antithese unsere vertraute Lebenswirklichkeit als veränderungsbedürftige Entfremdung des Menschen von sich selbst.

Diesen realitätsbezogenen Intentionen dienen mannigfache Stilmittel: vor allem die Auflösung der einheitlichen Spielebene wird zum Formprinzip mancher modernen Stücke erhoben³. Es schafft die Möglichkeit, das auf der Bühne Gezeigte in seinem Charakter als Bühnen-Spiel zu verdeutlichen, zugleich aber auch die Möglichkeit, die Grenze zwischen dem Raum theatralischer Kunst und dem Raum profaner Alltagswirklichkeit aufzuheben, d. h. Poesie und Leben zu integrieren. In diese Zielsetzung gehören Stilmittel wie der Aufbau des Bühnenbildes, die Aufstellung der Kulissen, die Probe und probemäßige Vorbereitung der Auf-führung eines Stückes durch einen Spielleiter bei offenem oder fehlendem Vorhang vor den Augen des Publikums. Ähnliche Intentionen werden dort sichtbar, wo die Kulissen nach der Anweisung des Verfassers — nicht erst des Regisseurs — lediglich als andeutende Attrappen gestaltet werden sollen, damit durch deren betont scheinhaft-unwirklichen Nachahmungs- und Täuschungscharakter dem