

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta

Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky

Magisterská diplomová práce

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky

Německý jazyk a literatura

Bc. Lenka Kalinová

**Stationendrama in der deutschen Literatur
des 20. Jahrhunderts: Kaiser, Borchert, Strauß**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Aleš Urválek, Ph.D.

2014

Hiermit erkläre ich, dass ich bei der Verfassung dieser Diplomarbeit selbstständig gearbeitet habe und dass ich ausschließlich die in dem Literaturverzeichnis angeführten Quellen benutzt habe.

.....

An dieser Stelle möchte ich dem Herrn Mgr. Aleš Urválek, Ph.D. für die Leitung meiner Diplomarbeit und für die Ratschläge, die Er mir in den Sprechstunden gewährt hat, herzlich bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1	Motto	5
2	Einleitung	6
3	Drama - allgemeine Charakteristik	8
3.1	Bauelemente des Dramas	8
3.1.1	Chor des Dramas	8
3.1.2	Drei Einheiten	9
3.1.3	Exposition	11
3.1.4	Monolog	11
3.1.5	Parabase	12
3.1.6	Anagnorisis, Peripetie und Katastrophe	12
3.1.7	Teichoskopie – Botenbericht	12
3.2	Bauformen des Dramas	13
3.2.1	Dramatische Handlung	13
3.2.2	Geschlossene Form	14
3.2.3	Offene Form	15
3.2.4	Analytisches Drama	16
3.2.5	Stationendrama	17
4	Johan August Strindberg	18
4.1	Strindbergs Biographie und seine Werke	18
4.1.1	Naturalistische Phase	18
4.1.2	Inferno-Krise	19
4.1.3	Expressionistische Phase	20
4.2	Nach Damaskus I	21
4.2.1	Der einzelne Titel Nach Damaskus	21
4.2.2	Nach Damaskus I - die Handlung	23
4.2.3	Nach Damaskus I - die Interpretation	28
5	Georg Kaiser	36
5.1	Kaisers Biographie und seine Werke	36
5.2	Von morgens bis mitternachts	37
5.2.1	Von morgens bis mitternachts - die Handlung	37
5.2.2	Von morgens bis mitternachts - die Intepretation	37

6	Wolfgang Borchert	43
6.1	Borcherts Biographie und seine Werke	43
6.2	Draußen vor der Tür	43
6.2.1	Draußen vor der Tür - die Handlung	43
6.2.2	Draußen vor der Tür - die Intepretation	44
7	Botho Strauß	61
7.1	Strauß' Biographie und seine Werke	61
7.2	Groß und klein	61
7.2.1	Groß und klein - die Handlung	61
7.2.2	Groß und klein - die Interpretation	62
8	Abschluss	72
9	Literatur	75

1 Motto

„Das Leben ist so zynisch, dass nur ein Schwein sich darin wohlfühlen kann, und jeder, der das hässliche Leben für schön ansieht, ist ein Schwein! Das Leben ist wohl eine Strafe! Eine Hölle; für einige ein Fegefeuer, für niemanden ein Paradies.“

Johan August Strindberg

2 Einleitung

Diese Arbeit mit dem Titel *Stationendrama in der deutschen Literatur des 20. Jhts.: Georg Kaiser, Wolfgang Borchert, Botho Strauß* möchte ich in zwei Teile gliedern.

Die erste Hälfte dieser Magisterarbeit eröffne ich mit der Charakteristik des Dramas und die Einordnung des Stationendramas, das als die beliebteste expressionistische Form des Dramas bezeichnet wurde. Als Expressionismus wird die von ca. 1910 bis 1925 andauernde Strömung bezeichnet. Ihre Tendenzen drangen in alle Kunstbereiche ein: sie wurde also durch die Literatur, das Theater, die bildende Kunst, die Architektur, die Musik und durch den Film dokumentiert. Der Expressionismus wird sich mit der Krise des modernen Ichs auseinandersetzen und die bürgerliche Gesellschaft einer scharfen Kritik unterziehen. Der expressionistische Held ist jemand, der gegen die bestehenden Verhältnisse rebelliert, der sich weigert, den konventionellen Lebensweg zu gehen, der mit der Welt und mit der eigenen Existenz zutiefst unzufrieden ist, der seinen Protest endlich laut artikulieren will und der sich ein anderes, geglücktes Leben ausmalt. Was er will, ist dem innersten Charakter treu zu sein, sich von der Aufsicht der bürgerlichen Gesellschaft zu befreien, das eigene Leben selbst zu gestalten und auf diese Weise „unabhängige Würde“ zu gewinnen. Die „unabhängige Würde“ sollte durch die Selbstbestimmung und durch die Emanzipation von der bürgerlichen Gesellschaft manifestiert werden. Solchen Helden begegnet man in vielen expressionistischen Dramen.

Die Problematik des einzelnen Stationendramas würde ich zuerst am Werk des Vorvertreters dieser expressionistischen Drama-Form und zwar Johan August Strindberg und sein Werk „Nach Damaskus I.“¹ erklären. Mit Strinbergs Ära beginnt die Dramatik, die zuerst als die sog. „Ich-Dramatik“ bezeichnet ist und diese gibt Gesicht für die ganze Dekade der modernen dramatischen Literatur an. Die Grundlage der Strindbergs Werken bildet vor allem seine Autobiographie. Sie zeigt sich aber nicht nur in seinen thematischen Verbindungen. Seine Theorie des „subjektiven Dramas“ verschmilzt bei seinen Werken mit einer Theorie des psychologischen Romans.² Sein Werk „Nach Damaskus“ gehört zur Strindbergs Post-Inferno-Krise Schöpfung. Es geht schon wirklich um ein Stationendrama. Strindberg selbst das Stationendrama, also das Drama als „eine Reihenfolge der Szenen“,³ für seine nächste und beliebteste dramatische Form hält.

Im zweiten Teil dieser Magisterarbeit würde ich mich mit einem Trio der deutschen Autoren und ihrer möglicherweise unterschiedlichen Auffassung des Stationendramas be-

¹erschien in 1898, zuerst bezeichnend als *Nach Damaskus*, später als *Nach Damaskus I* (Strindberg hat zuerst keine Fortsetzung dieses Dramas vorgehabt)

²eine Entwicklungsgeschichte der eigenen Seele

³SZONDI, Peter. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1956, S. 44.

schäftigen. Die Rede würde zuerst über den erfolgreichsten Dramatiker der expressionistischen Generation und unter anderem auch den typischen Vordervertreter des deutschen Stationendramas und zwar Georg Kaiser sein. Am meisten würde ich mich vor allem seinem ersten gesellschaftskritischen Werk „Von morgens bis mitternachts“ widmen.

Der zweite deutsche Autor, mit dem ich mich beschäftigen möchte, heißt Wolfgang Borchert. Borchert, in gleicher Weise wie Kaiser, gehört zu der Generation des deutschen Expressionismus. Ich würde in dieser Diplomarbeit sein Drama „Draußen vor der Tür“ berücksichtigen. Diesen Schriftsteller würde ich zu einem der bekanntesten Autoren der sogenannten Trümmerliteratur⁴ eingliedern. Die Autoren der Trümmerliteratur waren zum Großteil junge Männer, die nach dem Krieg in Gefangenenlagern festgehalten wurden oder in die Heimat zurückgekehrt waren. Die meisten Autoren dieser jungen Generation standen am Anfang ihres literarischen Schaffens und setzten nicht die Tradition der Nationalsozialistischen Literatur, der Literatur der Inneren Emigration oder der Exilliteratur fort. Leider, auch im Borcherts Fall geht es nicht um die Fortsetzung in seiner Schöpfung wegen seines unerwarteten Todes.⁵

Die Wahl des letzten Dramatiker ist für diese Magisterarbeit eine Aufforderung. Ich möchte den erfolgreichsten und meistgespielten zeitgenössischen Dramatiker auf deutschen Bühnen - Botho Strauss und sein Drama „Groß und klein“ bearbeiten. Dieser deutsche Autor bemühte sich um eine sog. „Auffrischung“ des im Expressionismus häufig benutzten Stationendramas. Im Stück „Groß und klein“ verdichtet sich der Konflikt zwischen den alten Begriffen „Erlösung“ und „Berufung“ aus der jüdisch-christlichen Tradition und ihrem aktuellen Wirklichkeitsverlust. Ich möchte mich vor allem mit dem Thema, also Erlösung und Berufung, befassen.

⁴auch Literatur der Stunde Null, Kriegs- oder Heimkehrerliteratur

⁵s. die Kapitel N. 6 Wolfgang Borcherts Leben und Schöpfung

3 Drama - allgemeine Charakteristik

Der Begriff Drama⁶ wird manchmal sehr weit gefasst und schließt sämtliche Theaterstücke, Operntexte, Ballettszenarien, Hörspielmanuskripte oder Drehbücher mit ein, manchmal wird er als Eingrenzung verwendet, etwa nur für Sprechtheater oder nur für die „gehobenen“ (oder im Gegenteil für die besonders spannenden oder sentimental) Theaterstücke. Das europäische Drama entstand zur Zeit der griechischen Antike im 5. Jahrhundert v. Chr. in Athen: Aischylos, Sophokles und Euripides waren die wichtigsten Dichter der Tragödie. Aristoteles unterteilte im darauf folgenden Jahrhundert in seiner Poetik das Drama in die Tragödie und die später entstandene Komödie. Seine Theorie der Katharsis wurde wegweisend für die europäische Dramengeschichte.

3.1 Bauelemente des Dramas

Dramen und die in ihnen zur Darstellung kommenden Handlungen weisen – nicht nur in verschiedenen Traditionen, Gattungs- oder Funktionszusammenhängen – häufig eine identifizierbare Konstruktion mit identifizierbaren Einzelteilen auf, die man gerne mit Hilfe der Metapher vom Bauen bezeichnet. Somit sind bestimmte Bauformen und Bauelemente isolierbar, die einzeln betrachtet werden können. Die folgenden dramatischen Bauelemente werden hier erklärt:

- Chor des Dramas
- drei Einheiten
- Exposition
- Monolog
- Parabase
- Anagnorisis, Peripetie und Katastrophe
- Teichoskopie und Botenbericht (verdeckte Handlung)

3.1.1 Chor des Dramas

Der Chor⁷ ist ein zentrales Bauelement der antiken, insbesondere der klassischen griechischen Dramen, der Komödien wie der Tragödien. Er dürfte zudem den Ursprung der Dramatik in der religiösen Praxis der Griechen markieren. Doch auch in der Neuzeit

⁶altgr. δράμα – Handlung

⁷altgr. χοροσ – Tanzplatz; Tanz- und Sing-Chor

gibt es verschiedene Versuche und Modi, den Chor oder doch zumindest musikalisch-gesangliche und/oder tänzerische Elemente (wieder) in die Dramatik zu integrieren, etwa in den verschiedenen Gattungen des Musiktheaters.

Die Stellung bestimmter Chorauftritte in den griechischen Tragödien und (weniger stark) in den Komödien ist relativ fix, so dass die Chorauftritte die Dramenhandlungen gliedern. So treten etwa die Chöre der Tragödien wie der Komödien immer erst nach der ersten Szene auf, so dass ihr Erscheinen bewusst nachvollziehbar ist. Mit der Parabase kennt die alte Komödie zudem eine bestimmte Form des Chorauftritts, die das fiktive Bühnengeschehen bewusst unterbricht.

Zudem verweisen die Chorauftritte in diesem Zusammenhang immer auch auf den kultischen Ursprung der Dramatik.

Besonders in den klassischen Tragödien und Komödien des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist der jeweilige dramatische Chor mehr oder minder deutlich als komplexe Figur in den Handlungszusammenhang integriert und agiert als Gruppenfigur, die zumeist die (gesellschaftliche) Öffentlichkeit – und damit wiederum das Theaterpublikum – repräsentiert. Als solche Figur ist der Chor jederzeit bereit und in der Lage, das Geschehen (bzw. die anderen Figuren) zu beeinflussen, indem er es bewertet und kommentiert.

Später verselbständigt sich diese Kommentar-Funktion: Der Chor tritt aus dem eigentlichen Dramengeschehen heraus und trägt nur noch (mehr oder minder) auf das Bühnengeschehen bezogene gliedernde Einlagen vor.

Vor allem aber sorgen der antike Dramenchor und seine neuzeitlichen Nachfolger für eine Anreicherung der sinnlichen Präsentation der Theateraufführung, indem sie rhythmisch gestaltete, im allgemeinen instrumental begleitete Gesangspartien auf der einen Seite, tänzerische „Choreographien“ auf der anderen zum „Gesamtkunstwerk“ der Dramenaufführung beisteuern.

3.1.2 Drei Einheiten

Die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit, die weniger auf Aristoteles selbst als auf seine Rezeption in der Frühen Neuzeit und die Ausrichtung an antiken Vorbildern zurückgeht, dominierte das europäische Drama bis weit in die Neuzeit. Sie ist der zentrale Bestandteil der geschlossenen Form traditioneller Dramatik. Als unumstößliche Norm galt diese Lehre insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert.

Die Einheit der Handlung ist dabei sicherlich die wichtigste Anforderung an das „geschlossene“ Drama. Sie umfasst im Grunde vier Teilaspekte: Die Dramenhandlung soll in sich geschlossen sein, also ein Anfangsmoment und einen Abschluss haben, sie soll kei-

ne bedeutenden Nebenhandlungen haben, also im Prinzip nur den einen „Hauptstrang“ umfassen, dieser soll zielgerichtet auf den Abschluss hinführen, wobei die einzelnen Handlungssequenzen kausal, also nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung, Aktion und Reaktion miteinander verknüpft sind.

Die Einheit des Orts verlangt, dass der Schauplatz eines dramatischen Geschehens möglichst für die gesamte Dauer der Handlung (bzw. der Aufführung) erkennbar derselbe bleibt, dass also keine (oder möglichst wenige) Schauplatzwechsel stattfinden.

Die Einheit der Zeit fordert Entsprechendes für die Dauer des dramatischen Geschehens: Dieses soll innerhalb eines überschaubaren (und kontinuierlich ausgefüllten) Zeitrahmens – einem Tag etwa – zum Abschluss kommen.

Die Norm der drei Einheiten beruht sicherlich auch auf den Bestrebungen klassizistischer Ästhetik nach Geschlossenheit, Ganzheit und Ausgewogenheit ihrer Kunstwerke. Zudem fördert ihre Einhaltung natürlich den Illusionscharakter der dramatischen Handlung, da so die Differenz zwischen dem fiktiven dramatischen Geschehen und dem gezeigten Bühnengeschehen minimiert wird.

Die Norm der drei Einheiten hat aber auch praktische Gründe und Hintergründe, erleichtert die Erfüllung dieser Norm doch die Aufführungspraxis (und fördert so den Illusionscharakter), indem sie Szenenwechsel verbietet, Zeitsprünge verdammt und komplexe Handlungsgefüge ausschließt.

In der „Poetik“ des Aristoteles wird von den drei Einheiten nur die der Handlung explizit gefordert (und die Forderung begründet), insbesondere in ihrem Aspekt der Geschlossenheit. Die Einheiten von Ort und Zeit waren jedoch – wohl aus aufführungspraktischen Gründen – in den Dramen, auf die sich die „Poetik“ bezieht, weitgehend gegeben: in den klassischen griechischen Tragödien des 5. Jahrhunderts von Aischylos, Sophokles und Euripides.

Seit der Wiederentdeckung der „Poetik“ zu Beginn der Neuzeit entstand dann die dreifache und breit gültige Norm für alle Dramatik (die den Anspruch erhebt, „wahre Kunst“ zu sein), die drei Einheiten zu realisieren. Dies kulminierte in der französischen Klassik des 17. Jahrhunderts mit den Tragödien Racines und Corneilles und wurde in der deutschen Dramatik des frühen 18. Jahrhunderts (befördert und gefordert durch Gottsched) fortgesetzt.

Die zentrale Poetik der französischen Klassik, Nicolas Boileaus „L’Art poetique“ von 1674 weist im dritten Gesang überdeutlich darauf hin und begründet es mit der „Vernunft:

„Wir aber, die den Regeln der Vernunft verpflichtet sind, wollen, dass die Handlung in angemessener Weise abläuft: jedes Stück darf nur eine einzige abgeschlossene Hand-

lung haben, die sich an einem Ort und innerhalb eines Tages realisiert – dann harrt das Publikum aus, bis der Vorhang fällt.“⁸.

Die uneingeschränkte Gültigkeit dieser Norm verfiel im Verlauf des 18. Jahrhunderts in allen europäischen Literaturen, bestimmte poetische Programme und Schulen, etwa die Weimarer Klassik, aktivierten sie aber noch einmal. Es setzte sich dennoch zunehmend die offene Form der dramatischen Handlung durch, zumal sie sich mit Shakespeare auf ein Vorbild beziehen konnte.

3.1.3 Exposition

Die Exposition⁹ stellt eine funktionale Einheit innerhalb der gesamten Dramenhandlung dar, die innerhalb derselben am Anfang steht – und dementsprechend auch zu Beginn der dramatischen Aufführung zu finden ist, also in den ersten Szenen, dem ersten Akt usw.

3.1.4 Monolog

Für gewöhnlich – etwa mit der Ausnahme des Monodramas – agieren und sprechen in Dramen mehrere Figuren miteinander, gegeneinander oder auch „aneinander vorbei“. Somit kommt es für gewöhnlich zu Gesprächen miteinander, oft zu Dialogen zwischen zwei oder mehr Figuren.

Dem steht der in einigen Dramen bewusst eingesetzte, oft an einer zentralen Stelle des Dramengeschehens positionierte Monolog einer dramatischen Figur, üblicherweise (einer) der Hauptfigur(en) als eine somit markierte Ausnahme gegenüber.

Im Monolog spricht die monologisierende (Haupt-)Figur nur für oder mit sich. Er stellt insofern ein typisches Beispiel für die dramenspezifische doppelte Kommunikation dar, als er – obwohl als Selbstgespräch im fiktiven Geschehen verortet – gleichwohl natürlich dem zuhörenden Publikum zugänglich ist.

Als Selbstgespräch beinhaltet ein solcher dramatischer Monolog gerne die emotionale Aussprache einer Figur und/oder Versuche, sich selbst zu reflektieren. Er ist daher zumeist an zentralen Positionen der dramatischen Gesamthandlung angesiedelt, an Stellen also, an denen die Figur existentielle Entscheidungen zu treffen hat oder durch die bisherigen Ereignisse hochgradig erregt ist.

Durch die emotionale und/oder selbstreflexive Grundausrichtung des dramatischen Figurenmonologs kann dieser aber immer auch dazu dienen, die Figur in ihrer (individuellen) Besonderheit dem Publikum gegenüber zu charakterisieren.

⁸BOILEAU, Nicolas. L'Art poétique. Paris: Denys Thierry, 1674, S. 27.

⁹lat. expositio – Darlegung, Erklärung

3.1.5 Parabase

Die Parabase¹⁰ ist als spezifisches Bauelement der alten attischen Komödie, das zudem durch einen weitgehend festgelegten Ort innerhalb des Dramenganzes und durch verschiedene formale, stilistische und inhaltliche Vorgaben zusätzlich definiert ist, sicherlich nicht mehr als eine historische Besonderheit.

3.1.6 Anagnorisis, Peripetie und Katastrophe

Die drei hier gemeinsam vorgestellten dramatischen Bauelemente betreffen allesamt die Handlung von Dramen mit einheitlicher Handlung bzw. in geschlossener Form, wie sie in der Antike und in der Folge durch die Nachahmung der antiken Vorbilder und im Rahmen der Aristoteles-Rezeption lange Zeit üblich waren. Sie sind zudem idealtypisch aufeinander bezogen:

In der Anagnorisis¹¹ erkennen sich zwei (oder mehr) Dramenfiguren in ihrer wahren Identität, die ihnen vorher (nicht unbedingt auch dem Publikum) verborgen gewesen ist.

Dieses Wiedererkennen kann dann – wie natürlich auch andere Handlungen oder Geschehnisse – zu einem wesentlichen Umschwung des Handlungsverlaufs insgesamt führen, wenn etwa der vermeintliche Freund als intriganter Feind entlarvt wird – oder der unbekannte Fremde als Blutsverwandter oder Geliebter. Der Umschwung der Handlung ist insofern zwar kausal bedingt, aber nicht unbedingt zu erwarten gewesen – und so kehrt sich ein Geschehen, das auf ein böses Ende hinzustreben schien, um und endet gut (in der Komödie); oder ein Dramengeschehen, das vermeintlich einem guten Ende zulief, wendet sich und endet in der Katastrophe (in der Tragödie).

Diese besteht im Scheitern, Untergang oder eben im Tod des Haupthelden oder Protagonisten der Tragödie. In ihr manifestiert sich die Tragik des Tragödiengeschehens und aus ihr vor allem resultieren die entsprechenden Affekte des Tragödienpublikums. Der Held (oder die Heldin) kommt hier ums Leben, er leidet über die Massen, er muss von allen Zielen, Grundsätzen, Freunden, seiner Familie oder Heimat lassen oder erleidet anderes Schlimmes und erregt so das Publikum, das ihn dabei beobachtet und hört.

3.1.7 Teichoskopie – Botenbericht

Mauerschau und Botenbericht werden mitunter unter dem Terminus „verdeckte Handlung“ zusammengefasst:

¹⁰altgr. $\pi\alpha\rho\tilde{\alpha} - \beta\alpha\sigma\iota\sigma$ - Fehltritt, Abschweifung

¹¹altgr. $\alpha\nu\alpha - \gamma\nu\acute{o}\rho\iota\sigma\iota\sigma$ - Wiedererkennen

Das Geschehen, von dem der Posten (auf der Mauer), Beobachter, Späher oder Bote berichtet oder erzählt, ist für die fiktive Dramenhandlung von Bedeutung, etwa weil es den weiteren Fortgang der Handlung prägt, weil es Handlungsumschwünge (Peripetien) einleitet oder Wiedererkennungen (Anagnoriseis) ermöglicht.

Das Geschehen selbst kann aber oder soll nicht gezeigt werden.

3.2 Bauformen des Dramas

Dramen und die in ihnen zur Darstellung kommenden Handlungen weisen – nicht nur in verschiedenen Traditionen, Gattungs- oder Funktionszusammenhängen – häufig eine identifizierbare (Gesamt-)„Konstruktion“ mit identifizierbaren Einzelteilen auf, die man gerne mit Hilfe der Metapher vom „Bauen“ bezeichnet.

Somit sind bestimmte Bauformen und Bauelemente isolierbar, die einzeln betrachtet werden können. Die folgenden dramatischen Bauformen und ihre Grundlage, der Handlungsbegriff, werden hier näher erläutert:

- dramatische Handlung
- geschlossene Form
- offene Form
- analytisches Drama
- Stationendrama

3.2.1 Dramatische Handlung

Fast alle der hier zur Sprache kommenden dramatischen Bauelemente und Bauformen stützen sich auf einen Begriff der dramatischen Handlung.

Dieser kann eng als (dramenspezifische, also unmittelbare) Darstellung eines Komplexes von Geschehnissen und Handlungen, die von individuellen, identifizierbaren und handlungsfähigen Figuren ausgehen, aufgefasst werden. Er kann aber auch so weit gedehnt werden, dass alles dramatische Geschehen miteinbezogen wird, auch wenn es nicht mehr in irgendeinem Sinn als fiktives Äquivalent zu einer üblichen Handlung angesehen werden kann. Die Ausweitung betrifft dabei wohl in erster Linie bestimmte Entwicklungen moderner und postmoderner Dramatik, die sich stark vom griechischen Ursprung des Wortes „dráma“ (= Handlung) entfernen und insofern nur mehr einen Grenzfall von Dramatik darstellen.

Für gewöhnlich – also für Großteile der Dramengeschichte – gilt jedoch, dass die Handlung des Dramas tatsächlich als Handlung aufzufassen ist – oder zumindest Handlungselemente umfasst. Dies betrifft natürlich insbesondere die Tradition, die auf der Einheit der Handlung besteht, aber auch die meisten anderen Dramen-Bauformen und -Ausprägungen.

Dramatische Handlung besteht also im Kern darin, dass fiktive Dramenfiguren etwas tun, egal weshalb sie dies tun (etwa aus freiem Willen, aus Überzeugung, aus Zwang, aus einem inneren Antrieb, als Reaktion usw.). Dieses Tun ist dabei häufig mit dem Tun anderer Figuren verbunden (etwa als Reaktion darauf), und es ist in einen allgemeinen Geschehens- und Bedingungszusammenhang eingebettet, der mehr als alles Handeln der beteiligten Figuren umfassen kann, etwa sachliche Gegebenheiten, Vorgaben der (physischen) Natur, göttliche Eingriffe, Zwänge des Schicksals, Wunder und dergleichen mehr.

Kennzeichnend für dramatisches Handeln ist dabei wiederum die für alle Dramatik typische „Verdopplung“ des Dargestellten, das als fiktives und dargestelltes Geschehen einerseits und als (von Schauspielern vor einer Kulisse) gespieltes Darstellen andererseits aufzufassen ist. Insofern ist die (fiktive) Handlung eines Dramas immer auch ein (vom Autor) „konstruiertes“, „gebautes“ Ganzes, das gegebenenfalls mit identifizierbaren Bauformen und -elementen arbeitet.

Kennzeichnend für dramatisches Handeln, insbesondere das Handeln in literarischen Dramen, ist natürlich auch, dass das Sprechen (oder Singen, Schreien usw.) der Figuren als Handlung anzusehen ist, also auch in seiner Performativität von Bedeutung ist: Eine Figur zum Beispiel weigert sich etwas zu tun, indem sie sagt, dass sie sich weigert – und sie entschließt sich zu einer Handlung, indem sie es sagt (und sei es – im Monolog – nur zu sich selbst).

3.2.2 Geschlossene Form

Die geschlossene Bauform des Dramas besteht im wesentlichen in der Realisierung der drei Einheiten des Dramas, insbesondere der Einheit der Handlung – und dabei wiederum im Aspekt der Geschlossenheit der Handlung: Die Handlung des Dramas der geschlossenen Form ist also ganz und geschlossen in dem Sinne, dass sie einen erkennbaren Anfang hat, mit dem sie einsetzt, und ein entsprechend gestaltetes Ende, dem nichts mehr folgt. Sie ist üblicherweise einsträngig, auf das Ende (als Ziel) hin ausgerichtet und als kausale, von den unterschiedlichen Interessen und Zielen der Akteure abhängige Abfolge von Handlungen und Geschehnissen aufgebaut, die sich möglichst an einem Ort und innerhalb eines begrenzten Zeitraums abspielen.

Diese Gesamthandlung weist zudem idealerweise einen symmetrischen Aufbau auf,

der einen mit der Exposition einsetzenden Handlungsbeginn und eine Intensivierung bzw. Steigerung der Handlung umfasst, die sich zu einem Höhepunkt hin entwickelt, an dem die Handlung in einer Peripetie umschlägt und sich – womöglich mit zusätzlichen Verwicklungen und Verzögerungen – ihrem Ende entgegenneigt, einer Katastrophe in der Tragödie, einem guten Ende in der Komödie. Diese Geschlossenheit des Aufbaus unterstreicht somit die Rede von den „Bau“-Formen und -Elementen.

Insofern stellt die Handlung des Dramas der geschlossenen Form ein in sich abgeschlossenes Ganzes dar, das gleichwohl nur einen „Ausschnitt“ der Welt (insgesamt) umfasst, der durch diese Darstellung jedoch repräsentativ (für die dargestellte Welt bzw. die Auffassung von ihr) wird. Insofern korrespondiert die geschlossene Dramenform einem geschlossenen Weltbild.

Als Idealtypus ist die geschlossene Form des Dramas sicherlich nur selten in allen ihren Aspekten vollgültig realisiert. Mit Sicherheit ist sie jedoch vor allem in der traditionellen, auf die Vorbilder der griechischen und römischen Antike und ihrer Poetik bezogenen Dramatik, die in der Neuzeit bis weit ins 18. Jahrhundert hinein dominierte, bevorzugt verwirklicht.

Dieser „klassischen“ oder „klassizistischen“ Dramen-Poetik in ihrer historischen Ausprägung entsprechen einige weitere, zweitrangige Merkmale, die man zuweilen mit dem Drama der geschlossenen Form verbindet. So führt die in der Frühen Neuzeit übliche Akteinteilung etwa dazu, den symmetrischen Handlungsablauf auf ein drei- oder fünftaktes Schema zu beziehen oder die damals und in der Antike übliche gehobene Verssprache als typisch auch für die geschlossene Form anzusehen.

Diese „klassizistische“, einem geschlossenen Weltbild korrespondierende Dramen-Poetik verliert spätestens mit dem Sturm und Drang (in Deutschland) jedoch ihre universale Gültigkeit. Diesem historischen Wandlungsprozess entspricht somit auch die Durchsetzung eines neuen, von der geschlossenen Form mehr oder minder bewusst abweichenden Formtyps, des Dramas der offenen Form nämlich, das in grundsätzlicher Opposition zum Drama der geschlossenen Form steht.

3.2.3 Offene Form

Die offene Bauform des Dramas besteht im wesentlichen in der Aufkündigung der Gültigkeit bzw. der bewussten Durchbrechung der Doktrin von den drei Einheiten, insbesondere der Einheit der Handlung – und dabei wiederum des zentralen Aspekts der Geschlossenheit der Handlung. Sie steht insofern der geschlossenen Form diametral gegenüber.

Die Handlung (bzw. das Geschehen) des Dramas der offenen Form ist also gerade nicht

geschlossen, sondern offen in dem Sinne, dass sie keinen eindeutig erkennbaren Anfangspunkt hat, vor allem aber ein offenes Ende, das keinen echten Abschluss der Dramenhandlung bietet und zahlreiche Fragen offen lässt, auch die nach der Bewertung dieses „Endes“. Sie ist darüber hinaus nicht auf einen einzigen Haupthandlungsstrang verpflichtet, womöglich sind einzelne Handlungsstränge gar nicht zu identifizieren. Die einzelnen Handlungs- oder Geschehenssequenzen sind nicht kausal miteinander verknüpft, sondern als beliebig erscheinende und vertauschbare Reihe „aufgebaut“, die folglich weder Höhe-, Wende- oder Zielpunkte kennt. Diese Offenheit entspricht also dem 'Bau'-Prinzip der Reihung mit iterier- und vertauschbaren Einzelementen. Dem korrespondiert eine Viel- oder Mehrzahl von Schauplätzen des Geschehens und die Möglichkeit, diese über eine größere Zeitspanne hinweg zu verteilen.

Im Gegensatz zum Drama der geschlossenen Form, das auf ein funktionales und kausales Netz zwischen den einzelnen Handlungselementen und -trägern ausgerichtet ist, betont das Drama der offenen Form die jeweiligen Situationen und Bedingungen der einzelnen Geschehenssequenzen und Figuren. Diese erscheinen somit eher als passiv-reaktive Spielbälle der sie bedingenden Umstände denn als autonom handelnde Figuren (wie die „Helden“ des Dramas der geschlossenen Form). Diese (etwa sozialen) Umstände sind somit das eigentliche Darstellungsobjekt solcher Dramatik.

Insofern stellt die Handlung (bzw. das Geschehen) des Dramas der offenen Form kein (repräsentatives) Ganzes dar, sondern eine beliebige (bzw. so erscheinende) Menge von „Ausschnitten“ eines noch offenen „Ganzen“ der Welt. Insofern korrespondiert die offene Dramenform keinem geschlossenen Weltbild mehr.

Als Idealtypus ist die offene Form des Dramas sicherlich nur selten in allen ihren Aspekten vollgültig realisiert. Mit Sicherheit dominiert sie jedoch in der Dramatik seit und nach dem Sturm und Drang bzw. der europäischen Romantik, in der sich die Literatur bewusst von der klassizistischen (Dramen-)Poetik löste, deren Regeln man zum Teil absichtlich unterlief.

Weitere Merkmale des Dramas der offenen Form unterstützen sein Darstellungsziel, etwa der Verzicht auf das hergebrachte (Fünf-)Akt-Schema zugunsten einer Reihung einzelner Szenen, die der Reihung einzelner Geschehenssequenzen entspricht, oder die Einführung von Prosa – oder gar „authentischer“ mündlicher (etwa Dialekt-)Rede – für die Figurenrede.

3.2.4 Analytisches Drama

Das analytische Drama bzw. die Präsentation und Organisation seiner Handlung stellt im Prinzip eine Abweichung von einer Normalform dar, die mitunter als „Zieldrama“ oder

„Entfaltungsdrama bezeichnet wird. Damit sind Dramen gemeint, in denen das Geschehen „entfaltet“ wird in dem Sinne, dass es, beginnend im Anschluss an eine Vorgeschichte, auf ein Ende oder „Ziel“ zuläuft, wobei dieses Geschehen auch auf der Bühne zu sehen ist.

Im analytischen Drama hingegen stehen zwei Geschehens- oder Handlungszusammenhänge einander gegenüber und sind doch stark aufeinander bezogen. Der eine – wenn man so will: die Vorgeschichte – wird nicht unmittelbar als Bühnengeschehen präsentiert, sondern im Verlauf des zweiten Geschehens 'enthüllt', aufgedeckt oder ermittelt, und zwar meist gegenläufig zu seinem zeitlichen Verlauf. Es liegt – bezogen auf das Präsens der Bühnenhandlung – in der (fiktiven) Vergangenheit und kommt natürlich nicht zur unmittelbaren theatralen Darstellung.

Das auf der Bühne dargestellte Enthüllungsgeschehen verläuft dagegen in gewöhnlicher (und zumeist schneller) zeitlicher Abfolge und rekonstruiert das Vergangene.

Doch nicht nur die analysierende Aufdeckung der Vergangenheit verbindet die beiden gegenläufigen Handlungsebenen miteinander, sondern auch eine kausale Verknüpfung: Das Vergangene wirkt sich noch auf die Gegenwart aus, insofern es sie – vor allem als Vorgeschichte einer oder mehrerer Figuren – bedingt. Und so führt die Aufdeckung der Vergangenheit zu einer Veränderung der Gegenwart, was natürlich in der eigentlichen Bühnenhandlung zur Darstellung kommen kann.

3.2.5 Stationendrama

Diese vor allem in der klassischen Moderne beliebte, aber auch in ganz anderen kultur-, literatur- und dramengeschichtlichen Kontexten brauchbare Bauform – etwa in den geistlichen (Passions-)Spielen des Mittelalters oder in frühneuzeitlichen Märtyrerdramen – steht in engem Zusammenhang mit der offenen Form des Dramas.¹²

Im Stationendrama ist die Vereinzelung und Reihung der Handlungs- oder Geschehenssequenzen („Stationen“) der offenen Dramenform, verteilt auf einzelne Szenen (oder „Bilder“), die zeitlich und räumlich stark divergieren können, das zentrale Prinzip. Dadurch wird insbesondere die Finalität des Handlungsverlaufs unterbunden, so dass jede einzelne gleichrangige „Station“ des dramatischen Geschehens von gleichem Interesse ist.

Häufig sind die einzelnen Sequenzen aber durch eine (mehr oder minder ausschließliche) Konzentration auf eine zentrale Figur, die in allen Szenen „vorkommt“, miteinander verknüpft.

Diese Organisation der dramatischen Darstellung eignet sich demnach besonders, den

¹²SZONDI, Péter. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, S. 46-47. ISBN 10: 3518100270.

Entwicklungs-, Lebens- und/oder Reiseweg einer Figur (über einen längeren Zeitraum) hinweg in einzelnen markanten oder signifikanten „Stationen“ zur Darstellung zu bringen.

4 Johan August Strindberg

4.1 Strindbergs Biographie und seine Werke

Johan August Strindberg (* 22. Januar 1849 in Stockholm; † 14. Mai 1912 ebenda) war ein schwedischer Schriftsteller und Künstler. Er galt als einer der wichtigsten schwedischen Autoren, besonders seine Dramatik ist weltbekannt. Von den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts bis zu seinem Tod dominierte er das literarische Schweden, war ständig umstritten und oft in persönliche Konflikte involviert. Zu seinem umfangreichen literarischen Werk gehörten Romane, Novellen und Dramen, die zu den Klassikern schwedischer Literatur zählen.

Seine Schöpfung können wir in drei Phasen gliedern:

- Naturalistische Phase
- Inferno-Krise
- Expressionistische Phase

4.1.1 Naturalistische Phase

In der naturalistischen Phase kombinierte Strindberg vor allem die Züge des Sozialismus und Realismus. In seinen früheren Werken spiegelten sich oft anachronistische Schilderungen der Kritik an Staat, Kirche, Schule, Presse, Wirtschaft und anderen gesellschaftlichen Institutionen wider. Mit dem satirischen Sittenroman „Das rote Zimmer“¹³ gelang es Strindberg, erstmals das Aufsehen einer weiten Öffentlichkeit zu erregen. Mit „grim-migem, illusionslosem Sarkasmus“¹⁴ kritisierte er die gesellschaftlichen Umstände seiner Zeit, in der „größte Entdeckung des Jahrhunderts gemacht worden war, dass es nämlich billiger und angenehmer ist, vom Geld der anderen zu leben als von der eigenen Arbeit.“¹⁵

Auch mit seinen darauf folgenden Werken handelte sich Strindberg heftige Kritik ein, insbesondere mit „Das schwedische Volk“, einer Art populärwissenschaftlichem Sachbuch,

¹³schw. Original - Röda rummet

¹⁴SCHÜTZE, Peter. August Strindberg. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1990, S. 45. ISBN 978-3-499-50383-2.

¹⁵STRINDBERG, August. Das rote Zimmer. München: Georg Müller, 1919, S. 175.

und der satirischen Schrift „Das neue Reich“, mit der er die Konservativen offen angriff. Inspiriert von Friedrich Nietzsche und Jean-Jacques Rousseau veranschaulichte Strindberg naturalistische und evolutionstheoretische Ideen, z. B. in der Novelle „Gedüngte Frucht“¹⁶ und im Roman „Die Leute auf Hemsö“¹⁷ Erbe und Umwelt trieben die Charaktere durch die Handlung zu ihrem „natürlichen“ Schicksal. Die bedeutendsten Dramen der naturalistischen Phase waren „Der Vater“¹⁸ und der Einakter „Fräulein Julie.“¹⁹ Weiterhin schrieb Strindberg in dieser Zeit teils autobiographische Romane, mit denen er die Literatur von der Kunst zu emanzipieren versuchte. Insbesondere ist hier „Der Sohn einer Magd“²⁰ zu nennen.

4.1.2 Inferno-Krise

Der Inhalt der Strindbergs Inferno-Krise war nie völlig klargemacht, man könnte aber schon heutzutage sagen, dass diese Krise einen Wendungspunkt in seinem Leben und seiner Schöpfung vorstellte. Inferno-Krise könnte man seit 1894 bis 1896 datieren. Strindbergs Leben war für paradoxvoll gehalten. Zu den markantesten Paradoxen gehörte die Tatsache, dass seine Krise gerade im Moment - als er sich endlich in der Pariser Theaterwelt durchsetzte - begann. Am 13. Dezember 1894 feierte er den Erfolg mit seinem naturalistischen Spiel „Der Vater“, das Le Théâtre de l'Oeuvre in der Lugné-Poeschen Regie anführte. Strindberg aber in diesem Augenblick kehrte dem Theater seinen Rücken und begann sich den bizarren naturwissenschaftlichen Versuchen zu widmen. Einsamer und armer Strindberg verbrachte in Paris, meistens wohnte er in billigen Hotels. Wahrscheinlich in dieser Zeit konsumierte er zu viel Absinth und anderen Alkohol, vielleicht experimentierte er mit Drogen. Möglicherweise erlebte Strindberg Mittlebenskrise aber ganz sicher eine unfreiwillige Unproduktivität.

Strindbergs Rückkehr zur Literatur verlief nach den Etappen. Zuerst schrieb er die Prosa im Französischen und in der Ich-Form. In der nächsten Phase kehrte er sich zur seinen Muttersprache zurück und er distanzierte sich von seinen Krisenerlebnissen mit der Benutzung der Er-Form. Zur wirklichen *Eisbrechung* kam es erst bei der Rückkehr zur seinen dramatischen Schöpfung oder als er wieder „die Gnade bekam, also konnte er für das Theater schreiben.“²¹ Diese „Gnade“ hielt ihm durch, denn in den Jahren 1898-1903 schrieb er insgesamt 26 Dramen auf.

¹⁶schw. Odlad frukt

¹⁷schw. Hemsöborna

¹⁸schw. Fadren

¹⁹schw. Fröken Julie

²⁰schw. Tjänstekvinnans son

²¹STRINDBERG, August. Werke in zeitlicher Folge: Briefe Januar bis Juni 1898: Brief an Axel Herrlin, 10. März 1898. Frankfurt am Main: Insel, 1987, S. 99.

Der bedeutende schwedische Kritiker Olof Lagercrantz bemühte sich in seiner international bekannten Strindbergs Biographie um Leugnung der Existenz der Schriftstellers Krise. Man kann sich aber ganz sicher sein: Strindberg wird nach seiner Krise jemand anderen, bevor er vor ihr war. Die Spuren dieser Umwandlung sind ganz ersichtlich in seiner neuen literarischen dramatischen Schöpfung. Man kann in jetziger Zeit behaupten, dass etwas diesem Autor passierte und international benutzter Termin „Strindbergs Post-Inferno-dramatische Schöpfung“ wird seine Geltung auch in der Zukunft haben.

4.1.3 Expressionistische Phase

Mehr noch als den Naturalismus beeinflusste Strindberg den Expressionismus durch seine späteren Werke. Nach den psychischen Krisen in den 1890er Jahren wechselte Strindberg den Fuß: mit religiösen Ideen inspiriert von Emanuel Swedenborg und Sören Kierkegaard löste Strindberg den früheren Realismus auf, um dem mehr expressionistischen Platz zu machen. Er entwickelte sich „vom Naturalisten zum Mystiker, vom Zweifler zum Gläubigen, und um die Jahrhundertwende erklärte er sich als ein Schüler Maurice Maeterlincks, des Symbolisten.“²² Strindbergs Post-Inferno dramatische Schöpfung ist von seiner älteren Produktion vor allem durch seine geänderte Einstellung zu den sinnlichen Erfahrungen unterschieden. Als einer Naturalist und Naturwissenschaftler hielt seine 5 Sinne für einziges zuverlässiges Instrument zum Weltverständnis. Während der Inferno-Krise und sogar auch früher problematisierte man diese Einstellung. Als Strindberg in seinem interessanten Essay „Sensations detraquées“, den er während seinen parisischen Aufenthalt schrieb, schilderte er, als er bei seinem Besuch des Versailles’ Parkes den optischen Illusionen ausgesetzt war - Strindberg wurde in Wirklichkeit Opfer des Illusionismus der Barockkunst aber in gegebener Zeit wurde er das sich nicht bewusst. In der Folge dieser Erlebnisse interessierte er sich von Mal zu Mal mehr für sog. Sinnphysiologie.²³ Es bedeutet nicht, dass seine Post-Inferno dramatische Schöpfung symbolisch in den Wolken geschwebt würde, obwohl Autor selbst von einem dematerialisierten Dramas träumte. Strindberg ist trotzdem in seiner Dramatik sehr „physisch“ - man darf es nie vergessen. Die Analyse seiner Spiele nur im Hinblick auf die Dialoge bot nicht im Entferntesten ein komplettes Bild. Szenische Bemerkungen, Kostüme und Requisiten funktionierten niemals als Selbstzweck.

Strindbergs Dramatik nach Inferno-Krise ist visuell und akustisch sehr reich. Dazu schlossen sich die Elemente der Halbwirklichkeit an, die verursacht könnten, dass sowohl ein Protagonist auf der Szene als auch ein Publikum im Zuschauerraum - ganz logisch und absichtlich - an der Glaubwürdigkeit seiner Sinne zweifeln.

²²ARPE, Verner. Knaurs Schauspielführer. München/Zürich: Droemersch Verlag, 1957, S. 272.

²³in der Inferno-Krise kehrte Strindberg dieser Problematik die Rücken, er verteidigte in dieser Zeit den „sechsten“ Sinn und inneres Sehen

Zu den berühmtesten Werken der expressionistischen Phase kann man v.a. die Dramen wie z.B. *Nach Damaskus I–III*²⁴, *Der Totentanz*²⁵, *Ein Traumspiel*²⁶ oder *Gespensersonate*²⁷ eingliedern.

4.2 Nach Damaskus I

4.2.1 Der einzelne Titel Nach Damaskus

Der Titel des Dramas ist eine Anspielung an das Damaskus-Erlebnis des Apostels Paulus, der die Anhänger Jesu Christi verfolgte und vor Damaskus bekehrt wurde, und maßgeblich bei der Ausbreitung des Christentums mithalf.²⁸ Von einem Damaskuserlebnis spricht man, wenn jemand aufgrund innerer Überzeugung sein Handeln und seine Weltsicht total umkehrt. Im Neuen Testament findet sich die Schilderung in der Apostelgeschichte des Lukas Kapitel 9, Vers 1-31:

„Saulus aber schnaubte noch mit Drohen und Morden gegen die Jünger des Herrn und ging zum Hohenpriester und bat ihn um Briefe nach Damaskus an die Synagogen, damit er Anhänger des neuen Weges, Männer und Frauen, wenn er sie dort fände, gefesselt nach Jerusalem führe. Als er aber auf dem Wege war und in die Nähe von Damaskus kam, umleuchtete ihn plötzlich ein Licht vom Himmel; und er fiel auf die Erde und hörte eine Stimme, die sprach zu ihm: „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“ Er aber sprach: „Herr, wer bist du?“ Der sprach: „Ich bin Jesus, den du verfolgst. Steh auf und geh in die Stadt; da wird man dir sagen, was du tun sollst. Die Männer aber, die seine Gefährten waren, standen sprachlos da; denn sie hörten zwar die Stimme, aber sahen niemanden.“ Saulus aber richtete sich auf von der Erde; und als er seine Augen aufschlug, sah er nichts. Sie nahmen ihn aber bei der Hand und führten ihn nach Damaskus; und er konnte drei Tage nicht sehen und aß nicht und trank nicht. Es war aber ein Jünger in Damaskus mit Namen Hananias; dem erschien der Herr und sprach: „Hananias!“ Und er sprach: „Hier bin ich, Herr.“ Der Herr sprach zu ihm: „Steh auf und geh in die Straße, die die Gerade heißt, und frage in dem Haus des Judas nach einem Mann mit Namen Saulus von Tarsus. Denn siehe, er betet und hat in einer Erscheinung einen Mann gesehen mit Namen Hananias, der zu ihm hereinkam und die Hand auf ihn legte, damit er wieder sehend werde.“ Hananias aber antwortete: „Herr, ich habe von vielen gehört über diesen Mann, wie viel Böses er deinen Heiligen in Jerusalem angetan hat; und hier hat er Vollmacht von den Hohenpriestern,

²⁴schw. Till Damaskus I–III

²⁵schw. Dödsdansen

²⁶schw. Ett drömspel

²⁷schw. Spöksonaten

²⁸häufig wird auch die Auffassung vertreten, Paulus habe seinen Namen nach der Bekehrung aus dem ursprünglichen Namen Saulus geändert, wahrscheinlich hatte dieser Apostel aber beide Namen seit Geburt

alle gefangen zu nehmen, die deinen Namen anrufen.“ Doch der Herr sprach zu ihm: „Geh nur hin; denn dieser ist mein auserwähltes Werkzeug, dass er meinen Namen trage vor Heiden und vor Könige und vor das Volk Israel. Ich will ihm zeigen, wie viel er leiden muss um meines Namens willen.“ Und Hananias ging hin und kam in das Haus und legte die Hände auf ihn und sprach: „Lieber Bruder Saul, der Herr hat mich gesandt, Jesus, der dir auf dem Wege hierher erschienen ist, dass du wieder sehend und mit dem Heiligen Geist erfüllt werdest.“ Und sogleich fiel es von seinen Augen wie Schuppen und er wurde wieder sehend; und er stand auf, ließ sich taufen und nahm Speise zu sich und stärkte sich.

Saulus blieb aber einige Tage bei den Jüngern in Damaskus. Und alsbald predigte er in den Synagogen von Jesus, dass dieser Gottes Sohn sei. Alle aber, die es hörten, entsetzten sich und sprachen: „Ist das nicht der, der in Jerusalem alle vernichten wollte, die diesen Namen anrufen, und ist er nicht deshalb hierher gekommen, dass er sie gefesselt zu den Hohenpriestern führe?“ Saulus aber gewann immer mehr an Kraft und trieb die Juden in die Enge, die in Damaskus wohnten, und bewies, dass Jesus der Christus ist. Nach mehreren Tagen aber hielten die Juden Rat und beschlossen, ihn zu töten. Aber es wurde Saulus bekannt, dass sie ihm nachstellten. Sie bewachten Tag und Nacht auch die Tore, um ihn zu töten. Da nahmen ihn seine Jünger bei Nacht und ließen ihn in einem Korb die Mauer hinab. Als er aber nach Jerusalem kam, versuchte er, sich zu den Jüngern zu halten; doch sie fürchteten sich alle vor ihm und glaubten nicht, dass er ein Jünger wäre. Barnabas aber nahm ihn zu sich und führte ihn zu den Aposteln und erzählte ihnen, wie Saulus auf dem Wege den Herrn gesehen und dass der mit ihm geredet und wie er in Damaskus im Namen Jesu frei und offen gepredigt hätte. Und er ging bei ihnen in Jerusalem ein und aus und predigte im Namen des Herrn frei und offen. Er redete und stritt auch mit den griechischen Juden; aber sie stellten ihm nach, um ihn zu töten. Als das die Brüder erfuhren, geleiteten sie ihn nach Cäsarea und schickten ihn weiter nach Tarsus. So hatte nun die Gemeinde Frieden in ganz Judäa und Galiläa und Samarien und baute sich auf und lebte in der Furcht des Herrn und mehrte sich unter dem Beistand des Heiligen Geistes.²⁹

Der Name dieses Dramas ist ein Hinweis auf die Hinwendung des Helden zum christlichen Glauben und einem Leben im Kloster nach Phasen höchster innerer Unruhe und Zerrissenheit. Dabei drückt der Autor seine eigene Lebenssituation der sogenannten Inferno-Zeit aus, in der er zeitweise unter Wahnvorstellungen litt und in der seine künstlerische Schaffenskraft erheblich herabgesetzt war.

²⁹Die Bibel. Stuttgart: Herder, 2012, Kapitel 9, Vers 1-31.

4.2.2 Nach Damaskus I - die Handlung

Im Drama „Nach Damaskus I“ treten diese Personen auf:

Der Unbekannte

Die Dame

Der Bettler

Der Arzt

Die Schwester

Der Alte

Die Mutter

Die Äbtissin

Der Konfessor

Nebenfiguren und Schatten

Diese Personen erscheinen in dieser Komposition der Szenerie:

- | | |
|-----------------------|------------------------|
| 1. An der Straßenecke | 17. An der Straßenecke |
| 2. Beim Arzt | 16. Beim Arzt |
| 3. Das Hotelzimmer | 15. Das Hotelzimmer |
| 4. Am Meere | 14. Am Meere |
| 5. Auf der Landstraße | 13. Auf der Landstraße |
| 6. Im Hohlwege | 12. Im Hohlwege |
| 7. In der Küche | 11. In der Küche |
| 8. Die Rosenkammer | 10. Die Rosenkammer |
| 9. Das Asyl | |

In der ersten Szene des Spieles trifft der Unbekannte die Dame an einer Straßenecke und schildert ihr seinen Seelenzustand, seine Leiden und seine Einsamkeit. Er erregt ihr starkes Mitleid. Sie verlässt ihn dann, um in die katholische Kirche einzutreten, wo sie als Katholikin dem Gottesdienst beiwohnen will. Der Unbekannte setzt sein melancholisches Grübeln fort, bis eine sonderbare Figur seine Aufmerksamkeit auf sich lenkt, eine Figur, die ihn von jetzt an ununterbrochen verfolgt. Es ist der sogenannte Bettler, der Zigarettenstummel im Rinnstein aufliest, aber auch mit lateinischen Zitaten um sich wirft und eine fatale äußere Ähnlichkeit mit dem Unbekannten besitzt. Vergeblich versucht der Unbekannte sich von seinem Einfluss zu befreien — er nimmt statt dessen die Ausdrücke des Bettlers in den Mund und ruft ihm schließlich zu:

„Der Unbekannte: *Pfui!*“³⁰

Nicht nur ein Einzelner wirkt in dieser unheimlichen Weise auf ihn ein, sondern die ganze Umgebung; ein etwas sonderbarer Leichenzug versammelt sich an den Tischen einer Gastwirtschaft und scheint in irgendeiner Weise ihn verhöhnen zu wollen. Ja, zuletzt werden die Mächte handgreiflich und lassen einen Donnerschlag hören. Als die Dame ihn schließlich auffordert, mit ihr zu gehen, um ihr Haus zu besuchen und sie von ihrem Gatten, den sie den Werwolf nennt, zu befreien, atmet er erleichtert auf.

Im Heim des Arztes geht es ihm aber nicht besser. Der Arzt, der ihn kennt und einst sein Schulkamerad gewesen ist, tritt ihm mit ziemlich unverhülltem Hass entgegen. Er erklärt ihm, dass er ihn niemals gesehen habe, was ihn natürlich in seiner Fähigkeit, die Wirklichkeit zu beobachten, stutzig macht. Das Schlimmste aber ist der Patient, Cäsar (2. Teil) genannt, der beim Arzt in einer Art Gefangenschaft lebt und irrsinnig ist. Er ist die zweite Figur, die dem Unbekannten ähnelt und sogar denselben Spitznamen führt, der ihm einst in der Schule gegeben wurde. Auch äußere Vorgänge spielen mit hinein; in der Nähe wird Mendelssohns Trauermarsch gespielt, der den Unbekannten in der letzten Zeit, wo er sich auch befindet, verfolgt, es ist aber kein Wahn, da der Marsch wirklich gespielt wird. Unter dem Einfluss dieses düsteren Hauses entschließen sich der Unbekannte und die Dame rasch für eine Flucht: hiermit beginnt die lange Leidenswanderung der beiden. Überall, wo sie hinkommen, begegnet ihnen ein Schicksal. Betreten sie die Schwelle eines Hotelzimmers, stellt es sich heraus, dass jeder von ihnen schon in dem Zimmer gewohnt hat, offenbar unter sehr trüben Umständen. Kaum erleben sie eine glückliche Stunde am Meere, als wieder das böse Gespenst, der Geldmangel, auftaucht. Ein Brief seines Verlegers teilt ihm mit, dass er nichts zu fordern habe. Da erhebt er die Hand gegen den Unsichtbaren und bricht in eine titanische Anklage aus:

„Der Unbekannte: *Jetzt ist der Handschuh geworfen, und nun wirst du das Handgemenge zwischen den Großen sehen. Komm! Erschlage mich mit Deinem Blitze, wenn Du es wagst! Schrecke mich mit Deinem Sturm, wenn Du kannst!*

Die Dame: *Nein, nein! Nicht so!*

Der Unbekannte: *Doch, so! So! Wer erdreistet sich, mich in meinem Liebestraum zu stören? Wer reißt mir den Becher vom Munde und das Weib aus den Armen? Neidische, Götter und Teufel Kleine Bürgergötter, die den Stoß der Klinge parieren mit Nadelstichen von hinten; die sich nicht auf dem Platz einfinden; aber mit einer unbezahlten Rechnung antworten, dem Küchenwege, um den Herrn vor seinen Knechten zu blamieren. Nicht zustoßen, nicht blankziehen, aber bespucken und schreien. . . pfui! Mächte, Gewalten,*

³⁰STRINDBERG, August. Nach Damaskus I. Leipzig: Georg Müller Verlag, 1918, S. 12.

Die Dame sehnt sich nach ihrer Mutter und nach ihrem Elternheim, das sie lange nicht gesehen hat, der Unbekannte hat nichts anderes zu tun, als ihr auf dem Wege dorthin zu folgen. Die Mutter, die von ihrem Gatten verlassen wurde, bewohnt mit ihrem alten Vater ein Haus im Gebirge. Sie ist auf das Kommen der beiden vorbereitet, denn sie scheint hellseherisch veranlagt zu sein. Der Alte findet es zwar schamlos, dass sie ihren neuen Mann mitbringt, die Mutter erklärt ihm aber, Ingeborg sei seltsam veranlagt, sie finde alles, was sie tue, passend, um nicht zu sagen richtig. Und der Alte bestätigt, sie habe kein Verantwortungsgefühl. Aber der Mann! Er sähe überall nur Bosheit. Als die beiden eintreten, kommen sie fast als Bettler, weil sie keinen Heller mehr besitzen. Zwischen der Mutter und dem Unbekannten entspinnt sich ein Gespräch, in dem die Mutter ihm einige nicht sehr angenehme Wahrheiten sagt: er habe es so angeordnet, in der von ihm selbst geschaffenen Eva das ganze Geschlecht der Frau zu verderben. Der Unbekannte ist erstaunt über die Bosheit der Mutter, die doch angeblich auch religiös ist. Die Mutter empfindet sich als Werkzeug der Vorsehung und wendet sich in der nächsten Szene, die sich in der Rosenkammer abspielt, an ihre Tochter. Sie erklärt ihr, sie wisse nicht, ob ihre Tochter mit aller Weisheit der Welt geboren oder nur einfältig sei. Und die Dame antwortet:

„Die Dame: *Ich weiß auch nichts von mir selbst.*³²

Die Mutter hetzt sie auf, das letzte Werk ihres Mannes zu lesen. Sie tut es, trotzdem sie das Gegenteil versprochen hat, und ändert im nächsten Augenblick ihr Benehmen ihm gegenüber. Sie fängt an, ihn kritisch zu betrachten, sie wird allmählich wissend; als er sie wieder Eva nennt, sagt sie ihm, er dürfe sie nicht so nennen, er erwecke böse Gedanken in ihr. Der Unbekannte spürt von selbst, dass sie ihr Gelübde gebrochen hat:

„Der Unbekannte: *Das Resultat auch aus den guten Absichten scheint böse zu werden; jetzt bin ich in die Luft gesprengt! Und habe selbst das Pulver hergegeben. — Dass man Böses erntet, wo man Böses gesät hat, das ist reines Spiel; aber wenn ich sehen würde, dass eine gute Handlung ihren Lohn erhält, doch das werde ich nie sehen Schmach dem, der alle kleinen Vergehen und alle großen Vergehen aufschreibt! Das tut nicht einmal ein Mensch; und Menschen können verzeihen, aber die Götter verzeihen nie.*³³

³¹Ebd., S. 40-41.

³²Ebd., S. 57.

³³Ebd., S. 61.

Er ist also noch lange nicht durch das Schicksal, das sich immer mächtiger gegen ihn wendet, gebeugt; er lehnt sich hier zum zweiten Male gegen die Götter oder gegen die Verwaltung, wie es im Traumspiel heißt, auf. Hierdurch wird der Zwiespalt zwischen ihm und der Dame immer größer. Es stellt sich immer mehr heraus, dass sie aus einem unerklärlichen Instinkt ihm gefolgt ist, ihr Schicksal ihm vollständig anvertraut hat, dass aber auch sie nicht imstande ist, wirklich mit ihm Hand in Hand den ganzen Weg nach Damaskus zu gehen. Sie sagt ihm die bedeutungsvollen Worte: nachdem sie sein schreckliches Buch, wenn auch nur flüchtig, kennengelernt hat, sei es ihr, als habe sie vom Baum der Erkenntnis gegessen; ihre Augen seien geöffnet. Sie wisse jetzt, was böse und was gut sei. Der Unbekannte, der jetzt ein lebhaftes Gefühl hat, vor einer anderen Frau zu stehen als vor der „Eva“, die er sich zurecht gemacht hatte, weiß sich nicht anders zu helfen, als sie zu verlassen. Er besitzt also vorläufig nicht die Kraft, sie in ihrer Entwicklung zu einer bewussten Persönlichkeit weiterzuleiten.

Mit der Szene, die „Das Asyl“ heißt, beginnen die Trauinvisionen des Unbekannten. Was geschildert wird und auf der Bühne vorgeht, ist einfach eine Versinnlichung der Fieberphantasien des Unbekannten. Es wird später erzählt, dass er im Gebirge herumgelaufen und abgestürzt sei, bis man ihn fand und in das Kloster „Zur guten Hilfe“ brachte, wo er mehrere Monate körperlich krank lag und in seinen Fieberphantasien laut redete. Der Konfessor des Klosters, der ihn in dieser Zeit überwachte, erzählt, es gebe kein Verbrechen, das er nicht auf sich genommen habe. Die Szene im Asyl stellt dar, wie der Unbekannte allein in weißer Krankentracht an einem langen Esstisch sitzt. Auf der andern Seite sitzen der Bettler, eine Frau, die der Dame gleicht, aber nicht die Dame ist; ein Mann, der dem Arzte gleicht, aber es nicht ist, das Ebenbild des Vaters, der Mutter usw. Der Konfessor erzählt ihm von allem, was er in seinen Fieberträumen gebeichtet habe. Es scheint also, als führe Strindberg zu gleicher Zeit die Wirklichkeit, die sich jetzt dem Unbekannten zeigt, und die Gestalten seiner Phantasie vor. Der Konfessor steht über der Sache, er spricht mit dem Unbekannten über seinen Fieberzustand, sieht aber zu gleicher Zeit die Gesellschaft am andern Tische und deutet sie im Sinne der Phantasie des Unbekannten; schließlich erwacht im Unbekannten die Sehnsucht nach dem Gebirge, nach der Rosenkammer, nach seinem Weibe. Er eilt zurück, um dort Barmherzigkeit zu finden.

Mit dem Worte Barmherzigkeit überrascht er die Mutter — seine Frau ist fortgegangen, um ihn zu suchen. Er wiederholt die Ansicht, die er schon zu Beginn des Dramas vertreten hat, scheint aber jetzt nach den letzten schweren Erfahrungen sicherer zu sein: Es gebe Dinge und Kräfte, an die er bisher nicht geglaubt habe. Er wagt auch nicht mehr zu sterben, denn es sei ihm nicht mehr sicher, dass es wirklich mit dem Elend zu Ende ist, wenn es einmal zu Ende ist. Das Schlimmste ist aber, dass er einen unüberwindlichen Abscheu vor sich selbst bekommen habe. Die Mutter, nach deren Ansicht er sich jetzt auf

dem richtigen Wege befindet, bedeutet ihm, dass es sich um eine Angelegenheit zwischen ihm und den Unsichtbaren handle; sie gibt ihm den Rat, auf der Bodenkammer zu schlafen — dort habe niemand eine ganze Nacht ruhig schlafen können. Darauf wirft ihr der Unbekannte folgende Worte zu:

„Der Unbekannte: *[zögert einen Augenblick, darauf]*

*Du bist der boshafteste Mensch, den ich in meinem Leben getroffen habe, aber das kommt daher, dass du religiös bist!*³⁴

Er hält es auch nicht lange im Zimmer aus, sondern stürzt in die Küche, wo er die Mutter trifft: er konnte nicht schlafen, alles beunruhigte ihn: der Mondschein; das Pferd, das im Stalle schlug; ein eiskalter Luftstrom habe sich gegen seine Brust gerichtet, und noch während er mit ihr spricht, hat er dieselbe Empfindung einer unsichtbaren Macht, die mit ihm ringt. Er will sich aber nicht beugen, er kann nicht die Knie beugen, nur die Worte rufen:

„Der Unbekannte: *Hilf mir, ewiger Gott!*³⁵

Die Mutter erklärt ihm, es sei die Vernichtung des Göttlichen, was der geistige Tod genannt wird, und fährt fort:

„Die Mutter: *Mein Sohn! Du hast Jerusalem verlassen und du bist auf dem Wege nach Damaskus!*³⁶

Sie bereut es, dass sie ihn und die Dame getrennt hat, weil sie sich beide treffen sollten. Er begibt sich auf den Weg, um die Dame zu suchen, und muss an denselben Stationen vorbei, die er gemeinsam mit ihr auf dem Wege zu ihrem Elternheim hat passieren müssen. Auf der Landstraße trifft er wieder den sonderbaren Bettler, der mit einer Leimrute und einem Vogelbauer, in dem ein Star ist, bei einer Busskapelle sitzt. Auf seine Frage weist er auf die Fußspuren der Dame. Da der Unbekannte ihm nicht glauben will, mahnt der Bettler ihn, einmal in seinem Leben zu versuchen, an das Gute zu glauben. Als der Unbekannte wie für sich die Frage tut: „Warum verfolgst du mich?“ antwortet der Bettler ihm zu seinem Entsetzen:

„Der Bettler: *Warum verfolgst du mich, Saul?!*³⁷

³⁴Ebd., S. 77.

³⁵Ebd., S. 81.

³⁶Ebd., S. 82.

³⁷Ebd., S. 89.

Schließlich treffen sich die Dame und der Unbekannte am Meere, wo sie einst glücklich waren. Es ist aber Winter geworden und irgendeine Macht scheint sich zwischen die beiden zu stellen. Der Unbekannte empfindet ihr gegenüber nur eine starke Reue. Er habe sie an sich gelockt und er will die Schuld auf sich allein laden:

„Der Unbekannte: *Doch! Es gibt Augenblicke, da ist mir, als trüge ich in mir alle Sünde und alles Leid und allen Schmutz und alle Schmach der Welt; es gibt Stunden, da ich glaube, dass die schlechte Handlung selbst, das Verbrechen selbst eine verhängte Strafe ist!*“³⁸

Strindberg spricht hiermit einen Grundgedanken seiner neuen Weltanschauung aus. Indessen müssen die beiden noch einmal das verhasste Hotelzimmer betreten, müssen noch einmal den Werwolf besuchen; der Unbekannte will bei ihm die Gewissheit erhalten, ob er gemütskrank ist oder nicht. Der Arzt weist ihn aber zu einem Seelsorger.

Als die beiden wieder die Straßenecke erreicht haben, wo sie sich zum ersten Male trafen, geht der Unbekannte auf die Post, um den Brief zu holen, von dem er damals nichts wissen wollte, und siehe; der Brief enthält — das Geld! Da die Dame ausruft:

„Die Dame: *Und alle diese Leiden, und alle diese Tränen – umsonst. . .*“³⁹

deutet ihr der Unbekannte: das Spiel sähe boshaft aus, es sei aber von Unsichtbaren, denen er Unrecht getan habe, angeordnet. Er wollte nicht des Lebens Narr sein, und deshalb wurde er es. Auf die Bitte der Dame geht er mit ihr in die Kirche, aber nicht um dort zu bleiben, sondern nur, um hindurchzugehen.

4.2.3 Nach Damaskus I - die Interpretation

„Nach Damaskus“ ist ein dreiteiliges Drama. Der erste Teil ist 1898, der zweite 1898, der dritte erst 1901 geschrieben worden. Man erinnert sich daran, dass „Inferno“ 1897, „Legenden“ 1898, „Entzweit“ 1902 erschienen, so hat man damit die novellistischen Seitenstücke zur Trilogie erwähnt, die alle Bestandteile der Lebensgeschichte Strindbergs sind.

Strindberg brach in diesem Stück mit den drei aristotelischen Einheiten,⁴⁰ welche seit der Renaissance mehr oder weniger für alle Theaterstücke als verbindlich galten. Zwar wurden diese schon in früheren Dramen anderer Dichter nicht mehr vollständig eingehalten, doch Strindberg ignorierte sie so konsequent und durchgehend wie wenige vor

³⁸Ebd., S. 92.

³⁹Ebd., S. 105.

⁴⁰vgl. Drama - allgemeine Charakteristik, die Kapitel 3.1.2

ihm. So scheint das Stück etwa „jenseits der Zeit“ angesiedelt zu sein: es finden sich keine Anhaltspunkte dafür, wie viel Zeit während des Stückes verstreicht; ob es sich um Monate, Jahre oder Jahrzehnte handelt. Es gibt nur gewisse Anzeichen, dass es sich um die gesamte Lebensspanne des Unbekannten handeln könnte. Auch von einer Einheit des Ortes kann bei insgesamt 15 verschiedenen Orten im gesamten Stück nicht mehr gesprochen werden. Die Einheit der Handlung wird dadurch gebrochen, dass die einzelnen Stationen – mit Ausnahme der ersten und letzten – relativ austauschbar wären.

Strindberg hat in „Nach Damaskus I“ nicht nur das mittelalterliche Stationendrama neu belebt und dadurch die Episierung des Dramas weiter vorangetrieben,⁴¹ sondern darüber hinaus auch durch einen formalen Kunstgriff eine bis dahin im offenen Drama noch nie erreichte inhaltliche und formale Koinzidenz erzielt. Denn die 17 Stationen, welche die Hauptfigur als zweiter Paulus auf seinem Erkenntnisweg in ein imaginäres Damaskus passieren muss, sind nicht nur Stationen der Handlung, mit deren Hilfe das rein epische Motiv des Wanderns szenisch darstellbar wird, sondern bilden zugleich eine neugewonnene quasimusikalische Struktur. Mit einer später kaum mehr erreichten Virtuosität komponierte Strindberg die 17 Szenen in Form einer symmetrischen Krebsfuge, so dass sich jeweils Szene 1 und 17 (an der Straßenecke), 2 und 16 (Beim Arzt), 3 und 15 (Das Hotelzimmer) usw. entsprechen. Das Zentrum dieser Pyramidenkonstruktion bildet Szene 9 (Das Asyl). Gerade dieser erstmalige und originelle, keineswegs nur technische Kunstgriff hält den chaotisch bunten Flickenteppich von Themen und Motiven zusammen, in den in bizarrer Weise vielfach auch Fetzen aus Strindbergs eigener Biographie eingewoben sind; bei nicht wenigen Dramen des Expressionismus, die Strindberg verpflichtet sind, wurde später für eine solche Gestaltungsweise der Begriff Montagetechnik geprägt.

Strindbergs „Nach Damaskus“ betrachtet eine dramatisierte Episode aus der Lebensgeschichte des Dichters. Da die Trilogie eine so große Anzahl Bilder bringt, und da viele der Bilder sich sehr ähnlich sind, ist eine Schilderung der äußeren Vorgänge weniger geeignet. Es kommt darauf an, ein Bild der Hauptgestalten und der seelischen Vorgänge zu geben. Ob dem Dichter schon von Anfang an eine Trilogie vorschwebte, erscheint zweifelhaft. Manche Zeichen deuten darauf hin, dass der Plan ihm erst während des Schaffens klar zum Bewusstsein gekommen ist.

Der Held dieses Dramas wird mit der eigentümlichen Bezeichnung „Der Unbekannte“ charakterisiert. Strindberg hat niemals eine besondere Vorliebe für ausführliche Namen seiner Personen gehabt und lässt oft genug den Familiennamen einfach fallen; auch auf diesem Gebiete ist Ibsen, der seine Namen erst mit großer Sorgfalt prüfte und wählte, sein ausgesprochener Gegensatz. Jetzt treibt ihn sein Drang nach dem Typischen so weit,

⁴¹vgl. FRITZ, Paul. Episches Theater beim Strindberg. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge 24, 1974, S. 323-339.

dass er die Namen vollständig ausschaltet und eine Eigenschaft als Benennung einführt: der Unbekannte und die Dame, die Partnerin des Unbekannten. Der Unbekannte erfindet für sie den Namen Eva, von ihrer Mutter wird sie bei ihrem Vornamen Ingeborg genannt, den der Unbekannte nur ein einziges Mal gebraucht. Die übrigen Personen nennt der Dichter nach ihrem Beruf: der Arzt mit dem Spitznamen „der Werwolf“, der Konfessor, der Versucher usw. Der Unbekannte ist aber eine sehr bekannte Erscheinung, was sowohl von ihm selbst wie von den anderen wiederholt gestreift wird — er ist ein Dichter, dem so etwas wie ein Weltruf, wenig Liebe, aber um so mehr Hass zukommt. Weshalb gerade die sonderbare Benennung der „Unbekannte“? Vermutlich, weil er sich selbst unbekannt ist, weil er trotz seiner großen Gabe der Selbstanalyse stets das ungeheure Rätsel der eigenen Persönlichkeit so stark empfindet, dass er auf etwas Neues, Unerwartetes, Unbekanntes gefasst ist. Und vielleicht auch, weil er das Gefühl hat, von den andern, den Menschen, nicht seiner wirklichen Eigenart nach gekannt zu sein, sondern eher verkannt, was man ja auch „unbekannt“ nennen kann. Dieser Mensch, der jetzt 40 Jahre alt geworden ist, besitzt noch die ganze Lebhaftigkeit eines Jünglings. Er ist außerstande, die Geschehnisse — vorläufig — ruhig über sich ergehen zu lassen, wenn es auch zuweilen den Anschein hat, als habe er schon resigniert. Er ist heftig, trotzig, leidenschaftlich bis zum äußersten. Er widersetzt sich allem, widerspricht allen, diskutiert mit Gott und Tod und Teufel, besitzt eine Reizbarkeit der Nerven und der Sinne, durch welche alle seine Erlebnisse ihm dreifach so stark und schmerzlich werden, er fühlt, sieht, hört alles, was noch nicht innerhalb des Gesichtskreises der äußeren Sinne geraten ist. Gerade durch diese Überreizbarkeit ist er für die neue Weltanschauung, für die neue Religion, für die Mystik, zu der er sich allmählich bekennen muss, wie geschaffen.

Das ganze Drama ist eben die Schilderung der Entwicklung eines Künstlers, der dem Typ nach wenigstens durchaus nicht etwas Gemeinsames mit der idealen Verkörperung eines objektiv beobachtenden Naturalisten hat, der das Leben mit dem Notizbuch in der Hand und nicht mit dem Herzen verfolgt. Die Dame huldigt ihm als ihrem Befreier, da sie seine Schriften gelesen hat. Er ist also in seinen Schriften ein revolutionärer Theoretiker gewesen; die Mutter der Dame spricht zu ihm von einem Niedergang seines Schaffens; er selbst nimmt der Dame das Versprechen ab, ja nicht sein letztes Buch zu lesen. Will man hier direkt auf das Leben und Schaffen Strindbergs zurückgehen, kann es sich nur um ein sehr bedeutsames Werk des Dichters handeln: „Die Beichte eines Toren“, die erste furchtbare Anklageschrift gegen seine nächste Umgebung, aber auch gegen ihn selbst, die in seiner späteren Produktion ähnliche Seitenstücke findet. Er scheint also selbst die Überzeugung zu haben, dass er am Scheidewege steht. Ihm genügt nicht das, was er bisher geschaffen hat, er scheint in seinem Urteil über seine eigene Produktion zu wanken, er empfindet die unheilvolle Wirkung des gedruckten Wortes, derjenigen Dichtung, die

dem Leben in seiner ganzen Furchtbarkeit so nahe kommt, dass sie ebenso stark und vielleicht noch stärker als die Wirklichkeit auf die Mitwelt und den einzelnen Menschen zu wirken vermag. Dies ist sicherlich ein springender Punkt in der Charakterisierung des Unbekannten. Er hat das gefährliche Alter erreicht, er ist bis jetzt so leidlich mit dem Leben ausgekommen, sieht aber jetzt die Vergeblichkeit seiner Bestrebungen immer schärfer, ihm genügen nicht mehr die Worte der Dichtung — er will höher auf den Berg hinauf, er will das ganze Dasein von Grund aus umschaffen und sieht noch nicht ein, dass alles Ummodeln der Welt schließlich nur ein Ummodeln der eigenen Persönlichkeit ist.

Von eigenartiger Wirkung ist die Szene am Meere im ersten Teil; er glaubt zu dichten — er sieht Menschen, hört Stimmen, schildert ein kleines Zimmer, um dann von der Dame erfahren zu müssen, dass er im Geiste die Familie und das Elternhaus der Dame gesehen hat.

„Der Unbekannte: *Es war keine Dichtung – es war die Wirklichkeit!*“,⁴²

ruft er enttäuscht aus. Schon hier erleben wir an ihm die Verwechslung der Dichtung mit der Wirklichkeit, die ihn schließlich so weit führen wird, dass er die Wirklichkeit nicht mehr anerkennen kann, sondern nur die Vorgänge seiner Phantasie, sei es, dass sie nur im Innern vor sich gehen oder auch eine greifbare Gestalt annehmen.

Der Unbekannte befindet sich mit einem Wort in einer äußerst zwiespältigen, disharmonischen Verfassung, als er, wie zufällig, die Dame in einer fremden Stadt trifft und unmittelbar mit ihr in Verbindung tritt. In den ersten Sätzen, die er mit ihr spricht, scheint er noch mit sich selbst zu reden; er ist offenbar lange einsam gewesen, er ist von seiner Gattin getrennt und hat das Heim und die von ihm geliebten Kinder verlassen müssen. Die Dame stellt sich in dem geeigneten Moment ein, es hätte auch eine andere sein können — er fasst sie auch als einen Typ auf, nennt sie Eva und dichtet sie, wie dies der Künstler stets tut, nach seinem Ideale um. Sie spielt zuerst die Rolle eines Blitzableiters, die ganze Schwüle seiner Gedankenwelt und Empfindungen entladet sich ihr gegenüber. Er beginnt von seiner Kindheit, von seinen vielen, vergangenen Leiden zu sprechen, was vom üblichen dramatischen Standpunkte aus ja ein Verbrechen ist, und trotzdem, wie so oft bei Strindberg, ergreifend und dramatisch zu gleicher Zeit wirkt. Er fühlt sich als ein Verdammter — er hat nie eine Freude gehabt, er hat alles erhalten, aber — es kam immer zu spät, und es schien ihm deshalb wertlos. Er war einmal Dichter — erzählt er ihr — und bezweifelt jetzt die Wirklichkeit. Er ist in Hass erzogen, hat durch ein Weib die Hölle erlebt, wollte die Menschen befreien, die jetzt im Glauben sind, er sei wahnsinnig. Er ist der kirchlichen Form nach Altkatholik — der Gesinnung nach ohne dogmatische Religion,

⁴²STRINDBERG, August. Nach Damaskus I. Leipzig: Georg Müller Verlag, 1918, S. 6.

und er weigert sich, an Gott und die Unsterblichkeit zu glauben. Er geht so weit in seinem Pessimismus, dass er nur auf das Böse vorbereitet ist und das Gute als werktätige Macht einfach ablehnt. Er weiß, dass auf der Post ein eingeschriebener Brief mit Geld auf ihn wartet, will aber nicht hineingehen, um ihn zu holen; er enthält sicherlich nur Gerichtsverhandlungen oder Bosheiten. Durch diesen Zufall entsteht im Grunde genommen die ganze Tragödie, die ihn zwingt, den ersten Teil des Weges nach Damaskus zurückzulegen. Es ist aber nur scheinbar ein Zufall, denn er beklagt sich darüber, dass er alles erhalten habe — nur nicht Geld.

Er muss jetzt von dem Augenblick, als er der Dame begegnet ist, erleben, wie alle Menschen und alle Ereignisse, die sich um ihn gruppieren, in ein immer sonderbareres Verhältnis zu den geheimsten Vorgängen seines Seelenlebens treten. Er gewinnt hierdurch, schon von Anfang an, die Erfahrung, dass er nicht einsam ist, dass er trotz der ganz originellen Art seiner Persönlichkeit und der Richtung seines dichterischen Schaffens nicht von der Umwelt losgelöst ist. Aber — es sind Erlebnisse, die nicht ohne weiteres den alten ähneln, sie dünken ihm unerklärlich, unwahrscheinlicher, traumhafter als alles Vorhergewesene. Er erklärt der Dame selbst:

„Der Unbekannte: *[...]seit einiger Zeit wird die Luft um mich dichter, [...] es beginnen Wesen zu wachsen, die unsichtbar sind, aber wahrgenommen werden und Leben besitzen.*“⁴³

Dort, wo er früher Dinge und Begebenheiten sah, spürt er jetzt Gedanken und Bedeutungen. Als die Dame ihm sagt, sie habe die Empfindung, als hätten höhere Mächte über sie und ihn Rat gehalten, muss er eingestehen, dass er dasselbe empfinde. Ihm erwächst durch diese Art und Weise, die Ereignisse und die Handlungen der Menschen zu deuten, eine große Gefahr, der er auch nicht zu entkommen versteht. Er ist schon vor dieser Periode eine ganz ausgeprägte Persönlichkeit gewesen, die sich offenbar stets und nur von ihren subjektiven Gefühlen und Stimmungen hat leiten lassen. Jetzt spürt er überall in jeder Regung der Natur und der Menschen einen Zusammenhang mit seinem innersten Wesen. Man fragt sich dann: was ist das Erste, das Stärkere, das Größere — sein eigenes Leben oder die Vorgänge um ihn herum? Sein ganzes Ich scheint ja die Welt in sich aufgenommen zu haben, alles ist nur ein Spiegelbild seines Ichs, ist nur da, um von ihm gedeutet zu werden, um sein Leben zu beeinflussen, zu befruchten oder zu zerstören.

Was ist zu guter Letzt das Seiende, das Wirkliche? Er selbst — oder die Umwelt — oder beides? Je mehr er sich in dies Gefühl des geheimen Zusammengehens mit der Umwelt vertieft, um so systematischer baut er eine ganze Theorie und Weltanschauung auf

⁴³Ebd., S. 7.

diesen Erfahrungen auf. Ohne es zu wollen, ohne es zu wissen, entdeckt er in der kleinsten Zufälligkeit einen Zusammenhang — kein Wunder, wenn ein Mensch nach solchen ununterbrochenen Erfahrungen sich überhebt und die Frage stellt, ob alles im Grunde genommen nicht nur für ihn da sei. Er fühlt sich zwar isoliert und sucht die Verbindung mit der Umwelt in irgendeiner Form wiederherzustellen, aber die Frage ist die, ob dieser Weg, den er jetzt beschreitet, ihn zum Ziel, zum Glück, zur Harmonie führen wird? Er spricht schon im ersten Teil der Trilogie von den „Mächten“ — wer ist aber der Stärkere — er, sein eigenes Ich, oder die Mächte, die sich plötzlich wie dichte Wolken an seinem Horizonte zusammenballen? Vielleicht ist dies das eigentliche Problem dieses nicht so leicht zu deutenden Dramas.

In der Seele des Unbekannten kämpfen auch die Furien des Wahnsinns mit den Geistern der genialen Schaffenskraft, und nicht ohne Furcht fragt er wiederholt seine Umgebung, ob sie ihn für geisteskrank hält oder nicht. Er ist es insofern, als er an die Wirklichkeit seiner eigenen Phantasiebilder glaubt, was mit anderen Worten Halluzinationen genannt zu werden pflegt. Er ist es, indem er von Angstgefühlen und Angstzuständen derart bedrückt ist, dass er laut aufschreit; dass er Menschen in seiner nächsten Umgebung haben muss, um sich nicht ein Leid anzutun. Aber auf der anderen Seite — wie oft ist es nicht einem leidenschaftlichen, phantasiereichen Künstler begegnet, dass er in dem Glauben lebt, die von ihm geschaffenen Gestalten besäßen körperliche Greifbarkeit; man erinnere sich an Balzac, der nach verschiedenen Ortschaften fuhr, um die von ihm geschaffenen Gestalten zu besuchen! Eine hübsche Anekdote ist auch die, welche man von Verner von Heidenstam mitteilt: Als er gerade in der regsten Tätigkeit war, die Novellen „Karl XII. und seine Krieger“ zu schreiben, erschien ihm eines Nachts die Gestalt Karls XII.

Der Unbekannte ist in seinem Streben ein typischer Übermensch, in seinem Verhalten gegenüber den göttlichen Mächten, denen er zu Anfang des Dramas mit Hohn und Spott getrotzt hat, ist er es gleichfalls gewesen. Er ist es in seinem prometheischen Drang, den Menschen das Gold, die Lichtfackel, zu bringen. Wenn das Drama die beiden Strömungen, den Naturalismus und die Romantik, in der Auffassung der Liebe in sich aufgenommen hat, so muss dies auch für den ganzen geistigen Charakter des Werkes zutreffen. Denn wenn der Naturalismus in diesem Drama überwunden wird, muss er selbstverständlich auch als Macht, als Element wirken und sich fühlbar machen. Es liegt unbedingt ein Rest von Naturalismus in schlechten Sinne in der Art, wie der Unbekannte auf jede Einzelheit in seiner Umwelt eingeht und sie als ein persönliches Eingreifen in sein Schicksal deutet. Dies ist noch das Hervorheben der Einzelbeobachtungen im naturalistischen Sinne. Die Romantik zeigt sich wieder in dem ganzen mystischen Drange des Menschen, sich in die Religion einzuleben, aber auch in dem prometheischen Drange des Unbekannten, da ja die Wirkung der Persönlichkeit als Genie ein Bestandteil jeder Romantik sein muss. Die-

se Romantik in der Form des Trotzes, des Aufruhrs gegen die Weltordnung, gegen den Gott, an den er zuerst nicht glaubt, gegen jede Vergewaltigung seiner Persönlichkeit ist gleichfalls mit dem Nietzscheanismus verwandt. Will man versuchen, das ganze Streben und das ganze Ergebnis des Unbekannten auf eine Formel zu bringen, so könnte man es vielleicht so ausdrücken: in ihm wird der Naturalismus — als Skepsis, Verneinung — und der aristokratische Nietzscheanismus — als titanische Auflehnung des Individuums gegen das Universum — überwunden. Und zwar ist der neue Boden, auf dem sich der Unbekannte schließlich befindet, der Boden der neuen Romantik, des Mystizismus mit starken Neigungen zum Katholizismus. Wenn auch die moderne katholische Kirche sich zu Strindbergs Bekehrung recht skeptisch verhält, so haben wir es doch in dem Unbekannten mit einem ganz ausgesprochenen Typ eines Menschen zu tun, der sich vom Atheismus zu einer Religion katholischer Färbung wendet. Das Kloster ist nämlich nicht eine Phantasie des Unbekannten, ist nicht ein Traumbild, sondern muss als ein wirklich vorhandenes Gebäude, als eine große geistige Institution betrachtet werden. Hiermit ist auch gesagt, dass es sich beim Unbekannten schließlich um eine Flucht aus dem Leben in eine abgeschlossene Sphäre handelt. Er hat gelebt, geliebt, gelitten, gearbeitet, er ist zur Ansicht gelangt, dass er nichts mehr auf Erden unter der üblichen Form zu schaffen hat. Er sieht ein, dass das Weib ihn immer mehr in die Sphäre des Kaliban hinabzieht, dass er seine Begierde überwinden muss, um nicht von ihr verschlungen zu werden. Er hat gesehen, dass der Ruhm und alle die übrigen irdischen Belohnungen nichts von Belang darstellen, sondern dass es darauf ankommt, in einer ganz geschlossenen Sphäre, wo niemand seine früheren Werke kennt, wo er ein Unbekannter ist, sein Heil finden kann; dass er hier, in diesem Kreis, imstande sein wird, sich wieder ruhig mit den höchsten wissenschaftlichen und religiösen, und wenn er will, künstlerischen Problemen zu befassen. Vielleicht hofft er, seine Experimente hier in größerem Umfange aufnehmen zu können, um sie zu einem endgültigen Resultat zu führen. Wie heiß Strindberg wirklich um die Früchte der Wissenschaft gerungen hat, wie er sich nach einem grossen Institut sehnte, in dem er arbeiten konnte, ebenso, wie er sich nach einem Strindberg-Theater sehnte, das beweist die Äusserung, die er einem Freunde gegenüber einst tat:

„Wenn ich den Nobelpreis bekommen würde, würde ich mit meinem Dichten aufhören und mich ausschließlich der Wissenschaft widmen.“

Es ist eine ganz andere Sache, ob er hiermit der Welt, seinem Nachruf — oder nur sich gedient hätte. Die Lebensgeschichten, welche die verschiedenen Pater zum besten geben, die Ratschläge des Priors und die Bildergalerie des Klosters sind alle dazu angetan, um den Entschluss des Unbekannten, die Welt aufzugeben, zu beeinflussen und zu stärken. Die ganze Szene ist eine Auseinandersetzung Strindbergs mit der Wissenschaft und mit

der Kunst und ihrem Verhältnis zur Welt. Sie enthält die wissenschaftliche Begründung der ganzen Trilogie und der neuen Lebensanschauung Strindbergs. Sie ist mit einem Wort als eine relativistische Welterklärung zu deuten. Der Relativismus der geistigen Werte in ihrem Verhältnisse zu den verschiedenen Strömungen der Geschichte werden an den berühmtesten Heroen der Menschheit vorgeführt. Dieser Relativismus wird ohne eine wirkliche Bitterkeit oder Ablehnung geschildert, eher ist er von Resignation durchdrungen in der Erkenntnis, dass es nun einmal nicht anders gewesen ist und sicherlich niemals anders werden wird. Der Mensch muss sich entwickeln und ist dabei genötigt, seinen Standpunkt zu wechseln, was ihn in die Gefahr bringt, ein Abtrünniger genannt zu werden; verharret er wieder in seinem Standpunkt, wird er konservativ genannt. Dann ist es besser, das erste zu wählen, sich zu wandeln und wieder zu wandeln. Mit besonderer Vorliebe sind die Wandlungen Hegels geschildert, desjenigen Philosophen, dessen verschiedene Lehren mehr als alle anderen geeignet sind, von allen Parteien und Richtungen gutgeheißen zu werden, weil sie jedem etwas Gutes bringen. Strindberg bekennt sich zur Methode Hegels, indem er von seiner Antithese und Synthese spricht. Hiermit hat er zugleich bekannt gegeben, dass es ihm jetzt an der Synthese liegt:

„Beende das Leben jetzt damit, dass Du zusammenfasst.“

5 Georg Kaiser

5.1 Kaisers Biographie und seine Werke

Friedrich Carl Georg Kaiser (* 25. November 1878 in Magdeburg; † 4. Juni 1945 in Ascona) war der erfolgreichste Dramatiker der expressionistischen Generation in Deutschland. Georg Kaiser ist als fünfter Sohn eines angesehenen Magdeburger Kaufmanns zur Welt gekommen, fiel bereits während der Kindheit in dem gutbürgerlichen elterlichen Haushalt durch extreme Unruhe und Nervosität auf. Schon nach der mittleren Reife verließ er die Schule. Lehrstellen in einer Buchhandlung und in einem Import-Export-Geschäft gab er jeweils nach nur wenigen Wochen auf. Auf einer abenteuerlich anmutenden Reise setzte er sich nach Argentinien ab. In Buenos Aires brachte er sich zwei Jahre lang als Kontorist durch. Auf die Rückkehr in die Alte Welt folgte eine viermonatige Behandlung in einer Berliner Nervenlinik. Danach lebte der nicht allein psychisch Angegriffene, sondern auch an Malaria Erkrankte abwechselnd zu Gast bei seinen Brüdern - eine Daseinsform, die den Bankrott seiner bürgerlichen Existenz signalisierte. Kaisers seit früher Jugend gewachsener, tiefer Überzeugung von seiner großen dichterischen Begabung stand die demütigende Situation der völligen materiellen Abhängigkeit von den Verwandten gegenüber. Dabei blieb eben dieser Familienkreis vorderhand sein einziges Publikum, dem er anlässlich diverser Feierlichkeiten Gelegenheitstexte vortrug. Erst die ansehnliche Mitgift aus der Heirat mit einer wohlhabenden Magdeburger Bürgerstochter ermöglichte ab Ende 1908 dem inzwischen 30jährigen die finanzielle Eigenständigkeit.

Seit 1903 war Kaiser als Dramenautor außerordentlich produktiv. Sein Debüt gelang ihm jedoch erst 1911 mit dem Schauspiel „Die jüdische Witwe“. Die Einnahmen aus den während der nächsten Jahre rasch folgenden, weiteren Publikationen konnten allerdings den rapiden Verzehr des Vermögens seiner Frau nicht aufhalten. In 1912 entstand Kaisers erstes gesellschaftskritisches Stationendrama „Von morgens bis mitternachts“.⁴⁴ Die zeitweise katastrophale monetäre Situation verbesserte sich erst mit dem während des Ersten Weltkriegs einsetzenden, breiten öffentlichen Erfolg. Der endgültige Durchbruch gelang Kaiser mit dem 1914 gedruckten und im Januar 1917 in Frankfurt/Main uraufgeführten Schauspiel „Die Bürger von Calais“. Aus der nächsten Kaisers Werke konnte man z.B. „Gas I, II“, „Der Protagonist“ oder „Der Silbersee“ nennen.

⁴⁴vgl. die Kapitel 5.2

5.2 Von morgens bis mitternachts

5.2.1 Von morgens bis mitternachts - die Handlung

Die Hauptfigur, der Kassierer, bewegt sich dabei zwischen zwei Städten, der kleinen Stadt W(eimar) und der großen Stadt B(erlin). Der Kassierer, Angestellter einer Bank, rechtschaffener Bürger und Arbeitnehmer, mutiert zum Kriminellen, als er, angestachelt von der voreingenommenen Meinung des Direktors, 60 000 DM aus der Kasse entwendet. Der Kassierer ist in seinem Gaunerdasein von nun an auf sich selbst gestellt. Er verabschiedet sich von seiner Familie und macht sich auf die Suche, Verwendung für sein geklautes Geld zu finden. Erste Station ist ein Sechstagerennen, sein Plan, das Geld gegen die größtmögliche Leidenschaft und Begeisterung des Publikums einzutauschen, schlägt mit Eintreffen seiner Hoheit und der darauffolgenden Unterwerfung der Masse fehl. Die nächste Station nimmt ein Ballhaus ein, hier sind die vorgeführten Damen nicht das Geld wert, welches der Kassierer für sie bezahlt. In einem Lokal der Heilsarmee, der letzten Station, erkennt er sich in den Schicksalen der hier anwesenden Menschen wieder, voller Vertrauen wirft er sein restliches Geld in die Menge. Wider seiner Vermutungen stürzt sich die Menge voller Raserei auf das Geld. Ein bettelndes Mädchen der Heilsarmee, das dem Kassierer schon bei seinen zwei letzten Stationen begegnet ist, verrät ihn an einen Schutzmann, als dieser ihn festnehmen will, erschießt er sich.

5.2.2 Von morgens bis mitternachts - die Interpretation

Georg Kaiser verzichtet in diesem Drama auf die Einteilung in Akte und Szenen, statt dessen teilt er es in etwa zwei gleich große Teile, um den Kontrast zwischen der Zeit vor und nach dem Wandel des Kassierers zu verdeutlichen.

Im Mittelpunkt des Stückes steht ganz allein der Kassierer – Angestellter einer Bank. Alle anderen vorkommenden Personen treten nur ihren Funktionen entsprechend in den verschiedenen Situationen, in die der Kassierer gerät, auf. Durch diese Funktionalität erfahren die Figuren im Stück eine gewisse Verdinglichung bzw. Typisierung. Mechanisch werden die, auf die bezogene Rolle passenden, abverlangten Tätigkeiten, Verhaltensmuster oder erwarteten Denkweisen erbracht. Der Kassierer wird, genau wie alle anderen Figuren des Stückes, nicht mit Namen genannt. Die verschiedenen Personen sind nur durch ihre äußerlichen Merkmale (Herren im Frack), Rollen (Mutter, Frau) oder Berufe (Direktor, Hotelkellner) gekennzeichnet. Keine der Personen im Stück stellt ein Individuum dar, sie sind vielmehr verwachsen mit der Figur und den Eigenschaften die sie verkörpern und durch jeden anderen Menschen der Gesellschaft ersetzbar. Der Kassierer, gefangen hinter seinem Bankschalter und in seiner häuslichen Familienidylle, strahlt keinerlei Emotiona-

lität aus, sondern verrichtet stumm, lieblos und teilnahmslos seine Arbeit:

„Dame (*kehrt zurück; rasch an den Schalter*): *Ach Pardon.*

Kassierer (*streckt die flache Hand hin*).

Dame (*stärker*): *Pardon.*

Kassierer (*klopft*).

Dame: *Ich möchte den Herrn Direktor nicht nochmal stören.*

Kassierer (*klopft*).

Dame (*in Verzweiflung lächelnd*): *Hören Sie bitte, ist das nicht möglich: ich hinterlasse der Bank den Brief über den ganzen etrag und empfangen einen Vorschuss von dreitausend?*

Kassierer (*klopft ungeduldig*).⁴⁵

Das Verhalten des Kassierers lässt im gesamten Stück kein wirkliches, tiefer greifendes Interesse an anderen Menschen erkennen, einzig und allein die Reaktion auf das auftreten der Dame lässt auf Gefühle von Seiten des Kassierers schließen. Alle anderen Aufwallungen von Emotionen zielen nur auf die erhoffte Wirkung ab und nicht etwa auf die Personen als solche, sie befassen sich nur oberflächlich mit dem eigentlichen Geist oder Wesen der Menschen. Das Wesen des Kassierers, in seiner bürgerlichen Existenz gefangen, ist versteift und eingefroren. Auch seine Familie, die später noch erwähnt werden soll, verkörpert mit ihren Stickereien, Koteletts, Geranien und Klavierouvertüren die spießige, biedere kleinbürgerliche Familie. Das Bürgertum wird den Zuschauern und Lesern als eintönige, triste Welt vorgestellt, in der jegliche Art von Gefühlen völlig abhandeln gekommen sind, in der man aber auch die Aufgesetztheit und Erzwungenheit erahnen kann.

Im Gegensatz zu diesem stets einförmigen Leben, steht die in die Bank tretende, italienische Dame mit ihrem kostbaren Pelz, dem Parfüm und der knisternden Seide. Sie verkörpert das Leben, während die Leute in der Bank ihr Leben scheinbar „verschlafen“. Das Eintreffen der Dame löst in den anwesenden Personen verschiedene Reaktionen aus. Während ihre Erscheinung dem Kassierer die Augen für das Leben außerhalb des Bürgerlichen öffnet und ihn eine Welt fernab seines farblosen Alltages erahnen lässt, meint der Direktor eine Betrügerin vor sich zu haben. Sein beschränktes, von Vorurteilen durchzogenes Wissen, lässt die Denkweisen des Bürgertums erkennen, die Angst vor dem Unbekannten, davor, aus seiner geregelten Bahn geworfen zu werden. Die Worte, die der Direktor bei seiner erdachten Umschreibung der Dame benutzt, stehen im Kontrast zum üblichen sozialen Umfeld des Kassierers. Es fallen Begriffe wie „Abenteuer“, „märchenhaft“ oder „Pelz und Seide“, welche im Leben des Kassierers eine eher untergeordnete Rolle spielen. Der Kassierer, ehemals rechtschaffener Bürger, sieht sich nach seinem

⁴⁵KAISER, Georg: Von morgens bis mitternachts. Stuttgart: Reclam, 1965, S. 13.

Vergehen, seiner illegalen Handlung, selbst als abtrünnigen Halunken. Das Gefängnis, als welches er den Schalterraum bezeichnet, trägt er auf seiner Flucht fortan immer mit sich. Zukünftig wird er, seiner Ansicht nach, das elende Leben eines Gauners führen müssen, welches er nach seiner Wandlung, seiner Meinung nach, sofort fähig ist umzusetzen:

„Was einem nicht alles auf die Lippen kommt. Man ist ja geladen. Alles – einfach alles. Torero – Carmen. Caruso. Den Schwindel irgendwo mal gelesen – haften geblieben. Aufgestapelt. Ich könnte in diesem Augenblick Aufklärung geben über die Verhandlung mit der Bagdadbahn.“⁴⁶

Nach seinem Wandel, der nur einer Berührung benötigte, lässt er Kritik an dem kleinbürgerlichen Milieu verlauten, als neuer Mensch bleiben ihm die Pedanterie und der falsche Schein des bürgerlichen Lebens nicht verborgen. Auf ein eintöniges, bürgerliches Leben kann seiner Auffassung nach nur noch der Tod folgen oder sozusagen als erschreckendes Lebensziel dienen. Anstatt also ein ehrliches Dasein zu fristen, entscheidet er sich für eine Existenz als Gauner. Folglich hat seine Erneuerung einen gesellschaftlichen Abstieg zur Folge, um aber ein für alle mal aus der Bürgerlichkeit auszubrechen, benötigt es eines sozialen Aufstieges. Die Suche, auf die sich der Kassierer nach dem von ihm vollzogenen Diebstahl begibt, dabei im Klaren darüber, dass eine Rückkehr in sein bisheriges Leben nicht mehr möglich ist, ist auch eine Suche nach den Grenzen der Kaufkraft, nach den Möglichkeiten, die sich in der Welt ergeben, wenn man plötzlich in der Lage ist, das sonst in seinem Umfeld Unkäufliche, zu erwerben. Es soll die größte erzielbare Wirkung des Geldes erprobt werden, Durch den plötzlichen finanziellen Aufstieg in der Gesellschaft, kann ein direkter Vergleich zwischen dem Leben eines Kleinbürgers und dem eines Handlangers der Finanzen gezogen werden. Am Ende der Prüfung kann entschieden werden, ob der Besitz des Geldes ein besseres Leben versprechen kann bzw. einen besseren Menschen hervorbringen kann, oder ob es das tief im Inneren schlummernde Böse im Menschen zum Vorschein treten lässt.

Nach seinem Ausbruch versucht sich der Kassierer von den Eigenarten der Bürgerlichkeit zu distanzieren, seine Kritik nimmt zum Teil ironische Züge an:

„(Er knöpft die Knöpfe heraus und schleudert die Manschetten weg.) Ausgedient. Da liegt. Ihr werdet in der Wäsche fehlen. Das Lamento plärrt durch die Küche: ein Paar Manschetten fehlt. Katastrophe im Waschkessel. Weltuntergang!“⁴⁷

Durch diesen erzwungenen, gewollten Abstand zu seinem bisherigen Leben, ist auch das Verhältnis zwischen dem Kassierer und seiner Familie unwiederbringlich zerstört. Mit

⁴⁶Ebd., S. 47.

⁴⁷Ebd., S. 24.

seiner Familie, im bürgerlichen Trott gefangen, ist eine Kommunikation von Seiten der Hauptfigur nicht mehr möglich, auch in diesem Bereich hat die Erneuerung eine Barriere geschaffen. Den hochgestochenen Formulierungen des Kassierers kann kein Mitglied der Familie mehr folgen, stattdessen nehmen sie in ihrer eingeschränkten Denkweise und ihrer geistigen Enge an, er sei krank bzw. verwirrt. Als der Kassierer beschließt, seinen gewohnten Tagesablauf zu ändern, fällt seine ohnehin schon beunruhigte Mutter tot um. Auf diesen bedauerlichen Vorfall reagiert der Kassierer mit Sarkasmus:

„Daran stirbt sie, weil einer einmal vor dem Mittagessen weggeht.“⁴⁸

Sein innerer Wandel hat auch den Verlust aller Gefühle gegenüber seiner Familie zur Folge.

Die homogene Masse der Zuschauer beim Sechstagerennen spiegelt die Anpasstheit der Bevölkerung wieder, in der es gilt, den Individualismus so weit wie möglich abzulegen. Ein Mensch zählt nichts unter tausend anderen, der Sturz eines Zuschauers von einem der Ränge wird von niemandem bemerkt. Das in ihrem Alltag sonst biedere und kleinkarierte Volk, kann bei diesem Ereignis seinem Vergnügungswahn freien Lauf lassen, bisher akkurat der Etikette bedacht, fallen bei diesem neuartigen Erlebnis alle Hüllen, hysterisch wird geschrien, getobt und gerast. Das innere Selbst kann sich frei entfalten und muss nicht unter der Maske der Abhängigkeit und Anpasstheit versteckt werden. Der Kassierer, gefesselt von der unbekannten, hemmungslosen Leidenschaft des Publikums, ist bereit, sein gesamtes Geld einzusetzen, um im Publikum, durch das höchstmögliche Maß an Begeisterung, die Vermischung der sozialen Schichten zu erzielen. Diesen Einsatz zieht er jedoch sofort zurück, als er mit Auftritt seiner Hoheit die Demut und das augenblickliche Verstummen der Masse beobachtet. (Unter Kaiser Wilhelm II. war der „Untertanengeist“ in Deutschland weit verbreitet.) Dieser Wechsel vom ekstatischen Jubel zur gehorsamen Unterwerfung, drückt die Heuchlerei um das Getue der Anwesenden sowie der Menschen im allgemeinen aus. Der tiefe Drang sich nicht von der Masse abzuheben, Homogenität zu erzeugen und sich mit aller Möglichkeit anzupassen, enttarnt die vorangegangene Ausgelassenheit als bloßen Schein. Nicht nur der oberen Befehlsmacht ist die Bevölkerung hörig, auch das Geld übt eine große Macht über die Menschen aus. Im Ballhaus wünscht aber dann auch der Kassierer, genauso wie die Zuschauer beim Sechstagerennen, nicht aufzufallen. Durch den Frack, den Umhang, den Schal, den Zylinder und das Bambusrohr mit dem Goldknopf versucht er sich dem Etablisement entsprechend zu kleiden. Durch diesen Auftritt hofft er seine bürgerliche Herkunft verbergen zu können. Leider treten seine Unbeholfenheit in diesem und seine Unkenntnisse über dieses Milieu, fern ab seiner bisherigen Lebensumstände, mit der Bestellung des Sektes und des Essens zutage. Trotz

⁴⁸Ebd., S. 34.

seiner Kritik an der Kleinbürgerlichkeit, seiner mit allen Mitteln erstrebten Abgrenzung, schafft er es in dieser Welt nicht, seine Abstammung zu kaschieren. Die zu Anfangs noch so reuen Sünder und Bekenner im Lokal der Heilsarmee, die nach langen Qualen endlich wieder zu sich selbst finden, lässt das vom Kassierer in die Menge geworfene Geld zu wilden Tieren mutieren. Bänke werden umgestoßen, es wird laut gerufen und um sich geschlagen. Das Geld entblößt das wahre Innere eines Jeden. Die gepriesene Sittsamkeit, Selbst- und Schuldnerkenntnisse sind in Wirklichkeit nur Maskerade und Heuchelei, die eigentliche höhere Macht liegt wieder in den Händen des Kapitals. Die Vorstellungen des Kassierers entpuppen sich als naiv und idealistisch, seine kleinbürgerliche Gutmütigkeit und Unerfahrenheit mit den Grausamkeiten der Realität, kommen ihm in dieser Situation nicht zugute. Das bettelnde Mädchen der Heilsarmee, welches bereits auf dem Sechstagerennen und im Ballhaus auf den Kassierer zu kam aber stets ignoriert und abgewiesen wurde, scheint die Funktion einer rettenden Seele einzunehmen. Sie führt den Kassierer in das Lokal der Heilsarmee, wo er sich unter seinesgleichen zu befinden scheint, um ihm die Möglichkeit zur Reue zu bieten. Als am Ende alle Anwesenden sich als dem Geld hörig erweisen, bleibt sie als einzige mit ihm zurück. Fälschlicherweise meint er eine Verbündete in ihr zu erkennen.

„Du stehst bei mir – du stehst immer bei mir! [...] Weiter. [...] Von Station zu Station. [...] Menschengescharen dahinten.“⁴⁹

Der Verrat, den sie an ihm begeht, soll die letzte große Enttäuschung im Leben des Kassierers werden.

Die Berührung zwischen der Dame und dem Kassierer gibt den endgültigen Anstoß für den Ausbruch aus dem gewohnten Leben. Das in seiner Welt erstarrte Gemüt des Kassierers, benötigt allerdings einen Anreiz von Außen, ein innerer, eigener Impuls wäre von selbst wahrscheinlich nicht zu Stande gekommen. Dies mag nicht heißen, dass das Leben des Kassierer nicht in seinem Sinne ablief und diesen Anstoß ersehnte, der Kassierer war mit höchster Wahrscheinlichkeit mit seiner Arbeit und dem trauten Familienleben zufrieden. Wäre die Dame nicht an diesem Tage in die Bank gekommen, hätte dieser Anstoß zum Ausbruch vielleicht niemals stattgefunden und seine Augen hätten sich nicht für die Steifheit und Aufgesetztheit seines Lebens geöffnet. Obwohl der Kassierer seines Berufes wegen tagtäglich mit größeren Summen zu tun hat, ist ihm bis zu diesem Zeitpunkt nie in den Sinn gekommen, dies durch verbrecherische Handlungen an sich zu nehmen. Einmal zum Gaunertum übergetreten, ist er sich seiner unumkehrbaren Wandlung bewusst, gegenüber einer Tänzerin im Ballhaus äußert er:

⁴⁹Ebd., S. 64.

„Ich habe mich in einigen Beziehungen mit den gesicherten Umständen überworfen – überwirf mich mit dir.“⁵⁰

Von falschen Tatsachen geblendet, deutet der anständige Kassierer die Berührung der Dame als ein Zeichen. Die Erotik, sonst Tabuthema für die moralische, puritanische Bürgerlichkeit, wird fester Bestandteil der Reise des Kassierers, nicht nur das Geld leitet ihn, sondern auch sein neu entdeckter Hang zur Erotik. Im Kontrast zu der Anziehung, welche die Dame auf ihn ausübt, steht die häusliche Einfachheit bzw. Prüderie seiner Familie mit ihren Pantoffeln, Käppchen und der Samtjacke. Das unverhoffte verführerische Abenteuer bildet den Gegensatz zum monoton tristen Alltag des Familienlebens. Im Ballhaus gibt sich der Kassierer ungewohnt frivol und offenherzig. Die von ihm gewählten, in der Situation eindeutig zu verstehenden Worte, wären ihm in seinem früheren Leben, hinter dem Schalter oder Zuhause bei seiner Familie, höchstwahrscheinlich nie über seine anständigen Lippen gekommen:

„Fertig zur Explosion. [...] Überfalle mich mit dir. Vergrabe mich, decke mich zu. [...] Reizendes Kugelspiel in den Schlitzen. Das verheißt. Das muss heraus. [...] Warte, ich reiße dir den Vorhang herunter und schaue das Ergebnis an! [...] Ich sitze zitternd – mein Blut ist erwühlt.“⁵¹

Die Tatsache, dass trotz des offensichtlichen Kontrastes zu seinem Familienleben, das eigentliche Ziel seines Besuches im Ballhaus nicht erreicht wird, möchte hier, genauso wie beim Sechstagerennen die erhoffte Massenhysterie, aufzeigen, dass hingegen der Vermutungen des Kassierers und seiner Kreditwürdigkeit, vieles unkäuflich bleibt. Auch die Welt außerhalb seines kleinbürgerlichen Lebens, welche es für die arbeitende Bevölkerung zu erreichen gilt, kann frustrierend und enttäuschend sein und muss keine Verbesserung bedeuten. Als Kritik am Kapitalismus und an der durch das Geld ausgeübten Machtverteilung, kann die Szene im Ballhaus verstanden werden. Die anwesenden Herren im Frack, die sich offensichtlich häufig in ähnlichen Etablissements aufhalten, nehmen die vom Kassierer hinterlegte Bezahlung an sich. Mit Boshaft reagieren sie auf die Verzweiflung des Kellners als dieser das Verschwinden des Geldes bemerkt, nicht einmal die Tatsache, dass seine Familie ohne seine Anstellung mittellos ist, berührt die Herren im Frack. Sie stoßen ihn zu Boden und sperren ihn ein. Der Kellner ist gegen die Ansammlung, der mit großer Wahrscheinlichkeit besser Verdienenden, machtlos. Das Großbürgertum gewinnt über das Kleinbürgertum.

⁵⁰Ebd., S. 48.

⁵¹Ebd., S. 48.

6 Wolfgang Borchert

6.1 Borcherts Biographie und seine Werke

Wolfgang Borchert (* 20. Mai 1921 in Hamburg; † 20. November 1947 in Basel) wurde als Sohn eines Volksschullehrers und einer Mundartautorin in Hamburg geboren. Nach seinem Schulabschluss 1938 veröffentlichte er erste Gedichte im „Hamburger Anzeiger.“ Anschließend absolvierte er 1939 auf Wunsch seiner Eltern eine Lehre in einer Buchhandlung und nahm nebenbei ersten Schauspielunterricht. Im Jahr 1941 begann er an der „Landesbühne Osthannover“ in Lüneburg als Schauspieler, gegen Jahresende wurde er zu einer Panzer-Nachrichten-Ersatzereinheit eingezogen. Die Erfahrung von Drill und Demütigung der Soldatenausbildung und der Eindruck des nahe gelegenen KZ Buchenwald brachten ihn in einen nun bewussten und politisch definierten Gegensatz zum nationalsozialistischen Staat. „*Aus einem der schönsten Zuchthäuser des Dritten Reiches sende ich dir die besten Grüße*“,⁵² schrieb Borchert auf einer Postkarte. Von da an geriet er immer wieder in Schwierigkeiten mit dem politischen System, da er nicht bereit war, über die Politik des NS-Regimes zu schweigen (1942). In den folgenden Monaten (1943) traten immer wieder Anfälle von Gelbsucht auf, weshalb er von der Front zum Fronttheater abgestellt werden sollte. Auf Grund politischer Witze musste Borchert dann eine neunmonatige Haftstrafe (1944) mit anschließender „Feindbewährung“ antreten. Kurz vor Kriegsende (1945) geriet er in französische Gefangenschaft. Trotz der großen Entfernung floh er bis in seine Heimatstadt Hamburg. Nach Kriegsende war Borchert gesundheitlich sehr mitgenommen und fast pausenlos ans Bett gefesselt. Dort entstanden seine, für diesen kurzen Zeitraum, recht zahlreichen Werke, die ihn bekannt machten. Bekannt wurde Borchert u.a. durch sein Theaterstück „Draußen vor der Tür“ und zahlreiche Kurzgeschichten, wie z.B. „Das Brot“, das später in seinem Gesamtwerk mit zahlreichen anderen Kurzgeschichten zusammengefasst wurde. Am 20. November 1947 erlag er in Basel während eines Kuraufenthaltes seiner Krankheit.

6.2 Draußen vor der Tür

6.2.1 Draußen vor der Tür - die Handlung

Der aus dem Krieg heimkehrende Beckmann hat Hunger und ist seelisch und physisch verwundet, dass sein Leben keinen Wert mehr für ihn hat. So entscheidet er sich in die Elbe zu springen um ein Ende seinem Leiden zu setzen und endlich in Ruhe pennen zu dürfen. Doch die Elbe will sein Leben nicht, sie hat es satt von verzweifelte Soldaten

⁵²RÜHMKORF, Peter. Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Frankfurt am Main: Rowohlt, S. 13.

gefüttert zu werden und so spuckt sie ihn aus damit weiter leben kann und einen neuen Anfang machen kann. Er besucht seine Frau zu Hause, doch neben ihr steht schon ein anderer Mann und seine einjährige Tochter, die er noch nicht gesehen hat, tot unter den Trümmern liegt. So steht er „Draußen vor der Tür“, hungrig und ohne flau. Doch er lernt ein Mädchen kennen, das ihm helfen will, weil er so traurig aussieht. Beide gehen zu ihr nach Hause, wo sie sich um ihn kümmern will. Auf einmal taucht ihr Mann aus dem Krieg zurückkehrend. Beckmann verlässt beide und befindet sich wieder „Draußen und die Tür“, geht hinter ihm wieder zu. Daraufhin geht er zu Oberst, seinem ehemaligen Befehlsgeber, der genug zum Essen und ein warmes Bett hat.

Beckmann will ihm seine Verantwortung zurückgeben, die ihm mal Oberst für die elf Männer gegeben hat, die in dem Krieg ums Leben gekommen sind. Doch er will von Beckmanns Sorgen nicht wissen und denkt, dass er verrückt ist, weil er ihm die Verantwortung für den Tod seiner Freunde zurückgeben will, weil er es selbst nicht mehr ertragen kann. Davor kann er die ganzen Nächte nicht mehr schlafen. Der Oberst ratet ihm wieder ein Mensch zu werden. So geht Beckmann zu einem Kabarettisten wo er Arbeit bekommen will, doch er wird zurückgeschlagen und bekommt keine Chance vom Neuen anzufangen, weil er erst ein Anfänger ist und das Publikum große Namen wie Goethe oder Schiller will. Die Kunst hat aber nichts mit der Wahrheit zu tun, die Beckmann allen zeigen will. Eine andere Tür wird so hinter ihm zugemacht und er steht schon wieder „Draußen vor der Tür.“ Als letztes geht er nach Hause zu seinen Eltern, die da aber nicht mehr wohnen, weil sie sich selbst „entnazifiziert“ haben sollten. Doch die neue Bewohnerin ihrer Wohnung trauert eher um das Gas, von dem sie ein ganzen Monat kochen konnte. Die letzte Tür, hinter der er sich wärmen und zum Essen bekommen konnte, kreischt vor ihm zu. Schließlich verschwindet auch noch der „Andere“ der ihn die ganze Zeit Mut gespendet hat, dass er leben soll, weil ihm der Tod nichts bringen würde. So bleibt Beckmann mit seinen Fragen, Erinnerungen, Alpträumen und seiner Verantwortung allein „Draußen vor der Tür.“ Alles haben ihn verlassen und niemand gibt ihm Antwort aus seine Fragen.

6.2.2 Draußen vor der Tür - die Intepretation

Es handelt sich um ein Stationendrama in fünf Szenen, die vom roten Faden der alleinigen Hauptfigur Beckmann verbunden sind. Der Handlung, die sich in nur einer Nacht abspielt, sind drei Textpassagen vorangestellt - die Vorrede, die den Rezipienten ins Deutschland der Nachkriegsjahre versetzt, das Vorspiel mit dem Dialog zwischen Gott und dem Tod und Beckmanns Traum vom Gespräch mit der Elbe. Letzterer erfüllt zusammen mit dem Traum kurz vor Ende des Stücks die einzige formale Rahmenfunktion.

„Ein Mann kommt nach Deutschland.“

Er war lange weg, der Mann. Sehr lange. Vielleicht zu lange. Und er kommt ganz anders wieder, als er wegging. Äußerlich ist er ein naher Verwandter jener Gebilde, die auf den Feldern stehen, um die Vögel (und abends manchmal auch die Menschen) zu erschrecken. Innerlich – auch. Er hat tausend Tage draußen in der Kälte gewartet. Und als Eintrittsgeld musste er mit seiner Kniescheibe bezahlen. Und nachdem er nun tausend Nächte draußen in der Kälte gewartet hat, kommt er endlich doch noch nach Hause.

*Ein Mann kommt nach Deutschland.*⁵³

Mit diesen Sätzen beginnt das Drama „Draußen vor der Tür“ von Wolfgang Borchert, „ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will“, ⁵⁴ wie es im Untertitel heißt.

Die einzelne Handlung beginnt an der Elbe, die zuerst wild, später aber milder wird.

*„Der Wind stöhnt. Die Elbe schwappt gegen die Pontons“ [...]*⁵⁵
*„Eintöniges Klatschen kleiner Wellen [...]"*⁵⁶

Die Elbe bedeutet eine Erlösung vom Leben, das man nicht mehr aushalten konnte zu leben. Das ist ganz wichtig denn da wollte der Autor zeigen wie viele damit zu tun hatten und sich ihr Leben genommen haben in dem in ein Fluss gesprungen sind. Später kommt Beckmann immer zu den anderen Personen nach Hause, wo die Tür immer hinter ihm zu gemacht wird.

*„BECKMANN (mehr apathisch als erregt): [...] Der meinen Namen sagt wie: Weltuntergang! Dumpf, drohend, verzweifelt. Und du sagst, ich soll weiterleben? Ich stehe draußen, wieder draußen. Gestern abend stand ich draußen. Heute steh ich draußen. Immer steh ich draußen. Und die Türen sind zu.“*⁵⁷

Das zeigt uns, dass die Menschen niemand bei sich haben wollte und um sie gekümmert hat. Und er stand wieder auf der Straße. Ja, die Straße ist da auch oft denn er ging um „Draußen vor der Tür“, um einen heimatlosen, einen armen Mensch, der auf der Straße in der Kälte leben musste. Auf der Straße sind Straßenlichter, die Hoffnung auf ein besseres Leben bezeichnen sollen. Doch für Beckmann ist die Straße kalt und dunkel - keine Hoffnung mehr.

„DER ANDERE: Du verläufst dich, Beckmann, komm, bleib oben, deine Straße ist hier! Hör nicht hin. Die Straße geht auf und ab. Schrei nicht los, wenn sie abwärts geht und wenn es dunkel ist - die Straße geht weiter und überall gibt es Lampen: Sonne, Sterne,

⁵³BORCHERT, Wolfgang. Draußen vor der Tür. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 8.

⁵⁴Ebd., S. 5.

⁵⁵Ebd., S. 9.

⁵⁶Ebd., S. 11.

⁵⁷Ebd., S. 21.

Frauen, Fenster, Laternen und offene Türen. [...]“⁵⁸

Für ein besseres Verständnis dieses Borcherts Dramas dient eine kurze Charakteristik der einzelnen Personen, die in diesem Stück auftreten, die ihre eigenen Rollen spielen und auch eigene Einstellung zum Leben, Welt usw. haben.

a) BECKMANN, einer von denen

Einer von denen – wie schon viele Soldaten vor ihm und auch nach ihm, kehrt er aus dem Krieg nach drei Jahren in Sibirien nach Hause völlig innerlich und äußerlich verändert und findet seine Heimat vollkommen anders. Mit einem steifen Bein als ein Andenken an den Krieg kann man ihn nicht so schnell vergessen. Er kommt nach Deutschland.

„[...] Einer von denen, die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist. Und ihr Zuhause ist dann Draußen vor der Tür. Ihr Deutschland ist Draußen, nachts im Regen, auf der Straße. [...]“⁵⁹

Nach dem Krieg, der ihm nur das Leiden gebracht hat, hat er keine Lust mehr zu leben. Doch er ist nur einer von der großen grauen Zahl, die keine Lust mehr haben und der Einzelne zählt nicht. Niemand würde um ihn trauern, niemand würde sich um seine Leiche kümmern. Er will sein Leben beenden und steht auf dem Ponton, dicht an die Elbe, die ihn aus seinem Leiden befreien soll. Als er springt erinnern sich an ihn nur paar Wellen, die sich aber bald verlaufen und er wird auch vergessen. Beckmann will einfach tot sein und pennen will er auch denn in der letzten Zeit konnte er nicht in seinem Bett und auch überhaupt schlafen und hat auch nichts zum Essen bekommen, aber in dem Tod kann er die ganze Zeit ruhig schlafen und braucht nichts zu essen. Doch die Elbe will ihn nicht und so bleibt er an einem Strand liegen, wo mit ihm der Andere spricht. Seit gestern das er nach Hause gekommen ist und seine Frau mit einem anderen Mann an ihrer Seite gesehen hat, wurde er ein Mensch ohne Träume, ein Mensch, der nur Beckmann heißt.

BECKMANN: [...] „Beckmann sagte sie, wie man zu einem Tisch Tisch sagt. Möbelstück Beckmann. [...]“⁶⁰

Und sein kleiner Junge, der erst ein Jahr alt war und Beckmann ihn noch nicht gesehen hat, lag da unter dem Schuttacker, tot und zerquetscht. Das konnte er einfach nicht aushalten, wenn ihm der Krieg auch seinen einzigen Sohn nimmt und lies sich in die Elbe mit Absicht fallen lassen.

⁵⁸Ebd., S. 42.

⁵⁹Ebd., S. 8.

⁶⁰Ebd., S. 15.

Auf dem Strand fühlt er sich schon als eine Leiche, doch er lebt noch und ein Mädchen findet ihn da liegen. Für ihn geht das Leben nur noch rückwärts statt vorwärts, doch dieses Mädchen will ihm helfen, nur weil er so hoffnungslos traurige Stimme hat - das Leben geht doch noch ein paar Schritte aufwärts. Auf einmal will er nie mehr tot sein *„wegen so ein paar Augen, wegen so einem bisschen weichen warmen Mitleid, wegen ein bisschen Frauengeruch.“*⁶¹

Der Grund für den Selbstmordversuch war nicht seine Frau sondern sein Bein, weil ihm seine Kniescheibe im Krieg gestohlen wurde, das Bett, das Brot und sein totes Kind unter den Trümmern. So scheint ihm ein Weg aus der aussichtslosen Situation gefunden zu sein. Seine alte Gasmaskenbrille bringt alle, die er trifft, in Verlegenheit denn so was trägt niemand mehr, nur er. Aber er hat keine andere Brille und ohne sie verliert er seine Existenz und ohne Aussicht auf eine neue sieht er dann alles nur noch ganz verschwommen und ist *„vollkommen hilflos und rettungslos verloren.“*⁶² Auch wenn die Brille so hässlich ist und ihn die Leute wegen diesen komischen Brillen auslachen, kann er sie nicht entbehren und ist froh, dass er wenigstens diese hat. Wenn er die Brille oder seine alten Sachen ablegen würde, würde er damit seine Vergangenheit löschen, was eigentlich nicht will. Manche sehen ihn in der Gasmaskenbrille als Gespenst, aber er ist *„Eins von gestern, das heute keiner sehen will. Ein Gespenst aus dem Krieg, für den Frieden provisorisch repariert.“*⁶³ Als ihm das Mädchen Kleider ihres Mannes anbietet, will er sie nicht haben - die Jacke erwürgt ihn, weil sie zu groß ist und er zieht es wieder aus. Er ist genauso wie der Mann, der bei seiner Frau war. Seine nasse Sachen sind ihm viel bequemer wenn er weiß, dass sie nur ihm gehören und nicht dem Mann von diesem Mädchen. So hat er wieder das Gefühl, dass das Leben wieder rückwärts gehen will. Auf einmal erscheint der Mann dieses Mädchens aus dem Krieg kommend und Beckmann steht da *„in seinem Zeug, auf seinem Platz und bei seiner Frau.“*⁶⁴ Als er den Mann bei seiner Frau gesehen hat, ging er lieber weg und so stand er Draußen.

Der Mann erkennt ihm als seinen Vorgesetzten und ruft immer wieder seinen Namen mit einem Vorwurf - doch Beckmann will nicht mehr Beckmann sein, sein Name hat ihm nichts gutes gebracht.

*„BECKMANN: Ich will nicht mehr Beckmann sein!“*⁶⁵

und er läuft aus der Wohnung hinaus. Wieder steht er „Draußen vor der Tür“ und will zur

⁶¹Ebd., S. 16.

⁶²Ebd., S. 17.

⁶³Ebd., S. 18.

⁶⁴Ebd., S. 20.

⁶⁵Ebd., S. 20.

Elbe, weil er nicht mehr leben will, wo es einem Menschen gibt, der seinetwegen das eine Bein verloren hat. Alle Türen sind zu, *„dabei ist er ein Mensch mit Beinen, die schwer und müde sind. Mit einem Bauch, der vor Hunger bellt. Mit einem Blut, das friert hier Draußen in der Nacht.“*⁶⁶ Pennen kann er auch nicht, weil ihn der Einbeinige in den Träumen verfolgt, weil er die Schuld an der Verwundung des Mannes trägt. Er will sich wieder umbringen, aber der Andere haltet ihn an und schlägt ihm vor, seine Verantwortung dem zurückzugeben, der ihm sie gegeben hat - dem Oberst.

*„Ich gebe ihm die Toten zurück!“*⁶⁷ Er will endlich normal schlafen und nicht mehr Draußen stehen. *„Wissen Sie, wie das ist, wenn nachts so helle warme Fenster da sind und man steht Draußen?“*⁶⁸

Beckmann erzählt dem Oberst einen Traum, dem er jede Nacht träumt und von seinem eigenen Schrei erwacht:

*„Da steht ein Mann und spielt Xylophon. Er spielt einen rasenden Rhythmus. Er schwitzt Blut. Und das Blut läuft in zwei breiten roten Streifen an seiner hopse runter, dass er vom weitem aussieht wie ein General. Ein fetter, blutiger General. Die Hölzer sind aber nicht aus Holz, glauben sie mir Herr Oberst, sie sind aus Knochen, glauben Sie mir das, aus Knochen! [...] und dann sagt der General mit den Blutstreifen zu mir: Unteroffizier Beckmann, Sie übernehmen die Verantwortung. [...] und die Toten kommen und brüllen: Unteroffizier Beckmann. [...] Das Brüllen wird dann so groß, dass ich keine Luft mehr kriege. [...] Jede Nacht das Konzert auf dem Knochenxylophon, und jede Nacht die Sprechchöre, und jede Nacht der furchtbare Schrei. [...] Und dann kann ich nicht wieder einschlafen, weil ich doch die Verantwortung hatte.“*⁶⁹

Doch der Oberst kann oder will diesen Traum nicht verstehen. Beckmann bringt ihm seine Verantwortung zurück, die er für die 20 Mann hatte:

*„Aber nun ist der Krieg aus, nun will ich pennen, nun gebe ich Ihnen die Verantwortung zurück, Herr Oberst.“*⁷⁰

Die Frauen der Männer, die in dem Krieg wegen ihm und wegen dem blödsinnigen Befehl gestorben sind, fragen ihm immer wieder warum.

⁶⁶Ebd., S. 21.

⁶⁷Ebd., S. 21.

⁶⁸Ebd., S. 22.

⁶⁹Ebd., S. 25-27.

⁷⁰Ebd., S. 27.

„Es sind nur elf Frauen, Herr Oberst, es macht Ihnen wohl nichts aus wenn ich Ihnen zu den zweitausend noch die Verantwortung für meine elf dazugebe. Können Sie schlafen, Herr Oberst?“⁷¹

Nachdem aus ihm der Oberst einen Komiker gemacht hat, läuft er wieder hinaus, doch mit einer Flasche Rum und einem Stück Brot denn er will was essen und trinken. Besoffen denkt er über den Oberst und über die Menschen.

„Sollen wir uns hinstellen und um die Toten trauern, wo er uns selbst dicht auf den Hacken sitzt? [...] Prost, es lebe das Blut! Es lebe das Gelächter über die Toten!“⁷²

Nach dem Rat vom Oberst sollte er nach Zirkus gehen und ein Mensch werden. So geht er zu einem Kabarettedirektor. Beckmann kommt sich so *„behelfsmäßig und repariert“⁷³* vor. Er kann dem Direktor nichts für geben damit er ihm eine seiner Hornbrille abtrotet. Beckmann trägt einen poetischen Vortrag, der sein durchlittenes Schicksal widerspiegelt, vor.

„Krieg: Gehungert. Gefroren. Geschossen: Krieg. Sonst nichts“⁷⁴ - das alles war sein bisheriges Leben.

Doch er will eine Chance bekommen um vom Neuen beginnen zu können. Deshalb dreht er sich auf den Direktor zu, weil er eine Arbeit bekommen will. Doch die Anfänger bekommen meistens keine Chance, weil die Kabarettedirektoren große Namen wollen. Beckmann will den anderen Menschen die Wahrheit zeigen, wie es in dem Krieg war und wie die Soldaten zu leiden hatten. Aber so hat er keine Chance, weil die Menschen die Wahrheit getötet haben.

„Jeder kennt sie, aber es ist peinlich wenn man ihr auf der Straße begegnet.“⁷⁵

Wieder steht er „Draußen vor der Tür“, weil ihm der Direktor keine Chance gegeben hat.

„Ich bin bloß Beckmann. [...] Ich bin nur ein schlechter Witz, den der Krieg gemacht

⁷¹Ebd., S. 28.

⁷²Ebd., S. 30.

⁷³Ebd., S. 32.

⁷⁴Ebd., S. 33.

⁷⁵Ebd. S. 36.

*hat, ein Gespenst von gestern. Und weil ich ein Anfänger bin, deswegen kann ich nirgendwo anfangen. [...] Nur die Straße nach der Elbe runter, die ist hell.*⁷⁶

Wieder ein Gedanke an den Tod, den ihn befreien würde. Doch der Andere ist wieder da und empfiehlt ihm nach Hause zu gehen, zu seinen Eltern. Die Tür sieht Beckmann für ihn offen, dort wo seine Mutter ist wird es ihm wieder gut gehen.

*„Da ist unsere Tür. Dahinter rappelt sich ein Leben ab von einem ewigen Knäuel. [...] Unsere Tür hat der Krieg stehen lassen, zufällig, aus Versehen. Und nun ist diese Tür für mich da. Und hinter mir geht sie zu, und dann stehe ich nicht mehr Draußen. Dann bin ich zu Hause.*⁷⁷

Aber der Messingschild mit ihren Namen steht nicht mehr auf der Tür, so bekommt Beckmann Angst, dass sich noch seine letzte Hoffnung in der Luft auflösen könnte. Er kann es einfach nicht verstehen, dass auch seine Eltern sterben konnten und dass er kein Zuhause mehr hat.

*„Sie haben hier dreißig Jahre gewohnt, und nun sollen mit einmal nicht mehr da sein?“*⁷⁸

In der Wohnung wurde er sogar geboren, dass die Wohnung einfach nicht nur so jemandem anderen gehören kann. Seine Eltern haben doch auch noch eben gelebt und hatten keinen Grund zu sterben. Frau Kramer sagt es Beckmann auf eine raue Art, dass seine Eltern Selbstmord begangen haben. Die Tür kreischt auf Beckmanns Wunsch gleich zu denn Beckmann hätte einen Mord begehen wollen, weil er empört über das herzlose Normalbürgerdenken war.

So steht er schon zum vierten Mal „Draußen“ und denkt über den Verlust seiner Eltern.

*„Wer redet heute von zwei Toten! [...] Aber zwei Tote, alte Leute? Schade um das Gas!“*⁷⁹
Und der Gott schläft und kümmert um die Toten nicht. Die anderen auch nicht, sie schlafen ruhig und tief. Mit diesen Menschen will er nicht mehr leben. Am liebsten würde er nach Hause gehen, zu seiner Mutter, die ihm sicher was zum Essen gehen würde, doch er kann nicht mehr denn er kann nirgendwo mehr gehen und hat selber Angst. Die anderen sitzen zu Hause satt und warm und lesen vom Elend anderer Leute, dabei seufzen sie mitleidig - das ist herrlich. Doch sie wissen nichts vom Angst. Beckmann will nicht mehr

⁷⁶Ebd., S. 37.

⁷⁷Ebd., S. 38.

⁷⁸Ebd., S. 39.

⁷⁹Ebd., S. 41.

mitmachen denn sein Leben ist weniger als nichts.

*„Das Leben ist so: Grauer Himmel. Es wir einem wehgetan. Grauer Himmel. Man tut wieder weh. Es wird dunkel und es regnet. Es ist noch dunkler. Man sieht eine Tür. Es ist Nacht, tiefe Nacht, und die Tür ist zu. Man steht Draußen. Draußen vor der Tür.“*⁸⁰

Beckmann kann nicht mehr, er träumt einen schönen Traum, dass er stirbt:

*„Vielleicht ist der Tod viel netter als das Leben. Ein Straßenfeger kam vorbei, und der nannte sich Tod. Und sein Besen kratzte wie meine Lunge. Tödlich. Und der hat mir eine Tür versprochen, eine offene Tür. Straßenfeger können nette Leute sein. Nett wie der Tod.“*⁸¹

Mit den anderen will er nicht mehr leben denn *„sie sind Mörder“*,⁸² er will sie nie wieder sehen. *„In aller Güte haben sie mich umgebracht. Totgelacht. Vor die Tür gesetzt.“*⁸³ Er ist schön tot, das Leben ist hin. Doch vielleicht sieht er die anderen nur zu schlecht, durch seine Gasmaskenbrille.

*„Die Menschen haben uns verraten. Sie haben Krieg gemacht und dann haben sie uns davon erzählt. Später haben sie sich auch einen Krieg für uns ausgedacht und haben uns hingeschickt. Immer waren sie begeistert. Keiner hat uns gesagt, ihr geht in die Hölle. Und jetzt sitzen sie hinter ihren Türen. Und wir stehen Draußen. So haben sie uns verraten und jetzt gehen sie an ihrem Mord vorbei.“*⁸⁴

Doch die Schuld gibt er nicht seiner Frau denn sie war immer gut, nur die drei Jahre waren zu lange. Aber jetzt hat sie ihn schon längst vergessen. Und für Beckmann sind alle Türen links und rechts zu. Alle Laternen sind ausgegangen. Nur als da das Mädchen kommt, sieht er eine Hoffnung in ihr, aber bald nach ihr kommt auch ihr Mann und die einzige Laterne geht aus. Der Einbeinige will, dass Beckmann seinen Mord an ihm nicht vergisst damit der Einbeinige ruhig schlafen gehen kann.

*„Wir werden jeden Tag ermordet und jeden Tag begehen wir einen Mord! Wir gehen jeden Tag an einem Mord vorbei. Und der Mörder Beckmann hält das nicht mehr aus.“*⁸⁵

⁸⁰Ebd., S. 44.

⁸¹Ebd., S. 49.

⁸²Ebd., S. 50.

⁸³Ebd., S. 49.

⁸⁴Ebd., S. 53.

⁸⁵Ebd., S. 59.

Die Straße ist voll von Menschenleichen - der Krieg brachte zu viele Opfer:

„Und die Menschen gehen an dem Tod vorbei. Auf der Straße. In Deutschland.“⁸⁶

Das Leben von Beckmann war genauso wie sein Leben: sinnlos, unbedeutend, grau. Deshalb hat er doch Recht auf seinen Tod, auf seinen Selbstmord. Eine Lösung scheint Beckmann nicht gefunden zu haben. Niemand will ihm eine Antwort geben.

b) DER ANDERE, den jeder kennt

Den jeder kennt. *„Der von gestern. Der von früher. Der Andere von Immer. Der Ja-sager. Der Antworter. [...] Der lacht wenn du weinst. Der antreibt wenn du müde wirst. Ich bin der Optimist, der die Lampen in der finsternen Finsternis sieht. Und der Ja sagt wenn du Nein sagst.“⁸⁷* Doch Beckmann glaubt an ihm nicht:

„BECKMAN: Morgen ist ohne dich. Du hast kein Gesicht.“⁸⁸

Der Andere überredet Beckmann, dass er leben soll denn die Menschen seien gut und da soll immer eine Tür für ihn offen sein. Er gibt ihm Mut, dass er weiter leben soll, weil der Tod nichts bringt und das Leben doch so schön sei. Beckmann sehe die Welt nur durch seine Gasmaskenbrille, deshalb kann er das Schöne nicht sehen, weil er alles so verschwommen sieht. Für Beckmann sei da eine helle Straße mit ganz vielen Lampen und Menschen, die sich um ihn kümmern und die für ihn eine offene Tür haben, er muss diese Gelegenheit nur greifen. Doch er sieht die Straße grau und will auf den Anderen nicht hören. Er soll nicht nachgeben denn das Leben wartet auf ihn. Der Andere will ihn nicht sterben lassen. Das Leben habe tausend Türen doch hinter der Tür des Todes sei nichts, gar nichts. Hinter der des Lebens sei das Leben. Alle Menschen seien gut, doch nach Beckmann gehen alle Guten an seinem Tod vorbei. Der Andere verliert bald die Nerven denn jeden Tag sterben viele, deshalb sollte es Beckmann lieber lassen:

„Jeden Tag wird gestorben. Soll die Ewigkeit voll Trauergeschreie sein?“⁸⁹

c) Der alte Mann (der Gott), an den keiner mehr glaubt

An den keiner mehr glaubt. Deshalb ist er auch so traurig denn er kann es nicht mehr

⁸⁶Ebd., S. 59.

⁸⁷Ebd., S. 15.

⁸⁸Ebd., S. 15.

⁸⁹Ebd., S. 55.

ändern, dass sich so viele erschießen, erhängen oder ersaufen. Er sollte lieber selbst aufpassen, dass er nicht ins Wasser fällt. Seufzen soll er über Beckmann und die anderen, die ins Wasser springen, auch nicht denn die wollen einfach nicht mehr leben. Beckmann sieht ihn als einen alten theologischen Mann. Doch nicht alle können auf ihn glauben - nur die Zufriedenen, die Satten, die Glücklichen und die, die Angst vor ihm haben. Aber Beckmann kennt keinen, der ein lieber Gott ist denn er ließ seinen Jungen ermorden. Und die anderen im Krieg auch.

„Wann hast du dich jemals um uns gekümmert, Gott?“⁹⁰

Doch der Gott denkt auch nur an sich und wie keiner an ihm mehr glaubt und sich keiner um ihn kümmert. Es sind einfach zu viele gestorben um noch an den alten Gott glauben zu können. Für viele ist der Gott schon tot, sie lieben ihn nicht mehr, sie fürchten ihn nicht mehr. Die Menschen sind zu laut geworden und der Gott ist zu leise für sie.

„Die alten Leuten haben es heute am schwersten, die sich nicht mehr auf die neuen Verhältnisse umstellen können. Auch Gott steht Draußen und keiner macht ihm mehr eine Tür auf.“⁹¹

d) Der BEERDIGUNGSUNTERNEHMEN, ein STRAßENFEGER, der TOD:

Der Tod stellt den neuen Gott von der neuen Zeit vor, denn an den glauben die Soldaten, die in dem Krieg sterben. Er wird geliebt und wird auch gefürchtet. Diesmal hat ihm der Krieg die Hand gegeben, dass er rund und fett geworden ist. Die vielen Toten sind seine Nahrung, dass er auch noch Schluckauf bekommt. Er ist der Angestellter des Beerdigungsinstitutes Abfall und Verwesung.

„Heute als Straßenfeger. Gestern als General. [...] Gestern lagen sie auf dem Schlachtfeld - da war der Tod General. Heute liegen sie auf der Straße und der Besen des Todes macht Kchch - Kchch.“⁹²

Doch der Tod vergisst keinen wie manche Mörder. Die Tür des Todes steht immer offen.

⁹⁰Ebd., S. 46.

⁹¹Ebd., S. 47.

⁹²Ebd., S. 47.

e) die ELBE:

Sie soll die Leidenden vom ihren Leiden befreien, aber sie hat es satt denn sie ist „*weder romantisch noch süß duftend*.“⁹³ Nur weil manche keine Lust mehr haben, haben sie kein Recht „*bei ihr untern Rock*“⁹⁴ zu kriechen. Deshalb will sie auch Beckmanns armseliges bisschen Leben nicht, weil es ihr zu wenig ist - er hat zu wenig gelebt bei seinen 25 Jahren.

„*Lebe erst mal. Lass dich treten. Tritt wieder!*“⁹⁵

So befiehlt sie den Wellen ihn auf den Strand zu bringen damit er noch weiter leben kann.

f) Das MÄDCHEN, dessen Mann auf einem Bein nach Hause kam:

Sie findet Beckmann auf dem Strand und findet ihn so schön traurig, dass sie ihn zu ihr nach Hause bringt. Ihr gefällt es wenn er hilflos ist, so ohne seine Brille. Gleich sieht er auch viel lieber aus. Nicht wie ein Soldat, nicht wie ihr Mann. Das Mädchen hat Herz für ihn. Doch es will heute leben.

„*Morgen liegen wir vielleicht schon weiß und dick im Wasser. Aber heute sind wir doch noch warm.*“⁹⁶

Ihr Mann war auch drei Jahre im Krieg, ist aber noch nicht zurückgekehrt und deshalb will sie das Leben leben, auch wenn es ohne ihren Mann sein muss. Später sucht sie nach ihm die ganze Zeit bis sie ihn findet. Doch er will das zuerst nicht glauben, dass jemand nach ihm suchen würde. Aber sie liebt ihn und will an seinem Tod nicht vorbei gehen.

„*Wir wollen zusammen lebendig sein.*“⁹⁷

Beckmann will es auch denn sie erleuchtete seine grauen Gedanken an den Tod, doch da kommt schon wieder ihr Mann, der Einbeinige.

⁹³Ebd., S. 11.

⁹⁴Ebd., S. 12.

⁹⁵Ebd., S. 12.

⁹⁶Ebd., S. 19.

⁹⁷Ebd., S. 56.

g) Der EINBEINIGE:

Kommt schwer verletzt, ohne ein Bein aus dem Krieg und findet seine Frau mit einem anderen Mann zu Hause. Beckmann hat einen Mord an ihm begangen, weil zu Hause auf seinem Platz war wenn er nach Hause gehen wollte, zu seiner Frau. Dann ist er zur Elbe gegangen und hat sich das Leben genommen. Beckmann soll diesen Mord nicht vergessen damit man mit Ruhe tot sein kann wenn da wenigstens einer ist denn an ihm denkt.

h) ein OBERST, der sehr lustig ist:

Versteht zuerst nicht was von ihm Beckmann will und sieht auch die Welt ganz anders, weil er zu Hause gut schlafen und essen kann. Er kann sich satt essen und sich ein neues Hemd anziehen - alles nur weil er die Wahrheit hochgehalten hat, was Beckmann ganz anders sieht.

„Wer die Wahrheit hochhält, der marschiert immer noch am besten, sagt Clausewitz.“⁹⁸

Nur ein Offizier kann besser als die anderen leben.

„Warum sind sie nicht Offizier geworden? Sie hätten zu ganz anderen Kreisen Eingang gehabt.“⁹⁹

So war es in dem Krieg, dass wen jemand höher gestellt war, dass es ihm besser als die anderen ging. Oberst hat auch nur Befehle gegeben und dann nach Hause gefahren wo er in Ruhe schlafen konnte und die anderen inzwischen im Krieg starben. Als ihm Beckmann über seinen Traum erzählt, denkt er, dass er nur Spaß macht und meint, dass er auf die Bühne gehen sollte denn die Menschheit lacht sich kaputt. Er sei nur ein bisschen verwirrt und soll sich menschlich machen indem er sich rasiert und neue Sachen anzieht. Der Oberst wollte Beckmann mit seinem alten Anzug zum neuen Menschen machen.

„War’n einer von denen, die ein bisschen verwildert sind im Krieg, ’n bisschen entmenslicht, ohne jegliche soldatische Tugend. [...] War’n einer von denen, die sowieso vor die Hunde gegangen wären.“¹⁰⁰

Der Oberst hat ihm ausgelacht und das hat Beckmann dazu getrieben in die Elbe springen zu wollen um das Leben zu beenden. Manche Soldaten wurden nach ihrem Grad beurteilt.

⁹⁸Ebd., S. 23.

⁹⁹Ebd., S. 23.

¹⁰⁰Ebd., S. 51.

„Der eine Mensch ist ein Oberst, während der andere eben nur ein niederer Dienstgrad ist. Der Oberst ist satt, gesund und hat eine wollene Unterhose an. Und der andere, der hungert, der humpelt und hat nicht mal ein Hemd.“¹⁰¹

i) die MUTTER:

Gleich als Beckmann zu dem Oberst kommt, findet sie ihn nicht freundlich in seiner Gasmaskenbrille und fürchtet ihn. Sie mag nicht Blick auf einen Soldaten nicht. Die Menschen und auch diese Durchschnittsfamilie wollen mit dem Krieg und den Heimkehrenden nichts zu tun haben.

j) die TOCHTER, gerade beim Abendbrot:

Sie findet Beckmann auch für einen Verrückten. Das ist einer von denen, die mit einem kleinen Knab nach Hause kommen. Ein Verrückter kann doch nichts schlechtes machen.

k) ein KABARETTDIREKTOR, der mutig sein möchte, aber dann doch lieber feige ist:

Er sucht nach neuen Talenten, die den Menschen was neues bringen könnten.

„Gerade in der Kunst brauchen wir wieder eine Jugend, die zu allen Problemen aktiv Stellung nimmt. Eine unromantische, wirklichkeitsnahe und handfeste Jugend. Die die Wahrheit hochhält, Pläne hat, Ideen hat.“¹⁰²

Jemandem, der das graue lebendige Leidwolle Gesicht unserer Zeit präsentiert. Doch in Wirklichkeit will er mit der Wahrheit nichts zu tun haben, weil die Kunst mit ihr nichts zu tun hat. Für ihn ist der Krieg vorbei denn dort herrscht *„das dickste Zivilleben.“¹⁰³* Er selbst hat drei Brillen, von denen er aber keine entbehren will, weil es alles seine Ideen sind. Beckmann findet er zu kalt, er würde den Menschen nur Angst einjagen mit seinem Aussehen. Er sei ein Gespenst aus der Unterwelt. Das Geld bedeutet ihn sehr viel und um Beckmann kümmert er sich gar nicht, dass er keine Arbeit finden kann.

„Einen Anfänger bringen, das kann der Ruin bedeuten.“¹⁰⁴

¹⁰¹Ebd., S. 51.

¹⁰²Ebd., S. 31.

¹⁰³Ebd., S. 31.

¹⁰⁴Ebd., S. 33.

So soll Beckmann zuerst mehr an Erfahrung sammeln und ein Jemand werden, sieht aber nicht, dass er nirgendwo so anfangen kann wenn ihm jeder ablehnt. In dem Krieg sieht er nicht seine Schuld, weil er doch niemandem nach Sibirien geschickt hat. Er distanziert sich vom Krieg. Doch gibt er dann Beckmann eine Chance, aber die Zeit ist ihm zu teuer, dass er ihn dann doch noch ablehnt, weil sein Vortrag ohne Eleganz und Erfahrung war. Aber damit er nicht zu böse erscheint, sagt er, dass er für einen Anfänger ganz gut war, aber er muss einen Namen haben um die Arbeit zu bekommen. Beckmann wollte nur über die Wahrheit berichten, aber der Direktor meint was anderes:

„Mit der Wahrheit kommen sie nicht weiter. Damit machen sie sich nur unbeliebt. [...] Wer will denn heute etwas von der Wahrheit wissen?“¹⁰⁵

Er bezeichnet Beckmann als den Anfänger mit dem Ehebruchchanson. Er soll Beckmann ermordet haben, weil er die Wahrheit verraten hat und weil er dem Anfänger keine Chance gab anzufangen. Beckmann sei einer von denen, die ein bisschen sensibel sind und durchaus fehl am Platz, einer von den Millionen, die froh sind wenn sie fallen und eher keine Ruhe haben. Doch der Direktor hat ihm einen Fußtritt gegeben um in die Elbe fallen zu können.

1) FRAU KRAMER, die weiter nichts ist als Frau Kramer, und das ist gerade so furchtbar:

Sie kümmert sich als eine Normalbürgerin nur um ihre Interessen, deshalb spricht sie die ganze Zeit nur über ihre Wohnung, die nur ihr gehört. Ihr gefällt nicht wie Beckmann aussieht und findet ihn gar nicht als einen guten Sohn wenn er sich erst jetzt um die Eltern kümmert. Von seinen Eltern spricht sie ganz gefühllos.

[...] „da haben sie sich dann selbst endgültig entnazifiziert“¹⁰⁶

hieß es. Aber sie trauert nicht um seine Eltern, sondern um das Gas, mit dem sie noch ein Monat kochen konnte. Sie hat Beckmann das Leben noch saurer gemacht, in dem sie ihm so *„herzlich und innig taktvoll das Ableben seiner Eltern“¹⁰⁷* vermittelt hat. Sie findet keine Sinn im Beweinen allen Leuten denn jeden Tag macht sich *„einer davon.“¹⁰⁸* Und Beckmann war einer von denen, die einfach Pech hatten.

¹⁰⁵Ebd., S. 36.

¹⁰⁶Ebd., S. 41.

¹⁰⁷Ebd., S. 54.

¹⁰⁸Ebd., S. 54.

Das einzige Drama von Borchert ist ein Protestschrei gegen die zerstörerische und verderbnisträchtige Macht des Krieges, die so viel Leiden gebracht hat. Der Autor versucht das Leben Millionen junger Soldaten nach dem Krieg wiederzuspiegeln, wenn sie nach Hause kommen und da kein Zuhause mehr für sie da ist und wie sie sich nicht mehr in die Gesellschaft einordnen können, weil die Gesellschaft schon ein anderes Leben lebt und den Krieg schon längst vergessen hat. Doch diese Soldaten können es nicht und auf dem Beispiel Beckmanns, der einer von den vielen war, will es uns Borchert zeigen. Die Jungen haben in ihrem kurzen Leben nur im Krieg gelebt, gehungert, gefroren und geschossen, was ihr ganzes Leben war. Sie wussten nicht wie man normal leben kann, aber die anderen haben ihnen nur den Rücken gewendet und um sie nicht gekümmert. Der Einbeinige verkörpert das Schicksal jedes anderen Soldaten, der aus dem Krieg verkrüppelt nach Hause gekommen ist. Fast jeder wurde im Krieg verletzt, wenn er dort nicht gestorben ist. Auf den letzten Durchhaltebefehl will Borchert auch aufmerksam machen denn darum sind auch mehrere Soldaten ums Leben gekommen. Nur weil sie ihre Stellung halten mussten auch wenn der Krieg schon als verloren galt.

Der Autor will vor allem auf den schrecklichen Krieg und besonders seine noch schrecklichere Folgen zeigen. Der Krieg hat nur Tote gebracht. Beckmann stellt er als einen Heimkehrer, der nach Hause zu seiner Frau will und nach der früheren Ruhe und seinem „Ich“ sucht. So versucht er immer eine Tür zu öffnen wo er dann wieder bei sich und bei den anderen Menschen, die er früher gekannt hat, sein kann. Doch immer wieder werden die Türen hinter ihm geschlossen - die Menschen wollen mit dem Krieg nichts mehr zu tun haben und mit ihm nicht mehr in Berührung kommen. Doch Beckmann kann seine Gasmaskenbrille und seine Sachen nicht ablegen und so einfach den Krieg vergessen. Der Direktor will keine Schuld am Krieg zulassen und distanziert sich noch mehr von der Verantwortung für den Krieg und die heimkehrenden Soldaten. Beckmann hingegen, sieht ihn als einen von den vielen Schuldigen, die sich gegen den Krieg und das Regime nicht wehrten. Borchert will uns zeigen, dass jeder manchmal nur auf seine Interessen schaut und der andere ihn gar nicht interessiert. Der Direktor schaut auch nur auf sein Geld und seine teure Zeit wenn zu ihm der „Anfänger“ Beckmann kommt. Es ist also ein Irrsinn an die Güte der Menschen zu glauben denn sie verraten einem irgendwann sicher. So leiden Menschen durch Menschen. Beckmann hat durch die anderen gelitten, doch der Einbeinige durch Beckmann. Jeder ist ein schuldiges Opfer. Aber der Oberst der eigentlich auch leiden sollte, leidet im gar keinem Fall und die Verantwortung für die vielen Toten lehnt er ganz ab.

Borchert war auch selbst im Krieg und wusste wie es da geht, so konnte er ganz gut die Situation beschreiben. Doch er hat nicht so wie Beckmann und die vielen anderen gelitten, weil er weiter leben konnte - er hatte Arbeit. In seinem Buch schildert er dann

das Leben der heimkehrenden Soldaten nach Deutschland - es ging also nicht um die ganze Welt, sondern nur um die Situation in Deutschland. Die Soldaten haben sich durch den Krieg äußerlich aber auch innerlich sehr geändert, aber Deutschland und die Gesellschaft auch.¹⁰⁹

Die Erzählzeit ist gemischt mit Rückgriffen und der Gegenwart. Doch zuerst tritt auf die Szene die Elbe auf und dann geht der Hauptprotagonist zu den anderen nach Hause - also schon eine Chronologie. Doch immer wieder erinnert Beckmann sich an die Zeit vorher - dass er wieder vor der Tür steht. Und dann bei dem Oberst erzählt er sogar einen Traum. Vorausschauungen gibt es auch denn er hofft immer, aber dann scheitert auch das und dann denkt er nur daran, dass er tot sein will und wie schön es sicher ist. Am Ende trifft er dann wieder die Personen, mit denen er vorher gesprochen hat und sie ihn jeder nach anderem ermordet haben. Es wird irgendwie alles wieder besprochen, was sie ihm angetan haben. Aber man kann es alles nachvollziehen, weil die Vergangenheit nur in Stücken und nur ganz wenig besprochen wird. Und immer wieder nur die selben Sachen, nur manchmal kommt was neues dazu, aber der Leser weiß immer wann und worüber es handelt.

Das Leitmotiv dieses Dramas ist die Strasse und die Häuser, die Beckmann nur vom außen betrachten kann, weil er „Draußen vor der Tür“ steht und nicht hinein kann - die Gesellschaft will ihn nicht. Und wenn sie neu anfangen wollten, so gab es für sie keine Chance zu arbeiten, weil sie erst Anfänger waren und nichts konnte. Wie auch mehrere von den Personen sagen, ist Beckmann nur einer von den vielen und es zählt kein einziges Leben, erst Millionen beeindrucken die Menschen. Im Krieg war es fast normal, dass so viele starben und so hat man sich daran gewöhnt und nicht mehr um sie getrauert. Darauf zeigt Borchert, dass ein Krieg zu viele unschuldige Todesopfer fordert. Und niemand trauert um sie.

„BECKMANN: Sie gehen an den Leichen vorbei.“¹¹⁰

Der Gott wurde im Krieg auch vergessen, weil er es zugelassen hat, dass so viele sterben. Und immer mehr Soldaten wollten sterben, nicht mehr leben. Der Gott hieß zuerst das Leben, aber jetzt war der Gott der Tod denn er hatte immer eine Tür offen.

Den Leitfaden durch das Stück bildet, da die Form nicht sonderlich ausgearbeitet ist, die besondere Sprache Wolfgang Borcherts. Extrem stimmungsverdichtende Elemente ziehen sich durch das ganze Drama: So wird die Nacht als drohend-kalte Umgebung immer wieder in den Regieanweisungen aufgegriffen und auch die sinnlichen Beschreibungen tra-

¹⁰⁹vgl. Borcherts Biographie und seine Werke, die Kapitel 6.1

¹¹⁰BORCHERT, Wolfgang. Draußen vor der Tür. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 54

gen zur Beklemmung des Rezipienten bei. Der Wind stöhnt, das Wasser der Elbe klatscht gegen das Ufer und das blutige Gestöhn der Traumgespenster Beckmanns stinkt in den Himmel. Motive wie die immer wieder vor Beckmann zugeschlagene Tür, das Schreien Beckmanns kehren immer wieder. Auch die Umgangssprache ist charakteristisch. Was vielleicht noch erwähnenswert ist: Borchert kommt in „Draußen vor der Tür“, das fast ausschließlich vom Krieg und dessen Folgen handelt, beinahe ohne die Vokabel Krieg aus. Er umschreibt auf den 60 Seiten das Wort so geschickt, dass niemand es vermisst.

„Er war lange weg, der Mann“,¹¹¹

sagt er von Beckmann und vom Einbeinigen, er habe 1000 Nächte von seiner Frau geträumt - und jeder weiß, dass die beiden in Russland waren. Und das ist die sprachliche Kunst Wolfgang Borcherts: Mit einfachen Worten viel zu sagen.

Wenn man auf den ersten Seiten des Buches nach einer genaueren Bestimmung des Dramas sucht, bleibt man erfolglos. Borchert hat es dem Leser selbst überlassen, sein Stück einzuordnen. Sieht man sich das Thema genauer an: Das hoffnungslose Scheitern, die Lebensmüdigkeit des Heimkehrers Beckmann, schließt man direkt auf eine Tragödie. Aber wer so denkt, hat das Drama nicht gelesen. Über all dem schrecklich-traurigem, was einem hier so präsentiert wird, liegt nämlich eine Art von besonders beißender Ironie. Diese unterstreicht zwar oft nur den grausamen Effekt, entlockt aber ebenso häufig ein hämisches Grinsen. Das beginnt schon im Vorspiel. Der ständig rülpsende Tod neigt sich schon fast ins Skurile und der arme Gott, an den keiner mehr glaubt, ist lächerlich. Und auch Beckmann, die hochtragische Figur, ist ironisch geprägt. Er, der sich als Opfer aller anderen sieht, ist nämlich selbst kein Stück besser: Er betrügt, obwohl er selbst betrogen worden ist. Er wirft dem Theaterdirektor seine Schauspiellerei vor und bewirbt sich doch selbst gerade um eine Stelle am Theater. Er möchte dem Oberst die Verantwortung für seine Soldaten zurückgeben und beschimpft dessen Vergesslichkeit. Der Grund aber dafür ist, dass Beckmann selbst verantwortungsscheu ist, am liebsten vergessen würde. So ist es kein Wunder, dass Oberst und Theaterdirektor herzlich über ihn lachen. Beckmann verhält sich im höchsten Maße widersprüchlich und wird so unglaublich. Nur die letzte Szene, die Szene der Todesnachricht der Eltern sowie des Traumes, lässt diese heitere Ironie vermissen. Sie schlägt um zum bitteren Sarkasmus Beckmanns und erinnert den Rezipienten wieder daran, dass es sich bei diesem Stück um ein ernstes Thema, bittere Realität handelt. So endet das Drama in verzweifelter Frage, die nach allem Grinsen noch schwerer im Raum lastet.

¹¹¹Ebd., S. 54.

7 Botho Strauß

7.1 Strauß' Biographie und seine Werke

Botho Strauß (* 2. Dezember 1944 in Naumburg an der Saale) ist ein deutscher Schriftsteller und Dramatiker. Er gehört zu den erfolgreichsten und meistgespielten zeitgenössischen Dramatikern auf deutschen Bühnen. Er studierte Germanistik, Theatergeschichte und Soziologie in Köln und München, brach das Studium aber ab. Er arbeitete von 1967-1970 als Kritiker und Redakteur für die Zeitschrift „Theater Heute“, danach wurde er Dramaturg und Autor an der Schaubühne am Hallschen Ufer in Berlin. Anschließend übte er sich als freier Schriftsteller. Seine Erstlingswerke wurden von der Kritik positiv auf gefasst. Marcel Reich-Ranicki schrieb am 10. August 1977 in der FAZ¹¹²: *„Denn was er schon kann, zeugt von Talent. Was ihm noch fehlt, lässt sich erlernen. Dieser Mann ist eine große Hoffnung unserer Literatur. Vielleicht wird von ihm der Roman seiner Generation kommen.“*¹¹³ Zudem verfasste er Kurzgeschichten, Essays und Aphorismen. 1989 wurde Botho Strauß mit dem Georg Büchner-Preis ausgezeichnet. Heute lebt Botho Strauß in Berlin und der Uckermark.

Zu seinen berühmtesten Werken gehören „Die Hypochonder“, „Trilogie des Wiedersehens“, „Groß und klein“, „Kalldewey. Farce“, „Der Park“ oder „Vom Aufenthalt.“

7.2 Groß und klein

7.2.1 Groß und klein - die Handlung

Lotte, eine in Scheidung lebende, arbeitslose Grafikerin Mitte dreißig, ist auf der Suche nach ihrem Mann, nach Freunden, nach einem Halt, nach Verständigung. In zehn Episoden, die Bibelzitate ebenso enthalten wie Anklänge an die Philosophiegeschichte, durchwandert sie die bundesdeutsche Arbeits-, Familien- und Freizeitwelt. Die Zeitgenossen, denen sie begegnet, erweisen sich jedoch als wenig zugänglich. Ob in einer Ferienanlage, vor dem verschlossenen Eingang eines Wohnsilos, an der Bushaltestelle oder im Wartezimmer eines Arztes: überall trifft die fast verzweifelt anpassungswillige Frau auf abweisende Menschen, die ihre eigene Vereinsamung und innere Leere durch Alkohol oder Fernsehkonsum zu betäuben versuchen, sich hinter Sprechanlagen, Diktiergeräten oder Telefonen verschanzen. Trotzdem gibt Lotte, die sich ständig einmischt, weil sie es gut meint, und immer wieder ausgeschlossen wird, nicht auf, weil ihr Glaube, doch noch irgendwann und irgendwo auf einen Rest Menschlichkeit zu treffen, unerschütterlich ist – bis sie sich selbst mehr und mehr abhanden zu kommen droht.

¹¹²Frankfurter Allgemeine Zeitung

¹¹³REICH-RANICKI, Marcel. Botho Strauß. In: Frankfurter allgemeine Zeitung. 10.8.1977.

7.2.2 Groß und klein - die Interpretation

Die Frage, ob man an „*Ostern lieber zum Surfen nach Hammamet oder zum Skilaufen nach Gastein*“¹¹⁴ verreist, kann im Alltagsgespräch zweier Zeitgenossen nur als harmlos und normal gelten oder wenn man in der Frage nicht gerade einen aktuellen gesellschaftlichen oder touristischen Skandal¹¹⁵ erkennen mag, sogar als banal. Erst die sprachkritische Emphase lässt ahnen, dass sich die Begriffe verändert haben, von denen bis weit in die 70er Jahre irrtümlich angenommen wurde, sie seien noch selbstverständlich traditionell oder gar christlich gefüllt. Die Problematik solcher Sinnentleerung ist eines der anspielungsweise immer wiederkehrenden Motive bei Botho Strauß. In „Lotte“, der Hauptfigur des 1979 uraufgeführten Stückes „Groß und klein“ verdichtet sich der Konflikt zwischen den alten Begriffen „Erlösung“ und „Berufung“ aus der jüdisch-christlichen Tradition und ihrem aktuellen Wirklichkeitsverlust. Lotte, eine arbeitslose Graphikerin aus Remscheid-Lennep, streift auf der Suche nach Freunden, Verwandten, Bekannten und dem Journalisten Paul durch Deutschland. Vor allem ist sie auf der Suche nach Paul, ihrem Mann, der sie verließ ohne sich von ihr scheiden zu lassen:

„Paul: *Wir brauchen keine Scheidung.*

Lotte: *Ich brauche sie. Ich krieg ein Stipendium vom Staat, wenn ich was lernen will. Von dir krieg ich ja nix. Paul geht wieder. Ich möchte Sprachen studieren.*“¹¹⁶

So irrt Lotte in diesem erfolgreichen¹¹⁷ Stationendrama durch die Ödnis der bundesdeutschen Beton-, Verwaltungs- und Freizeitkultur der späten siebziger Jahre. Ihre Suche nach den Menschen, nach dem Ausbruch aus der Isolation und dem Beginn einer Kommunikation, die ihren Namen verdient, wirkt inmitten einer kalten und verständnislosen Umwelt wie ein Anachronismus. Ihr Mit-Leiden mutiert zum sozialen Tick und schließ-

¹¹⁴STRAUß, Botho. Niemand anderes. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 152.

¹¹⁵das „Skandalöse“ wäre dann auch nur auf dieser Ebene vorstellbar, die „Skilaufen in Gastein“ etwa als „out“ oder „angesagt“ bezeichnet, während im sprachkritischen Kontext der 70er Jahre der Skandal noch eher darin bestand, dass dem „angesagten“ Wort „Ostern“ offenbar jede Assoziation an Herkunft und Festinhalt ausgegangen ist, so dass sich seine Bedeutung auf einen Kalenderbegriff reduziert, dessen Herkunft allenfalls zum historischen Bildungsgut gehört, vergleichbar der Herkunft der Wochentage „Donnerstag“ und „Freitag“ von germanischen Göttern oder der Herkunft des Monatsnamens August von der geschichtlichen Gestalt, Oktavian und seinem religiös-politischen Ehrentitel.

¹¹⁶STRAUß, Botho. Theaterstücke. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 433.

¹¹⁷„Groß und klein“ ging in der Spielzeit 1979/80 mit 370 Vorstellungen und fast 170.000 Zuschauern als das meistgespielte Stück eines deutschen Gegenwartsauteurs in die Werkstatistik ein. Vgl. BAUMGART, Reinhard. Ein Engel aus Remscheid-Lennep. Über den Dramatiker Botho Strauß und sein neues Stück „Groß und klein“. In: Die Zeit. 6. 10. 1978. und vgl. TÖTEBERG, Michael. Kommentierte Aufführungstatistik. In: Strauß lesen, 1987, S. 289.

lich, in der Szene „Der eklige Engel“¹¹⁸, zum religiösen Wahn. Ende der neunziger Jahre erscheint der anfangs durchaus noch beeindruckende „Engel aus Remscheid-Lennep“¹¹⁹ der Theaterkritik nur noch aufdringlich und psychosozial gestört:

*„Lotte kennt die Distanzregeln nicht: immer zu schnell bereit zum Lächeln, immer zu nahe dran an den Menschen, immer das „Mundwerk“, das Paul so hasst, geöffnet zu Anträgen und Attacken.“*¹²⁰

Der lose Bilderbogen aus grotesken, nachdenklichen bis satirischen Schnappschüssen und szenischen Mosaiken der entfremdeten Gesellschaft wird nur durch die Hauptfigur „Lotte“ und ihre Suche nach den „anderen“¹²¹ zusammengehalten.

Formal besteht das Stück aus zehn höchst disparaten Bildern, von denen das längste, das III. „Zehn Zimmer“¹²² aus 16 Einzelszenen zusammengesetzt ist. Das kürzeste, V. „Station“¹²³, besteht dagegen nur aus einer Szene, die Lotte in einer Telefonzelle zeigt: Während aus dem Off („über die elektroakustische Anlage“) ihre Stimme einen Abschiedsbrief an den verschwundenen Paul vorliest, versucht Lotte vergeblich, ihn über das Telefon zu erreichen. Nachdem für Lotte klar ist, dass ihr Mann und ihre Freunde endgültig nicht wiederzufinden sind, zeigt das VI. Bild „Familie im Garten.“¹²⁴ Lotte bei der Familie ihres Bruders, zu der sie ebensowenig Zugang findet. Je mehr sich die Abweisungen häufen, die Lotte auf ihrer Suche erfährt, desto verzweifelter steigert sie sich in ihre Verlassenheit. Sie mündet darin, dass Lotte am Ende des VII. Bildes in der Szene „Falsch verbunden“ eine religiöse Berufung erlebt, bei der sie sich einem als „allmächtiger Vater“ bzw. dem „Schöpfer“ angeredeten Gegenüber als „Eure Braut, die Missliebige“¹²⁵ bezeichnet. Zwar

¹¹⁸STRAUß, Botho. Theaterstücke. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 497

¹¹⁹vgl. BAUMGART, Reinhard. Ein Engel aus Remscheid-Lennep. Über den Dramatiker Botho Strauß und sein neues Stück „Groß und klein“. In: Die Zeit. 6. 10. 1978. Die Idee, dass jemand sich zu den „sechsdreißig Gerechten“ zählen könnte, die - „wie es geschrieben steht bei den alten Juden“ - „die Welt zusammenhalten aber im Verborgenen leben“, galt von Anfang an als der Schlüssel zum Stück. So war auch in „Le Monde“ zur französischen Uraufführung zu lesen: „Lotte, une „juste“: car, dit à peu près Botho Strauß, les incertains d’aujourd’hui en Europe occidentale - déboussolés, habités de doutes et maladroits à vivre - représentent peut-être la version moderne de ces „justes“ que Dieu, selon les juifs, attribuait à chaque génération pour faire tenir le monde ensemble.“

¹²⁰BURCKHARDT, Barbara. Passion und Party. Botho Strauß, Groß und Klein. In: Theater heute, 5/1999.

¹²¹STRAUß, Botho. Theaterstücke. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 488.

¹²²Ebd., S. 426-454. Die Szenen zeigen 16 Innenräume mit wenigen Menschen, die sich in ihrer betäubenden Isolation durch Morphium, Wissenschaft, Konsum, Musik oder journalistisches Schreiben (Paul) eingerichtet haben.

¹²³Ebd., S. 471.

¹²⁴Ebd., S. 473-482.

¹²⁵Ebd., S. 487. In der Bibel erscheint als die Gespielin bzw. Braut des Schöpfers zuerst die Weisheit

wehrt sie sich heftig gegen diese Begegnung, doch schließlich ergibt sie sich dem Berufungserlebnis, das in seinen Anspielungen stellenweise biblische Züge trägt. So bahnt sich durch die Szenerie der Berufung die Vermutung an, dass es sich nicht um irgendein Buch handelt, sondern um DAS Buch.

Eine solche Assoziation zur Bibel ist zunächst durchaus nicht zwingend, denn die Regieanweisung sieht vor, dass die Seiten des übergroßen Buches weiß und leer sind. Wo Lotte in ihrem Monolog auf das Buch mit seinen leeren Seiten Bezug nimmt, redet sie davon wie von einem Gästebuch, wodurch es zunächst eine symbolhafte Deutung als eine Art „Buch des Lebens“ bekommt: *„Ja hier im Buch blieb nicht einmal die Schrift der Gäste. Die Schrift blieb nicht.“*¹²⁶ Doch als das Buch zu bluten beginnt und Lotte aus den Blutspuren bekannte biblische Worte herausliest, werden die Anspielungen auf „das Buch der Bücher“ deutlich verstärkt.¹²⁷ Eine genauere Untersuchung der biblischen Anspielungen in diesem Stück wird sich also auch für die Abwandlungen und Brechungen interessieren, um über das Spezifische und die Funktion der biblischen Elemente differenziertere Fragen formulieren zu können. Schon in der I. Szene des Stückes, in der man Lotte als eine Teilnehmerin an einer Pauschalreise in Marokko kennen lernt, wird eine Differenz zwischen der Hauptfigur des Stückes und den andern Personen deutlich. Die in der Regieanweisung präzise vorgegebene Szene lässt in den äußeren Gestaltungselementen von Nähe und Distanz erkennen, wie sie sich inmitten der Gesellschaft abends im Hotel ein wenig abgesetzt hat:

*„Sie sitzt an einem Tisch im Speisesaal. Hinter ihr eine übergroße Jalousie, nicht ganz geschlossen, so dass Mondlicht hindurchfällt und die Schatten von zwei Männern, die draußen auf der Terrasse spazieren.“*¹²⁸

Dieser Bühnensituation entspricht dann auch die innere Spannung zwischen distanzloser Anteilnahme und analytischer Absetzung, die zum Ausdruck kommt, wenn Lotte in ihrem Monolog auch auf das gesellschaftliche Desaster der Reise zu sprechen kommt:

*„Marokko, Wahnsinn! Muss man gesehen haben. Anfangs waren wir eine gute Reisegesellschaft. Wir passten zusammen. Inzwischen aber. Die Höllenhitze. Wir sind so ziemlich alle gegen jeden inzwischen.“*¹²⁹

(schon vor der Schöpfung - vgl. Jesus Sirach 1, 1-4.) und später sein Volk, bzw. als Bild dafür die Stadt Jerusalem. Vgl. die Rolle des Geliebten im Hohen Lied und die Rolle des eifersüchtigen Liebhabers bei Jeremia 2, 20, Jesaja 1, 21, Ezechiel 16 und Hosea 2,4 - 3,5.

¹²⁶STRAUß, Botho. Theaterstücke. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 484.

¹²⁷Ebd., S. 488. Auch hier ist das Zitat „Glaube Liebe Hoffnung“ nicht ganz wörtlich biblisch

¹²⁸Ebd., S. 405.

¹²⁹Ebd., S. 405.

Sind in diesen Seufzern über die gruppendynamische Erfahrung einer Pauschalreise nicht schon grundsätzlichere Seufzer mitzuhören? In Lottes langem Monolog, der sich im Text über elf Seiten hinzieht und stellenweise auch nur aus der Erinnerung die Gesprächsfetzen der Reisegesellschaft zitiert, schwingen schon existentielle Grundsatz-Zweifel mit: Ob nicht die Lebensreise der Menschen zum Pauschal- „All-inclusive“- Katalog-Urlaub verkommen ist? Was ist das für ein Hochglanzbild der Welt: „Wahnsinn! Muss man gesehen haben“. Dieser Wahnsinn ist im Zusammenhang des Monologs durchaus auch wörtlich zu verstehen, denn das Katalogversprechen gerät zwangsläufig in Widersprüche zur menschlich erfahrbaren, gesellschaftlichen, aber auch ökonomischen oder physischen Wirklichkeit. Die „Höllenhitze“, die in Lottes Monolog wiederholt vorkommt, kann sogar an die Hölle in Sartres „Geschlossene Gesellschaft“ erinnern und damit auch an die dort aphoristisch unvergesslich zugespitzte Erkenntnis:

„Die Hölle, das sind die anderen.“¹³⁰

Denn es ist exakt diese Erfahrung aus Lottes knapper Zusammenfassung der gesellschaftlichen Entwicklung. Dass für Lotte die eigene Einsamkeit inmitten einer touristisch vergnügten Gesellschaft zu einem Anlass für grundsätzlichere Zweifel am Menschen wurde, zeigt sich spätestens an einer ekstatischen Stelle ihres Monologes deutlich, an der sie plötzlich von der bekannten Stimme eines Reisenden aus den eigenen Gedanken gerissen wird und visionär von einer paradiesischen Welt zu reden beginnt:

„Sie springt auf; lacht freudig; versucht zu verstehen. Was? - Was? - Was? Bewegt von der Stimme geht sie vor - entgegengesetzt zur Hörrichtung. Ja! ... Ja! ... Fürchte chte chte.“

(Sie redet in Begeisterung): *Siehe, der Mensch wird abgehen von dieser Erde und aus sein in allen seinen Werken. Hinter ihm wird der Boden erröten in Scham und Fruchtbarkeit. Die Gärten und die Felder werden in die leeren Städte einziehen, die Antilopen in den Zimmern äsen, und in offenen Büchern wird der Wind zärtlich blättern. Die Erde wird unbemannt sein und aufblühen. Die gefesselte Hoffnung, befreit von jeglichen Propheten, wird erlöst sein und in der Stille reichlich wirken. Frachtlos wiegt sich das Meer, unbetreten wandert das Land und spielt an hohen Blumen die Luft.“¹³¹*

Der kündende Ton lässt diese Vision zunächst wie eine merkwürdige Mischform aus biblischem Verheißungstext und apokalyptischer Warnung aus prophetischem Mund¹³²

¹³⁰vgl. SARTRE, Jean-Paul. Geschlossene Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 59.

¹³¹STRAUß, Botho. Theaterstücke. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 414.

¹³²vgl. die sog. Jesaja-Apokalypse, Jesaja 34, 1-27.: *„Siehe, der Herr verheert und verwüstet die Erde,*

klingen. In ihrer prophetischen Rede wird Lotte zum Medium. Dabei handelt es sich keineswegs um eine biblische Anspielung, sondern um einen ökologischen Paradiestraum, ohne den Menschen. Seit den Siebziger-Jahren, dem „Club of Rome“ und dem Gewahrwerden einer Begrenztheit aller ökologischen Ressourcen bestimmt diese zweifelhafte Paradiesvorstellung die Geisteslage der erschrockenen Zeitgenossen. In einer konsequenten Verlängerung der zivilisationskritischen Tradition seit Rousseau sieht der besorgte Mensch dieser Tage seine Macht der Zerstörung und kann sich seinen Traum von einer befriedeten und geheilten Welt erst nach dem Ende der Menschheit vorstellen. Kann man es durch den biblischen Ton hindurch, den prophetischen Gestus und durch die Brechung der poetischen Anleihen aus Hölderlin und Brecht hindurch erkennen, dass sich in dieser Vision ein philosophisch säkularisierter, hochaktueller aber ganz unbiblischer Jenseitstraum verbirgt? So bunt schillert der aktuellste Zeitreflex durch das Prisma ewiger Wahrheiten. Als Lotte bemerkt, dass die Männer ihr Reden gehört haben, wird ihr im Erschrecken deutlich, wie weit sie sich in ihrem Monolog von den anderen und der Realität der Reisegruppe bereits entfernt hat.

Die Distanz, in die sie zu ihrer Umwelt unversehens geraten ist, bleibt ein wesentliches Spannungselement des Stückes. In den folgenden Szenen mit Lotte entbrennt ein abstrakter Kampf um die dramatische Form ihres Leidens, gleichsam auf Messers Schneide und in der steten Absturzgefahr über den Abgründen eines unechten Pathos, einer lächerlichen soziologischen oder psychologischen Kasuistik sind Lottes ‘Leiden’-schaft und ‘Pein’-lichkeit ein und das selbe Handicap, das die Hauptfigur aus dem „Normalen“ herausragen bzw. schmerzhaft hervorstechen lässt. Dabei versucht sie in ihrem Umgang mit dem anderen diese Distanz immer wieder auszuräumen. Doch alle Versuche, die Distanz zu überwinden, scheitern. Dabei sprechen weder Lotte im weiteren Verlauf ihrer Begegnungen gegenüber anderen besonders anstößig, noch ihre Dialogpartner. Oft bemerken diese das Scheitern der Dialoge gar nicht. Lotte dagegen bemüht sich außerordentlich, in den verschiedenen Gesprächssituationen je ihrem Gegenüber in Anrede, Wortwahl und Thematik gerecht zu werden. In Selbstgesprächen spielt sie ganze Dialoge durch:

„Sie übt für eine bevorstehende Unterhaltung.“¹³³

In einer Szene, in der sie über die verschiedenen Klingelknöpfe an der Sprechanlage eines Hochhauses nach ihrer Jugendfreundin „Meggy“ sucht, von der sie nur Adresse und Mädchennamen hat, wird deutlich, wie schnell sie sich nach einem ersten „Hallo?“ oder „Wer spricht?“ auf ihr Gegenüber einstellen muss, um sich auch nur annäherungsweise

er verändert ihr Gesicht und zerstreut ihre Bewohner.“

¹³³STRAUß, Botho. Theaterstücke. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 441.

verständigen zu können. Als Lotte nach vielen Fehlschlägen durch Zufall an die richtige Person gerät, verfällt sie sogar wieder in den Dialekt ihrer Kinderzeit, um erkannt zu werden. Doch auch diese Begegnung mit der Jugendfreundin scheitert gründlich: Zu hoch waren die Erwartungen an ein nostalgisches „Früher“, zu viel hat sich seit der gemeinsamen Kindheit ereignet und zu leichtfertig fallen auch unangenehme Wahrheiten. Ein namentlich nicht näher bekannter „Gitarrenspieler“ bestätigt Lotte in der Szene „zehn Zimmer“, dass ihre Art, in der sie die Distanz zu den anderen zu überwinden versucht, zum Scheitern verurteilt bleibt:

„Gitarrenspieler: Du, ich wollte dir nur sagen, ich glaube, du machst hier manchmal noch so’n paar typische Fehler.

Lotte: Ja?

Gitarrenspieler: Offenbar meinst du, es muss immer jemand für dich da sein, wenn es dir gerade mal nicht besonders gut geht, wenn du nicht schlafen kannst oder so.

Lotte: nickt den Kopf nach unten; unruhig verständig Hm, hm.

Gitarrenspieler: Andererseits bist du selber ungeheuer schnell auf dem Dreh und kümmerst dich vielleicht ein bisschen zuviel um die anderen.“¹³⁴

Wo immer sie einen Zugang zu einer Situation, einer Gruppe oder einer Person sucht, trifft sie auf „besetzt“- Zeichen, die ihr mehr oder weniger ausdrücklich signalisieren, dass sie stört, übertreibt oder sich vergeblich bemüht.

In den Szenen des III. Aktes „Zehn Zimmer“ ist es der Gitarrenspieler - „Sören“ heißt er, hintersinnig oder paradoxerweise: „Sören wie Kierkegaard“¹³⁵, der Lotte unmissverständlich zu verstehen gibt, dass sie mit ihren existentiellen Fragen, ihrem übertriebenen „Sich-Kümmern“ und „Sich Hineindrängen“ die ungeschriebenen Gesetze der „Abläufe und Passungen“, verletzt, durch die „die Menschen bei all ihrer Schlechtigkeit au fond so schwerelos aneinander vorbeikommen“¹³⁶ Bei aller kommunikativen Sozialkompetenz, die bis in die Nuancen des Jargons eine für die siebziger Jahre typische Sprache der offenen Konflikt Aussprache trifft, wird seine Empfehlung für Lottes Suche so etwas wie die Auskunft des Schutzmanns für den suchenden Ich-Erzähler in Kafkas gleichlautender Parabel: „Gibs auf!“¹³⁷

„Gitarrenspieler: Im Prinzip kommt hier jedes Zimmer alleine zurecht. Das ist so’ne Art stillschweigende Hausordnung.

¹³⁴Ebd., S. 442.

¹³⁵Ebd., S. 442.

¹³⁶STRAUß, Botho. Anschwellender Bocksgesang. In: Der Spiegel. 6/1993, S. 202–207.

¹³⁷vgl. KAFKA, Franz. Sämtliche Erzählungen. Frankfurt am Main, 2007, S. 358.

Lotte: *Klar, du, klar.*

Gitarrenspieler: *Ich will mal sagen, es gibt natürlich den Fall, wenn irgendwas also überhaupt nicht klappt, dass du dann jemanden um Hilfe rufst. Nur: nicht soviel Getue. Kein Getue.*

Lotte: *Nein, nein.*

Gitarrenspieler: *Verstehst du, ich muss dir das sagen, sonst –*

Lotte: *Klar Sören. Gut, dass du's mir gesagt hast.*⁴³⁸

Nachdem sich Absage, Trennung, Unerreichbarkeit als grundlegende Handlungsmuster der Dialoge fortsetzen, wird das Berufungserlebnis als konsequente Verlängerung ihrer Vereinzelung empfunden. So beginnt die Buch-Szene, der VII. Akt „Falsch verbunden“, mit einem Einsamkeitsmonolog und dieser mit der Frage „Wo-hin?“. Nachdem sie darauf „keine Antwort“ findet, zählt sie die Namen derer auf, die gegangen sind und mahnt sich selbst zum Gehen, nur weiß sie eben nicht „wohin“. Dieser einsame Monolog entwickelt sich in der Gegenwart eines „riesengroßen aufgeschlagenen Buches“ schließlich zu einem Zwiegespräch mit dem Stuhl, auf dem Lotte sitzt. Dass Frauen mit Gegenständen zu reden beginnen, ist prinzipiell im Theater bei Strauß noch nichts Fremdes. Doch hier stellt sich das Gespräch mit dem Stuhl im selben Atemzug als Rede und Gegenrede zwischen Lotte und dem Sitz des unsichtbaren „Allmächtigen“ heraus, in dessen Verlauf sich Lotte dann ebenso sehr „falsch verbunden“ wie auch als „Braut“ und schließlich doch fälschlicherweise vom „Allmächtigen“ berufen vorkommt:

Lotte: *„Weiß Lotte nicht, was Lotte sagt?“*

(Zum Stuhl)

Nein, gnädiger Herr, ach ... Eure Braut, die Missliebige, weiß es nicht mehr. Du nennst dich meine Braut? Ich sagte es nur aus Höflichkeit, allmächtiger Vater. Ich wusste nicht, dass ihr schon so in der Nähe seid.

(Plötzlich als wäre sie in ihrer Wohnung)

Achgott, bei mir sieht es so chaotisch aus. ...

Nein, bitte, lasst mich! Ich bin nicht die, für die ihr mich haltet. Hab mich eben nur verplappert [...] Ehrwürdiger Schöpfer, ich bitte Euch. Ich kann Euch weder Schale noch Kelch sein. Und auch kein anderes Gefäß, Ihr wünschtet denn, ich zerspränge und ich platzte aus all meinen Nähten. Euch kann ich nicht auch noch aushalten! Dazu bin ich nicht stark genug [...] Oh Herr, das soll meine Strafe sein? Nur weil ich ein bisschen vor mich hingeredet habe? Was soll ich denn tun? Warum habt ihr all die anderen fortgeschickt? Warum? Was?! ... Versteh nix. Lasst mich! Fort! Irrtum! Falsch verbunden! Nein! ... Hilfe, Hilfe!

¹³⁸STRAUß, Botho. Theaterstücke. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 443

(Sie hebt das Buch auf.)¹³⁹

Der darauf folgende turbulente Versuch „ihn“ abzuschütteln, in dessen Verlauf Lotte mit dem Buch den Stuhl zertrümmert, dabei selbst hinfällt, sich dann das Buch so aufstellt und sich mit dem Rücken zum Bund in das aufgeschlagene Buch hineinsetzt, dass es sie gegen die Trümmer abschirmt, kann nur als unbeholfene Abwehrschlacht gegen den „Allmächtigen“ gelten, in deren Verlauf sie plötzlich Blut am Rücken hat. Doch das Blut stammt nicht von ihr selbst, sondern von dem Buch, das nun aus einem schmalen Schlitz aus der rechten Seite zu bluten beginnt. Von welcher Seite? - vom Herzen her?

„Blut!... Was blute ich am Rücken? Am Rücken war doch nichts...“

(Sie versucht auf ihren Rücken zu sehen, dreht sich um, hockt vor das Buch. Auf der rechten Seite rinnt aus einem schmalen Schlitz Blut herunter. Sie liest, als entziffere sie eine eben entstehende Schrift.)

Glaube Liebe Hoffnung Glaubeliebehoffnung: Nein!

(Sie schlägt das Buch zu. Am Schnitt läuft weiter Blut aus. Sie versucht das Buch zu säubern. Er kriegt mich klein...! Ich sehe es kommen, er kriegt mich noch klein. Oh wie habe ich nicht aufgepasst! Erst alle fortschicken und dann auf mich losgehen und dann an mir sein Wirkwerk langsam beginnen... Sie putzt und umarmt das Buch.)

*Oh, nein... Oh, nein. Dunkel.*¹⁴⁰

Die Auswirkungen dieser Berufung bleiben zunächst offen. Erst das vorletzte Bild des Stückes, IX. „Der eklige Engel“¹⁴¹ zeigt, nach einer kurzen Episode, in der sich Lotte vergeblich einem jungen Verwaltungsangestellten als Sekretärin anzudienen versucht, dass es Lotte offensichtlich nicht gelungen ist, „ihn“ abzuschütteln. In dieser Szene mit dem treffenden lautmalerischen Titel „Der eklige Engel“ spricht Lotte, deren äußere Erscheinung im Verlauf des Stückes zunehmend gelitten hat, an einer Bushaltestelle einen jungen „Mann im Parka“ an. Und im Verlauf dieses Gesprächs beginnt man zu verstehen, worauf das „Wirkwerk“ des Allmächtigen in der Berufungsszene hinauslief, dem sich Lotte in „Falsch verbunden“ vergeblich zu entziehen versuchte: Lotte stellt sich dem Fremden auf der Straße nun als eine der sechsunddreißig Gerechten vor, die im Verborgenen leben, aber die Welt zusammenhalten. Sie beginnt wie die biblischen Verkündigungengel:¹⁴²

„Lotte: *Fürchte dich nicht! Ich will nur einen Augenblick neben dir stehen.*

(Sie stellt sich neben ihn So).

¹³⁹Ebd., S. 487.

¹⁴⁰vgl. Korinther 13,13.

¹⁴¹STRAUß, Botho. Theaterstücke. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 497

¹⁴²vgl. die Anrede der Verkündigungengel in den Evangelien: Matthäus 1,20 und Matthäus 28,5 bzw. Markus 16,6 oder Lukas 1,13 und Lukas 1,30.

Mann: *Na, und jetzt?*

Lotte: *Besser. Ich fühle mich besser. Nur ein Augenblickchen noch.*¹⁴³

Lottes schlichtes Bedürfnis nach Nähe unter Menschen gleicht nun immer mehr dem religiösen Wahn einer geisteskranken Stadtstreicherin.

Gegen Ende der Szene wird das Adjektiv im Titel „Der eklige Engel“ auch sinnenfällig, als Lotte aus einem Abfalleimer Papierfetzen in die Tasche sammelt:

„**Lotte:** *Ich such nur nach den Zeitungen. Ob was drin steht von Paul. [...]*

Mann: *Bei uns braucht keiner die Scheiße von anderen Leuten fressen. [...]* Nur Geisteskranken greifen da rein,

Nichtseßhafte greifen da rein. Gierig, gierig wie eine Hyäne...

Lotte: (leise) *Ich bin eine Gerechte ... Gott ist wieder da.*

Mann: *Du bist eine Frau. Nicht alt nicht jung. Du könntest anständig aussehen.*

*Such dir einen passenden Freundekreis, packt eure Sachen gemeinsam an.*¹⁴⁴

Und ihr kleines Credo, das sie zuletzt im Abschiedsbrief an Paul formulierte:

„*Gott ist einfach. Gott verwandelt sich nicht und betrügt niemanden. Deine Lotte.*“¹⁴⁵

wirkt nun an der Bushaltestelle gegenüber einem Unbekannten noch befremdlicher. Auch wenn sich Lotte auf die Flüche ihres Gegenüber alle Mühe gibt, sich verständlich zu machen.

Leslie Adelson sieht im Stationendrama von Strauß auch eine Spannung - „*in this ontological dilemma in the terminology of salvation*“¹⁴⁶ – ein ontologisches und terminologisches Dilemma, das notwendig zum Wesen jener Rede gehört, die von „Erlösung“ spricht. Und das Autorenteam Gerhard vom Hofe und Peter Pfaff resumiert: „*Die verlorene heilsgeschichtliche Hoffnung ist eine Obsession auch von Botho Strauß, sie strukturiert sein Werk.*“¹⁴⁷ Angesprochen auf diese inhaltlich und sprachlich auffällige Ebene in seinen Stücken, antwortete Botho Strauß 1980 in einem Gespräch mit Volker Hage sehr zurückhaltend, hinsichtlich der auffälligen Herkunft der Anspielungen der jüdisch-christlichen

¹⁴³STRAUß, Botho. Theaterstücke. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 497.

¹⁴⁴Ebd., S. 501.

¹⁴⁵Ebd., S. 472.

¹⁴⁶ADELSON, Leslie. Crisis of Subjectivity. Botho Strauß' Challenge to West German Prose of the 1970's., Amsterdam: Rodopi, 1984, S.67.

¹⁴⁷HOFE, Gerhard. PFAFF, Peter. Das Elend des Polyphem. Zum Thema Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß. Königstein/Ts. : Athenäum, 1980 S. 26.

Tradition fast abwehrend:

„Ich bin auf all das nur gekommen durch die Mythenanalysen von anderen Leuten. In unserer Religion habe ich natürlich eine stärkere Verankerung als in den Mythen der Hopi-Indianer. Ich will wissen: Was an meinem Denken ist religiös bestimmt? Das ist nicht der Wunsch nach Transzendenz, danach, über sich hinaus zu gehen und Schutz zu suchen. Den hat jeder, diesen Wunsch. Aber deswegen bin ich nicht auf der Suche nach Gott - wie man anlässlich „Groß und klein“ geschrieben hat. Das „Prinzip Hoffnung“ habe ich gelesen wie meine Bibel. Ich sehe nicht, wie man heute noch etwas schreiben könnte, dem sich Zukunft prophezeien ließe. Das Schreiben darf sich gar nicht danach richten, irgendwie das Wort Öffentlichkeit auf sich zu lenken. Das ist meines Erachtens schreibverderbend.“¹⁴⁸

Das Bemerkenswerteste an diesen mündlichen Äußerungen des Autors zu „Groß und klein“ ist noch nicht einmal das dem Neugierigen großzügig eingeräumte geistesgeschichtliche Bekenntum, Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“ wie die Bibel gelesen zu haben, sondern die Tatsache, dass solches Bekenntum herausfordernde Fragestellungen, ob er sich etwa auf der „Suche nach Gott“ befinde, den Autor unvermittelt auf die ganz persönliche Frage und existenzielle Frage seines Berufes führt: Was, warum, wie und wofür schreibt er? Sind dann vielleicht diese Verbindungen zum eigenen Selbst-, Schreib- und Kunstverständnis Beiträge zu einem Deutungsansatz, die wesentlich zum Kontext der Anspielungen in „Groß und klein“ gehören? Zwischen der zwiespältigen Situation Lottes in ihrem zunehmend vereinsamenden Verhältnis zu den anderen und dem künstlerischen Selbstverständnis von Botho Strauß gibt es auffällige Parallelen. Nun ist der Vergleich zwischen dem Autor und seinen fiktiven Figuren ein prinzipiell problematisches Unternehmen. Eine Gleichsetzung wird oft unreflektiert und vorschnell vorgenommen, da der Autor von manchen erzählten Personen oder „dramatis personae“ offensichtlich nicht weit entfernt ist.

Wie Lotte ist Strauß nicht auf der Suche nach Gott, aber auf der Suche nach Norm und Anspruch. Das gültige Maß dafür nie findend, aber immer davon redend gerät er gesellschaftlich unversehens auf Distanz und manövriert sich „an den Rand“ der Gesellschaft. So bezeichnete er sich einmal als *„den am Rand hervorstehenden Kunstschaffenden.“*¹⁴⁹

¹⁴⁸Botho Strauß 1980 in einem Interview mit Volker Hage.

¹⁴⁹RADIX, Michael. Strauß lesen. München/Wien, 1987, S. 171.

8 Abschluss

In dieser Diplomarbeit wurde die Analyse *Stationendrama in der deutschen Literatur des 20. Jhts.: Georg Kaiser, Wolfgang Borchert, Botho Strauß* bearbeitet.

Zuerst konzentrierte ich mich auf die allgemeine Charakteristik des Dramas und die einzelne Eingliederung des Stationendramas. Diese vor allem in der klassischen Moderne beliebte, aber auch in ganz anderen kultur-, literatur- und dramengeschichtlichen Kontexten brauchbare Bauform – etwa in den geistlichen (Passions-)Spielen des Mittelalters oder in frühneuzeitlichen Märtyrerdramen – steht in engem Zusammenhang mit der offenen Form des Dramas. Im Stationendrama ist die Vereinzelung und Reihung der Handlungs- oder Geschehenssequenzen („Stationen“) der offenen Dramenform, verteilt auf einzelne Szenen (oder „Bilder“), die zeitlich und räumlich stark divergieren können, das zentrale Prinzip. Dadurch wird insbesondere die Finalität des Handlungsverlaufs unterbunden, so dass jede einzelne gleichrangige „Station“ des dramatischen Geschehens von gleichem Interesse ist. Häufig sind die einzelnen Sequenzen aber durch eine (mehr oder minder ausschließliche) Konzentration auf eine zentrale Figur, die in allen Szenen „vorkommt“, miteinander verknüpft. Diese Organisation der dramatischen Darstellung eignet sich demnach besonders, den Entwicklungs-, Lebens- und/oder Reiseweg einer Figur (über einen längeren Zeitraum) hinweg in einzelnen markanten oder signifikanten „Stationen“ zur Darstellung zu bringen.

Die Problematik des Stationendramas erklärte ich zuerst am Werk des Vordervertreters dieser expressionistischen Drama-Form und zwar Johan August Strindberg und sein Werk „Nach Damaskus I.“ Strindberg hat in „Nach Damaskus I.“ nicht nur das mittelalterliche Stationendrama neu belebt und dadurch die Episierung des Dramas weiter vorangetrieben, sondern darüber hinaus auch durch einen formalen Kunstgriff eine bis dahin im offenen Drama noch nie erreichte inhaltliche und formale Koinzidenz erzielt. Das ganze Strindbergsche Drama ist eben die Schilderung der Entwicklung eines Künstlers, der dem Typ nach wenigstens durchaus nicht etwas Gemeinsames mit der idealen Verkörperung eines objektiv beobachtenden Naturalisten hat, der das Leben mit dem Notizbuch in der Hand und nicht mit dem Herzen verfolgt. Die Dame huldigt ihm als ihrem Befreier, da sie seine Schriften gelesen hat. Er ist also in seinen Schriften ein revolutionärer Theoretiker gewesen; die Mutter der Dame spricht zu ihm von einem Niedergang seines Schaffens; er selbst nimmt der Dame das Versprechen ab, ja nicht sein letztes Buch zu lesen. Will man hier direkt auf das Leben und Schaffen Strindbergs zurückgehen, kann es sich nur um ein sehr bedeutsames Werk des Dichters handeln: „Die Beichte eines Toren“, die erste furchtbare Anklageschrift gegen seine nächste Umgebung, aber auch gegen ihn selbst, die in seiner späteren Produktion ähnliche Seitenstücke findet. Er scheint also selbst die Überzeugung

zu haben, dass er am Scheidewege steht. Ihm genügt nicht das, was er bisher geschaffen hat, er scheint in seinem Urteil über seine eigene Produktion zu wanken, er empfindet die unheilvolle Wirkung des gedruckten Wortes, derjenigen Dichtung, die dem Leben in seiner ganzen Furchtbarkeit so nahe kommt, dass sie ebenso stark und vielleicht noch stärker als die Wirklichkeit auf die Mitwelt und den einzelnen Menschen zu wirken vermag. Dies ist sicherlich ein springender Punkt in der Charakterisierung des Unbekannten. Er hat das gefährliche Alter erreicht, er ist bis jetzt so leidlich mit dem Leben ausgekommen, sieht aber jetzt die Vergeblichkeit seiner Bestrebungen immer schärfer, ihm genügen nicht mehr die Worte der Dichtung — er will höher auf den Berg hinauf, er will das ganze Dasein von Grund aus umschaffen und sieht noch nicht ein, dass alles Ummodelln der Welt schließlich nur ein Ummodelln der eigenen Persönlichkeit ist.

Im zweiten Teil dieser Magisterarbeit beschäftigte ich mich mit einem Trio der deutschen Autoren und ihrer möglicherweise unterschiedlichen Auffassung des Stationendramas.

Die Rede war zuerst über den erfolgreichsten Dramatiker der expressionistischen Generation und unter anderem auch den typischen Vordervertreter des deutschen Stationendramas und zwar Georg Kaiser und sein Werk „Von morgens bis mitternachts.“ Das Stück „Von morgens bis mitternachts“ setzt zwei Hauptschwerpunkte. Das eigentliche Thema, sozusagen der Schwerpunkt des Dramas, bildet sich um das Motiv des Geldes, das Austesten der Materie und das Durchlaufen aller damit verbundenen Höhen und Tiefen. Der zweite Kerngedanke, die offensichtliche Kritik am Metier der Bürgerlichkeit nicht immer ließen sich diese beiden Inhalte voneinander trennen. An einigen Stellen des Stückes sind sie eng miteinander verbunden, darum war es in einzelnen Passagen meines Textes nicht möglich, sie eindeutig zu trennen. Der Begriff „Bürgerlichkeit“ hat einen eher negativen Beigeschmack. In keinem der von mir hinzugezogenen Lexika, war eine konkrete Definition für die Bedeutung des Wortes zu finden. Worte wie bieder, konservativ, prüde und eintönig waren die ersten, die in Verbindung mit dem Begriff „Bürgerlichkeit“, in den Sinn kamen. Nach einer ersten Auseinandersetzung mit dem Stück, wurde jedoch bewusst, dass auch Georg Kaiser ähnliche Assoziationen mit dem Begriff „Bürgerlichkeit“ gehabt haben muss.

Der zweite deutsche Autor, mit dem ich mich befasste, heißt Wolfgang Borchert. Borchert in gleicher Weise wie Kaiser gehörte zu der Generation des deutschen Expressionismus. Ich berücksichtigte in dieser Diplomarbeit sein Drama „Draußen vor der Tür.“ Wolfgang Borchert ist, gerade aufgrund seiner lebendigen Sprache und seiner Jugend, ein Autor, der auf junge Leute wirkt, sie trifft und bewegt. Er arbeitet mit Bildern, die wir verstehen, Gefühlen, die wir nachvollziehen können. Er führt uns direkt seinen Alptraum, den Krieg vor Augen und seine Wahrheit, die Heinrich Böll so formuliert hat: „Die

Wahrheit, Borcherts Wahrheit, ist, dass jede Schlacht, die gewonnene und die verlorene, Gemetzel ist, dass für die Toten die Blumen nicht mehr blühen, kein Brot mehr für sie gebacken wird, der Wind nicht mehr für sie weht; dass ihre Kinder Waisen, ihre Frauen Witwen sind und Eltern um ihre Söhne trauern.“¹⁵⁰

Der Schluss meiner Diplomarbeit entschied ich mich mit dem Stationendrama „Groß und klein“ von Botho Strauß zu bereichern. Er gehört zu den erfolgreichsten und meistgespielten zeitgenössischen Dramatikern auf deutschen Bühnen. Marcel Reich-Ranicki schrieb am 10. August 1977 in der FAZ¹⁵¹: *„Denn was er schon kann, zeugt von Talent. Was ihm noch fehlt, lässt sich erlernen. Dieser Mann ist eine große Hoffnung unserer Literatur. Vielleicht wird von ihm der Roman seiner Generation kommen.“*¹⁵²

In „Lotte“, der Hauptfigur des 1979 uraufgeführten Stückes „Groß und klein“ verdichtet sich der Konflikt zwischen den alten Begriffen „Erlösung“ und „Berufung“ aus der jüdisch-christlichen Tradition und ihrem aktuellen Wirklichkeitsverlust. Lotte, eine arbeitslose Graphikerin aus Remscheid-Lennep, streift auf der Suche nach Freunden, Verwandten, Bekannten und dem Journalisten Paul durch Deutschland. Vor allem ist sie auf der Suche nach Paul, ihrem Mann, der sie verließ ohne sich von ihr scheiden zu lassen. Formal besteht das Stück aus zehn höchst disparaten Bildern, von denen das längste, das III. „Zehn Zimmer“ aus 16 Einzelszenen zusammengesetzt ist. Lottes Verlassenheit mündet darin, dass sie am Ende des VII. Bildes in der Szene „Falsch verbunden“ eine religiöse Berufung erlebt, bei der sie sich einem als „allmächtiger Vater“ bzw. dem „Schöpfer“ angededenen Gegenüber als „Eure Braut, die Missliebige“ bezeichnet. Zwar wehrt sie sich heftig gegen diese Begegnung, doch schließlich ergibt sie sich dem Berufungserlebnis, das in seinen Anspielungen stellenweise biblische Züge trägt. So bahnt sich durch die Szenerie der Berufung die Vermutung an, dass es sich nicht um irgendein Buch handelt, sondern um DAS Buch.

In diesem Stationendrama ist auch ein ontologisches und terminologisches Dilemma, das notwendig zum Wesen jener Rede gehört, die von „Erlösung“ spricht. Gerhard vom Hofe und Peter Pfaff resumierten: *„Die verlorene heilsgeschichtliche Hoffnung ist eine Obsession auch von Botho Strauß, sie strukturiert sein Werk.“*¹⁵³

¹⁵⁰BÖLL, Heinrich. Die Stimme Wolfgang Borcherts. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 137

¹⁵¹Frankfurter Allgemeine Zeitung

¹⁵²REICH-RANICKI, Marcel. Botho Strauß. In: Frankfurter allgemeine Zeitung. 10.8.1977.

¹⁵³HOFE, Gerhard. PFAFF, Peter. Das Elend des Polyphem. Zum Thema Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß. Königstein/Ts. : Athenäum, 1980 S. 26.

9 Literatur

Literatur

- [1] SPÖRL, Uwe a Esther BERG. Literaturwissenschaftliche Terminologie [online]. 2001 [zit. 2014-03-11]. Erreichbar auf: <http://www.fernuni-hagen.de>.
- [2] SZONDI, Péter. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, S. 46-47. ISBN 10: 3518100270.
- [3] BOILEAU, Nicolas. L'Art poétique. Paris: Denys Thierry, 1674, S. 27.
- [4] SCHÜTZE, Peter. August Strindberg. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1990, S. 45. ISBN 978-3-499-50383-2.
- [5] STRINDBERG, August. Das rote Zimmer. München: Georg Müller, 1919, S. 175.
- [6] STRINDBERG, August. Werke in zeitlicher Folge: Briefe Januar bis Juni 1898: Brief an Axel Herrlin, 10. März 1898. Frankfurt am Main: Insel, 1987, S. 99.
- [7] ARPE, Verner. Knaurs Schauspielführer. München/Zürich: Droemersch Verlagsanstalt, 1957, S. 272.
- [8] EKMAN, Hans-Göran. Strindbergova postinfernální dramatická tvorba. Praha: Divadelní ústav, 2004, S. 560-561. ISBN 80-7008-159-7.
- [9] GEDIN, David. Strindbergsfakta: Biografi och bibliografi. [online]. 2005 [zit. 2014-03-30]. Erreichbar auf: <http://www.auguststrindberg.se>.
- [10] Die Bibel. Stuttgart: Herder, 2012, Kapitel 9, Vers 1-31.
- [11] STRINDBERG, August. Nach Damaskus I. Leipzig: Georg Müller Verlag, 1918, S. 1-106.
- [12] FRITZ, Paul. Episches Theater beim Strindberg. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge 24, 1974, S. 323-339.
- [13] FRITZ, Paul. Soziale Konventionen und Beziehungsdefinitionen im antimimetischen Drama. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988, S. 117-129. ISBN 3-8233-4020-4.
- [14] MARCUS, Carl David. Strindbergs Dramatik. München: Georg Müller, 1918, S. 231-311.
- [15] WIESPOINTNER, Kurt. Die Auflösung der architektonischen Form des Dramas durch Wedekind und Strindberg. Phil.Diss., Wien, 1949.

- [16] KAISER, Georg: Von morgens bis mitternachts. Stuttgart: Reclam, 1965.
- [17] DURZAK, Manfred: Das expressionistische Drama. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1978.
- [18] Interpretationen – Dramen des 20. Jahrhunderts Band 1. Stuttgart: Reclam, 1996.
- [19] WEGENER, Linda Kim. Zur Kritik der Bürgerlichkeit in Georg Kaisers „Von morgens bis mitternachts“. Berlin: GRIN Verlag, 2003.
- [20] RÜHMKORF, Peter. Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Frankfurt am Main: Rowohlt, 1961, S. 13.
- [21] BORCHERT, Wolfgang. Draußen vor der Tür. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1955, S. 8-59.
- [22] BÖLL, Heinrich. Die Stimme Wolfgang Borcherts. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1955, S. 137.
- [23] ELM, Theo. Draußen vor der Tür. Geschichtlichkeit und Aktualität Wolfgang Borcherts. In: Pack das Lehen bei den Haaren. Hamburg, 1996.
- [24] SCHAUBERGER, Sebastian. Permanenz der Urbilder. Mythische und biblische Anspielungen bei Botho Strauß. Phil.Diss., Bielefeld, 2000.
- [25] REICH-RANICKI, Marcel. Botho Strauß. In: Frankfurter allgemeine Zeitung. 10.8.1977.
- [26] STRAUß, Botho. Niemand anderes. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987, S. 152.
- [27] STRAUß, Botho. Theaterstücke. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991, S. 433-502.
- [28] BAUMGART, Reinhard. Ein Engel aus Remscheid-Lennep. Über den Dramatiker Botho Strauß und sein neues Stück „Groß und klein“. In: Die Zeit. 6. 10. 1978.
- [29] BURCKHARDT, Barbara. Passion und Party. Botho Strauß, Groß und Klein. In: Theater heute, 5/1999.
- [30] SARTRE, Jean-Paul. Geschlossene Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1943, S. 59.
- [31] STRAUß, Botho. Anschwellender Bocksgesang. In: Der Spiegel. 6/1993, S. 202–207.
- [32] KAFKA, Franz. Sämtliche Erzählungen. Frankfurt am Main, 2007, S. 358.

- [33] TÖTEBERG, Michael. Kommentierte Aufführungsstatistik. In: Strauß lesen, 1987, S. 289.
- [34] ADELSON, Leslie. Crisis of Subjectivity. Botho Strauß' Challenge to West German Prose of the 1970's., Amsterdam: Rodopi, 1984, S.67.
- [35] HOFER, Gerhard. PFAFF, Peter. Das Elend des Polyphem. Zum Thema Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß. Königstein/Ts. : Athenäum, 1980 S. 26.
- [36] RADIX, Michael. Strauß lesen. München/Wien, 1987, S. 171.