

Maurice Cocagnac

## Die moderne Dramatik auf dem Wege zu einem neuen moralischen Bewußtsein

Baudelaire hat einmal von George Sand gesagt: «Sie war immer Moralistin, aber sie ist nie Künstlerin gewesen!» Dieses apodiktische Urteil bringt auf eine leicht pittoreske Weise die Frage zum Ausdruck, die uns hier beschäftigen soll: Inwiefern leistet die zeitgenössische Kunst einen Beitrag zum Erwachen eines neuen moralischen Bewußtseins? Wenn die Antwort in einem bejahenden Sinne ausfallen sollte, so müßte man daraus den Schluß ziehen, daß unsere Zeit einen epochalen Wandel erfahren hat. Vielleicht aber würde man heutzutage auch nicht mehr das Wort «moralisch» für das verwenden, was Baudelaire damit gemeint hat.

Die nachfolgenden kurzen Bemerkungen wollen nicht den Anspruch erheben, eine detaillierte Abhandlung über eine komplexe Erscheinung zu bieten, die sich in einer ungemein raschen Entwicklung befindet und die den verschiedenen Zivilisationen, Rassen und Lebensgewohnheiten entsprechend sehr verschiedene Gesichter zeigt. Wir wollen uns hier auf die Welt des Schauspiels beschränken und dabei vor allem das Drama berücksichtigen, ohne dabei die erhellenden Beiträge zu unterschätzen, welche die Filmkunst in dieser Sache beisteuern könnte.

Bei einem Kongreß für Bühnenkünstler, der vor einigen Jahren stattfand, machte ein Schauspieler auf den Ursprung jener Art von Exkommunikation aufmerksam, die auch die Künstler unserer Tage noch trifft. In einer Zeit, in der die Kirchen die Welt des Theaters nicht mehr systematisch verdammen, ist doch noch eine Furcht zurückgeblieben, eine Furcht, die sich bei den Wohlstandigen als Mißbilligung äußert und die sich bei den freieren Geistern mit geheimer Attraktion vermischt: die Furcht vor einer freisinnigen Welt, in der die gewöhnlichen Normen der Moral außer Kurs gesetzt sind. Der erwähnte Schauspieler verwies auf die griechischen Ursprünge der Tragödie und er-

innerte an den sakralen Raum, in dem sich diese Feier abspielte. Auf der Bühne existiert der Rahmen der Moralordnung nicht mehr. Ihre Ordnung liegt außerhalb der Normen, deren jedes Leben in der Gesellschaft notwendig bedarf. In der Tragödie erscheinen Inzest und Vaternord nicht mehr als etwas, was im Leben der gesellschaftlichen Gruppe mit Strafe belegt ist, sondern vielmehr als Ausbruch göttlicher Gewalten, die zugleich zerstörerisch und schöpferisch sind. Sie bemächtigen sich menschlicher Wesen, die sie vorsätzlich in eine quasi göttliche Ebene hinein versetzen. Die Freiheit, deren die Person in der Tragödie sich erfreut, ist also nur eine relative Freiheit, eine Freiheit, die nur *in den Augen des Publikums* als eine solche erscheint. In Wirklichkeit handelt es sich um ein Ausgeliefertsein an eine Summe kosmischer Mächte, die auf eine etwas ungerierte Weise von den Gestalten des Pantheon verkörpert werden, aber in einer tieferen Schicht zusammenhanglos wirken, weil sie letztlich einem in sich geschlossenen dualistischen System entstammen. Das Gute und das Böse stehen im Olymp in einem Widerstreit ohne Ende, und oft ist das Wohl der Menschen abhängig von einem Ehekrach zwischen Jupiter und Juno.

Das zeitgenössische Theater hat ein hellwaches Empfinden dafür, daß die Bretter der Bühne ein Ort der Erfahrung und Einübung der Freiheit sind. Sie sind ein ausgesonderter Bereich, der auf seiner Freiheit von jeder Beeinflussung besteht, von der Beeinflussung von unten her, die ihn den Moralvorstellungen einer Gruppe unterwerfen möchte, und von der Beeinflussung von oben, die ausgeht von einer Welt des Göttlichen, deren Willensäußerungen eher den Schlägen eines die Welt beherrschenden obersten Sadisten gleichen.

Diese Sorge um Unabhängigkeit ist so mächtig, daß sie in unseren Tagen eine Menge leidenschaftlicher Versuche ausgelöst hat. Der Begriff der Revolution ist in vielen Fällen längst nicht mehr zu identifizieren mit dem Begriff der Freiheit. Die Revolution im Theater erscheint daher als eine Weigerung dagegen, sich durch irgendwelche moralischen Auflagen gleich welcher Herkunft vereinnahmen zu lassen. Veraltete Traditionen, technokratische Zwänge, die Herrschaft des Profits und die Verdummung der Konsumenten sind ebenso viele feindliche Mächte, die diese schöpferische Freiheit bedrohen können. Die gewaltsame Unterdrückung der Kritik, Polizeimaßnahmen, Eingriffe der Zensur und mittels all dessen die subtile Technik des «Wiedereinfangens» tragen dazu

bei, dieses schöpferische Feuer mehr und mehr auf vielfältige Weise zu unterdrücken und in die Gewalt zu bekommen.

In diesem Rahmen von Wirkung und Gegenwirkung lassen sich die Tendenzen im zeitgenössischen Schauspiel analysieren.

### *Ein mit sich selbst konfrontiertes Publikum*

Für viele junge Ensembles ist das Theater vor allem die Konfrontation eines Publikums mit sich selbst. Der Autor, der Regisseur, die Schauspieler sind letztlich nur Vermittler zwischen dem unbewußten Ich einer Gruppe und dem durch die dramatische Handlung zum Bewußtsein seiner selbst gebrachten Ich eben derselben Gruppe. Diese Konfrontation ist also eine Entschleierung. Wenn die Spieler des «Living Theatre» während der Aufführung der Antigone von Bert Brecht ins Parkett hinabsteigen, so geht es dabei wohl darum, die Zuschauer in Bewegung zu bringen in Richtung auf die Ebene des moralischen und politischen Bewußtseins, das seinen symbolischen Ausdruck findet in der Gestalt des gegen die Gesetze des Stadtstaates rebellierenden Mädchens. Das Schauspiel wird zum Fest, das nicht ein bloßes Gedächtnis der Vergangenheit sein soll, sondern die Feier des Wiedererstehens jenes Geistes, der einst in Sophokles lebte, inmitten der Aktualität unserer Zeit. Es ist ein festliches Tribunal, wo der Mensch, der sich der Wirklichkeit des Spieles zu erschließen weiß, seine Seele wiederfindet und zugleich die Fähigkeit, etwas von seiner Seele mitzuteilen. Das ist die Wiederentdeckung des «Soul», der Seele, welche die schwarze Kultur immer bewahrt hat. Das moderne Theater sucht sie heute zurückzugewinnen.

Diese «Selbstzelebration» des Zuschauers mit Hilfe der Schauspieler ist zuallermeist eine Infragestellung seiner eigenen Lebensart. Das heutige Theater ist nicht nur Psychodrama, sondern auch «Pneumodrama». Es erhebt sich oft über die Verunstaltungen der Psyche, um das Vorhandensein oder noch öfter das Fehlen eines Lebenselans greifbar zu machen, das Fehlen einer schöpferischen Kraft, durch die das Individuum erst fähig wird, in, durch und für eine Gruppe schöpferisch tätig zu werden.

Sicherlich ist ein Großteil der dramatischen Versuche unserer Zeit nichts anderes als entweder ein Abbruchunternehmen oder aber die Feststellung einer Neurose.

Die Satire gebärdet sich gerne so wild, bis sie einen ebenso traumatischen Grad erreicht hat wie

die Wirklichkeit, die sie beschwören will. Ich habe den Verdacht, daß Pasolini ein glänzender Kannibale sein muß, um alle Aspekte der zeitgenössischen Menschenfresserei so gut beschreiben zu können. Wenn ein Raubtier den Dschungel verläßt, flößt sein Brüllen nicht nur den Dorfbewohnern Angst ein, sondern auch den wilden Tieren, die fürchten müssen, daß solch ein Lärm eine Treibjagd auslösen könnte. «Porcherie» ist kein bequemer Film, ebenso nicht «Die Erben» von Carlos Diegues oder «Antonio das mortes» von Glauber Rocha. «Le regard du sourd» von Robert Wilson wird man so bald nicht vergessen, und vor allem nicht jene der Antike würdige Szene, in der die Mutter vor einer Mauer ohne Durchlaß ihre Kinder nährt, ehe sie sie erwürgt. Freilich hat in letzterem Falle die dramatische Form als reife Frucht einer lang dauernden Bemühung eine Höhe erreicht, die ganz dem profunden künstlerischen Ausdruckswillen entspricht. Die genau angemessene Verbindung von Ausdruckswille und Stilmittel ist – das muß man zugeben – ein seltener Glücksfall in der unübersehbaren Produktion unserer Zeit. Der Weg zur Hölle der Belanglosigkeit ist oft mit hervorragend guten Absichten gepflastert.

Die Versuche der zeitgenössischen Dramatik sind häufig bewußt auf die Provozierung des Publikums ausgerichtet, und zwar mit der festen Absicht, diese zu erreichen. In diesem Rahmen sind alle Versuche einzuordnen, die Gesetze zu übertreten, von denen man glaubt, daß sie auf überfällige Tabus gegründet sind. Es nützt wohl nichts, hier auf die Mißverständnisse hinzuweisen, die diesem Begriff «Tabu» zugrundeliegen. Man braucht sich aber nicht weiter zu wundern, wenn die Versuche, die aus dieser Sorge um die Macht der Tabus entspringen, in die verschiedensten Richtungen gehen.

Der Skandal war da mit dem Auftreten der Nacktheit auf den Bühnenbrettern. All dies hat begonnen mit «Hair», das mit manchen Sequenzen letzten Endes wieder anknüpfte an eine gewisse «Jahrmarkts-Folklore» der «Belle Époque». Andere, ausdrücklicher pornographische Darbietungen machen sich zum Komplizen mit der Voyeur-Rolle eines von der Dunkelheit im Parkett geschützten Publikums. Versuche dieser Art, die bisweilen mit den Bedürfnissen eines oft noch infantilen Publikums rechnen, haben große Chancen, Kassenerfolge zu werden. Gewisse Unternehmen haben sie mühelos für ihren eigenen Profit einspannen können.

In «Le regard du sourd», wovon wir eben gesprochen haben, hat das Auftreten des nackten Paares jedoch eine ganz andere Bedeutung. Umkleidet in eine unsichtbare Poesie und eingeordnet in einen mythologischen Zusammenhang gewinnt diese «Grenzüberschreitung» einen Sinn.

Dieses Beispiel ist bezeichnend, aber die gestellte Frage geht über den Rahmen dieses besonderen Falles hinaus. Ganz wie von selbst drängt sich uns nämlich die Frage auf, ob die «Grenzüberschreitung» nicht ganz allgemein der Nerv der derzeitigen schöpferischen Kraft auf dem Gebiet der Dramatik ist.

Es ist üblich geworden, zu sagen: Wir leben in einer entsakralisierten Welt. Wir konstatieren damit den Bruch mit einer sakralen Welt, die vor einiger Zeit noch die Wiege unserer Zivilisation war. Das Verschwinden des Sakralen zu behaupten, ist jedoch nicht mehr als die Äußerung einer noch unbewiesenen Vermutung. Tatsächlich leben wir in einer Gesellschaft, die erst dabei ist, sich selbst zu erforschen, und die Oberfläche unseres Planeten bietet den Anblick von sehr verschiedenen Stadien in dieser Entwicklung. Es gibt vielleicht noch Menschen, die in der sogenannten prähistorischen Epoche leben; es gibt andere, die den Anspruch erheben, in die Epoche der nachindustriellen Zivilisation einzutreten. Wenn Lévi-Strauss sich eine neolithische Seele nennt, so tut er dies zweifellos, weil er sich im Sinne seiner Analyse fragen muß, ob in der spiralförmigen Entwicklung der Welt die Auslösung des Fortschritts nicht schließlich und endlich nur geringes Gewicht hat: bei den entsprechenden Punkten zweier Spiralwindungen, die nahe beieinander liegen, kann man sich wohl fragen, zu welcher Windung sie gehören. Man könnte sich sehr wohl das Aufeinandertreffen eines Indianers der Hohen Epoche, der durch ein Wunder erhalten geblieben wäre, und eines Elektronikingenieurs, der in einem kalifornischen Cañon wildes Camping macht, vorstellen. So kann man nicht weiter erstaunt sein, wenn man beobachtet, wie gewisse Aspekte der primitiven Zivilisation in Kontakt mit unserer modernen Welt treten. Wenn unsere jungen Leute den Jerk tanzen oder sich am Rhythmus berauschen, wenn sie nur mit Hilfe von Negro Spirituals miteinander beten können, so ist auch dies das Zeichen einer seltsamen Gleichzeitigkeit von Kulturkreisen, die doch wohl zu ganz verschiedenen Entwicklungsstufen gehören.

Wenn die Schöpfer des modernen Schauspiels heute eine gewisse Zahl von Faszinationsmecha-

nismen aus der Welt der Magie einfügen, so rechnen sie dabei mit jener Gleichzeitigkeit der Kulturkreise, die sehr wohl dazu angetan ist, die technokratische Welt zu demoralisieren: hat sie doch den Begriff vom gleichmäßig beschleunigten linear verlaufenden Fortschritt zu ihrem Grunddogma. Darum ist das Schlimmste an den Grenzüberschreitungen, daß sie solche Meinungen, die geeignet sind, die Fortschrittsgläubigen auf ihrem Weg zu verunsichern, der Öffentlichkeit bewußt machen.

Das zeitgenössische Theater verdankt vieles solchen Quellen wie Artaud oder dem Surrealismus. Harvey Cox<sup>2</sup> erinnert uns an die Notwendigkeit, den Einfluß solcher kultureller Grenzüberschreitungen auf die Moral der heutigen Gesellschaft ernsthaft wissenschaftlich zu untersuchen. Immerhin kann man schon die Schlußfolgerung ziehen: Die sogenannte entsakralisierte Welt ist in Wirklichkeit auf der Suche nach einer Tiefenstruktur, die Bewußtes und Unbewußtes umfaßt. Das heutige Schauspiel bestärkt uns in der Gewißheit: indem sie vorwärts geht, findet sie nicht hinter, sondern *vor sich* die unveräußerlichen Werte der Vergangenheit wieder.

Die sogenannte entsakralisierte Gesellschaft ist überdies eine pluralistische Gesellschaft. Das in die industrielle Gesellschaft eingeebnete Individuum ist sozusagen nur noch ein Bündel menschlicher Bruchzahlen, deren Nenner keine gemeinsamen Teiler mehr haben. Aufgespalten in die verschiedensten Verbindlichkeiten und Zuordnungen, weiß der Mensch nicht mehr, in welcher Rolle er eines Tages Gott gegenüberstehen wird: als Steuerzahler, in seiner Berufsfunktion, als Familienvater oder Gitarrenspieler. Leicht kommt er daher zu dem Schluß: als Freizeitmensch! Das heutige Schauspiel ist für ihn nicht mehr eine Sache des Vergnügens, sondern der Muße. Er tritt damit selbst in die Ordnung eines Spieles ein, das ihn zu seiner Seele zurückführt. Dem Theater oder dem Kino unserer Tage kommt die Aufgabe zu, den Menschen die grundlegende Weite seines Herzens wiederfinden zu lassen. Indem es dies tut, fügt es das zu neuer Einheit zusammen, was die Gesellschaft zerteilt, um darüber zu herrschen. Weckung des sittlichen Bewußtseins, Kritik am verirrten Über-Ich, Wiederentdeckung einer von allen neurotischen Schuldgefühlen befreiten Verantwortlichkeit: das ist es, was ein «totales Theater» geben kann. Sicherlich erreichen nicht alle heutigen Ansätze diese Höhe, aber einige großartig gelungene Beispiele genügen zum Beweis, daß dies möglich ist. Es genügt, die Erfahrung von «L'Orlando

furioso» in der Mailänder Einstudierung gemacht zu haben, um davon überzeugt zu sein. Solche Schauspiele geben dem Menschen die Einheit zurück, die dem Fortschritt der Wissenschaft und einer überzüchteten Technik zum Opfer gefallen war. Das ist wirklich «Rekreation» im vollsten Sinne des Wortes: nicht bloße Erholung, sondern Neuschöpfung, wie unzählige von den «Pilgern des Nichts», die vom Betrieb in den urbanen Ballungsräumen verschüttet sind, sie erwarten.

Die hier gemeinte Grenzüberschreitung ist im tiefsten Sinne revolutionär. Ohne eine Vorstellung zu haben von einer bestimmten Form künftiger politischer oder gesellschaftlicher Verhältnisse, unterminiert sie doch die Fundamente der Macht einer besitzenden Minderheit, die nur aufgrund des mangelnden Selbstbewußtseins, der Verdummung und Herabwürdigung der Massen ihre Herrschaft aufrechterhalten kann. Man kann diese Grenzüberschreitung politisch nennen in dem Sinne, daß sie die Absicht hat, Formulierungshilfen für eine Kunst des Lebens in der Welt von heute zu leisten, selbst wenn solche Äußerungen zu heftigen Auseinandersetzungen in der Öffentlichkeit oder zu dunklen Machenschaften Anlaß geben sollten.

Schließlich muß noch dies gesagt werden: Das zeitgenössische Theater betrachtet die Dogmen und die Kirchen als die schlimmsten Ketten für die Freiheit. Es ist auch tatsächlich zu einer Reihe von mehr oder weniger blasphemischen Provokationen gekommen. Man könnte ohne Ende über dieses Thema diskutieren, man kann es aber auch zum Gegenstand einer heilsamen Besinnung machen.

Die Welt der Kunst hält sich mit Vorliebe nicht an die Botschaft Christi an sich, sondern an die Art und Weise, wie man sie in der Wirklichkeit des Lebens verwendet hat. Die Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten gewisser Angriffe sind allzu eindeutige Tatsachen. Aber hinter diesen Ausfällen kann man noch etwas anderes feststellen als bloße Zerstörungswut.

Der Angriff richtet sich zuallererst gegen ein Christentum, das mit einer bestimmten Moral gleichgesetzt wird. Wir dürfen hier nicht vergessen, daß die neue Entwicklung zu einem Großteil aus der angelsächsischen Welt kommt, die lange unter der Herrschaft der Verbotsmoral eines bisweilen irrsinnigen Puritanismus gelebt hat. Es handelt sich also um eine Reaktion, die als solche freilich auch Exzesse zeigt. Nichtsdestoweniger bleibt wahr, daß das tiefste Motiv in dem Widerstreben dagegen liegt, das Wort Gottes mit einer

bestimmten Moral zu identifizieren. Das Evangelium in seinem wesentlichen Gehalt wird nur selten angegriffen, aber die Religion der Schriftgelehrten wird ohne Rücksicht hergenommen. Vielleicht ahnen die modernen Autoren dunkel, daß im Evangelium eine machtvolle Fruchtbarkeit wirksam ist, welche von den Schichtbildungen mehr oder weniger heidnischer Moralsysteme kaum durchgelassen wird. Bei ihrem Entwurf einer freieren Welt lehnen sie das Wort Christi nicht ab, sondern scheinen ein Feld auszusparen, auf dem seine Saat aufgehen kann.

Das zeitgenössische Theater geht nicht zartfühlend um mit der etablierten Kirche, am wenigsten aber mit jeder Art von Zusammenspiel zwischen Kirche und Staat. Die «totalitären» christlichen Staaten bieten ihnen einen willkommenen Anlaß dazu. Nationalistisches Gebaren, das sich durch einen sogenannten christlichen Glauben inspirieren läßt, wird ebenfalls unter Beschuß genommen. Aber auch hier kann man in der Tiefe ein Verlangen nach unbestreitbarer Wahrheit und eine paradox erscheinende Treue zu wesentlichen Forderungen der jüdisch-christlichen Offenbarung feststellen: «Du sollst nicht töten!» oder «Du sollst nicht richten!»

Gelungene Würfe wechseln heute ab mit schmerzlichen Fehlschlägen oder mit Demonstrationen des Unvermögens. Man darf sich darüber nicht wundern. Die Welt des Schauspiels ist eine Welt, die man täglich neu entdecken muß, nicht um «sich zu divertieren», um sich zu zerstreuen im Pascalschen Sinne dieses Wortes, sondern um «sich zu konvertieren», um sich ständig der angestrengten Bemühung um die Wahrheit zuzuwenden, welche von einer Handvoll hochgemuter Künstler inmitten des Schwindens wahrer Freiheit hochgehalten wird.

<sup>1</sup> Baudelaire, *Mon cœur mis à nu: Œuvres posthumes*, Grépet, 101.

<sup>2</sup> Harvey Cox, *Das Fest der Narren* (Stuttgart-Berlin 1970).

Übersetzt von Dr. Ansgar Ahlbrecht

#### MAURICE COCAGNAC

geboren 1924 in Tarbes (Frankreich), Dominikaner, studierte am Angelicum in Rom, ist Lizentiat der Theologie. Im Verlag «Cerf» war er Mitherausgeber der Zeitschrift «L'Art Sacré», und er hat für Kinder biblische Reihen und Reihen mit geistlichen Erzählungen geschaffen. 1969 gründete er mit Père Capellades und Monique Dupuy die Gesellschaft «Le Périscope», um die geistliche Kultur durch audiovisuelle Mittel zu fördern und Bücher zu verlegen. Er schuf u. a.: *L'Opéra de Jonas, Si Dieu était mort il ne parlerait pas si fort.*