

Ivan Nagel

Schriften
zum

Drama



Suhrkamp

SV

Ivan Nagel

SCHRIFTEN ZUM
DRAMA

Suhrkamp

Erste Auflage 2011

© Suhrkamp Verlag Berlin 2011

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: TypoForum GmbH, Seelbach

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42217-5

1 2 3 4 5 6 – 16 15 14 13 12 11

Schriften zum Drama

Für Peter Sellars,
für ein Theater
des denkenden Mitgefühls

INHALT

Vorrede	9
Drama und Theater	11
<i>Eine Art Geschichte (2006)</i>	
Troilus und Cressida	37
<i>Shakespeare über Krieg und Liebe (1998)</i>	
Antonius und Cleopatra	59
<i>Nachrichten aus zwei Reichen (1997)</i>	
Timon von Athen	71
<i>Shakespeares Menschenfeind (1961)</i>	
Racines und Planchons Bérénice	79
<i>Tragédie classique 1670-1970 (1970)</i>	
Handelt Händel von uns?	95
<i>Peter Sellars inszeniert »Giulio Cesare in Egitto« (1988)</i>	
Marivaux oder: Die Chemie der Seelen	103
<i>Lobrede (1961) und Widerruf (1976)</i>	
Aufklärung über Aufklärung	119
<i>Fritz Kortner inszeniert »Emilia Galotti« (1970)</i>	
Selbstmord und Emanzipation	141
<i>Über Augustins Lucretia und Lessings Emilia (1975)</i>	
Mozart in New York	151
<i>Einführungen in die drei Mozart/da Ponte-Opern (1991)</i>	

»Tasso« von Goethe und Stein	187
<i>Klassik, Drama und Theater im Jahre 1969</i>	
Rückblick auf »Tasso«	203
Nach zwei Monaten (1969)	205
Nach siebenunddreißig Jahren (2006)	208
Dantons Tod. Drei Studien zur Rede des Saint-Just	211
Verheißungen des Terrors (1980)	213
Gleichheit und Revolution (1987)	233
Seuche, Vulkan, Überschwemmung (1989)	247
Die künstliche Komödie	257
<i>Über Oscar Wildes »The Importance of Being Earnest« (1961)</i>	
Lulu oder: Der Riss durchs Menschengeschlecht	267
<i>Chéreau inszeniert Bergs ergänzte »Lulu«-Oper (1979)</i>	
Revolution mit differenzierten Mitteln	275
<i>Hans Werner Henzes »El Cimarrón« (1970)</i>	
Welches Musiktheater wollt ihr?	283
<i>Mauricio Kagel, »Staatstheater«, Uraufführung Hamburg 1971. Eine Beschreibung</i>	
Das Ende des Propheten Jona	291
<i>Für Heiner Müller, gestorben am 30. Dezember 1995</i>	
Pina Bausch und das Neue	297
<i>Lobrede zum Europäischen Theaterpreis Taormina 1999</i>	
Lügnerin und Wahr-Sagerin	301
<i>Über Elfriede Jelinek. Rede zum Büchner-Preis 1998</i>	
Bildnachweis	312
Register	313

VORREDE

Dieser Band versammelt Arbeiten aus fünfzig Jahren, deren Thema Dramen oder das Drama sind. Sie teilen sich, grob gesagt, in drei Gruppen. Es sind erstens Essays über einzelne Dramen, ob Sprechstücke oder Opern, von Shakespeare bis Mauricio Kagel. Es sind zweitens Beschreibungen von bedeutenden Theateraufführungen. Im Glücksfall wuchsen sie zu Deutungen von Dramen, die deren wissenschaftliche oder literarische Kommentare an Scharfsicht und Triftigkeit überholten: so Fritz Kortners »Emilia Galotti«, Roger Planchons »Bérénice«, Peter Steins »Tasso«, Peter Sellars' drei Mozart/da Ponte-Opern. Schließlich sind es Porträts von Dramatikern, die nicht auf die Person, sondern auf das Werk zielen: so bei Marivaux und Oscar Wilde, bei Heiner Müller und Elfriede Jelinek. Vorangestellt ist diesen Texten ein Nachdenken darüber, weshalb Dramen nicht im Lesen, sondern durch die stetig wechselnden Möglichkeiten des Spielens ihren jeweils gültigen, historisch-aktuellen Sinn enthüllen. Manchmal in den letzten Jahrzehnten, von Kortner bis Sellars, entstand daraus ein Theater der Humanität, des denkenden Mitgefühls.

Die beiden Impulse dieser Texte sind: der Glaube, dass sich das Drama erst als Theater verwirklicht, und der leidenschaftliche Dank an große Dramatiker, Regisseure, Schauspieler, die sich gemeinsam um solche Verwirklichung bemühten. Den »Schriften zum Drama« wird ein spezifischerer Band »Schriften zum Theater« folgen über einzelne Gestalter und Spieler der Bühne – und über die institutionellen Chancen und Probleme des deutschen Theaters von 1960 bis heute.

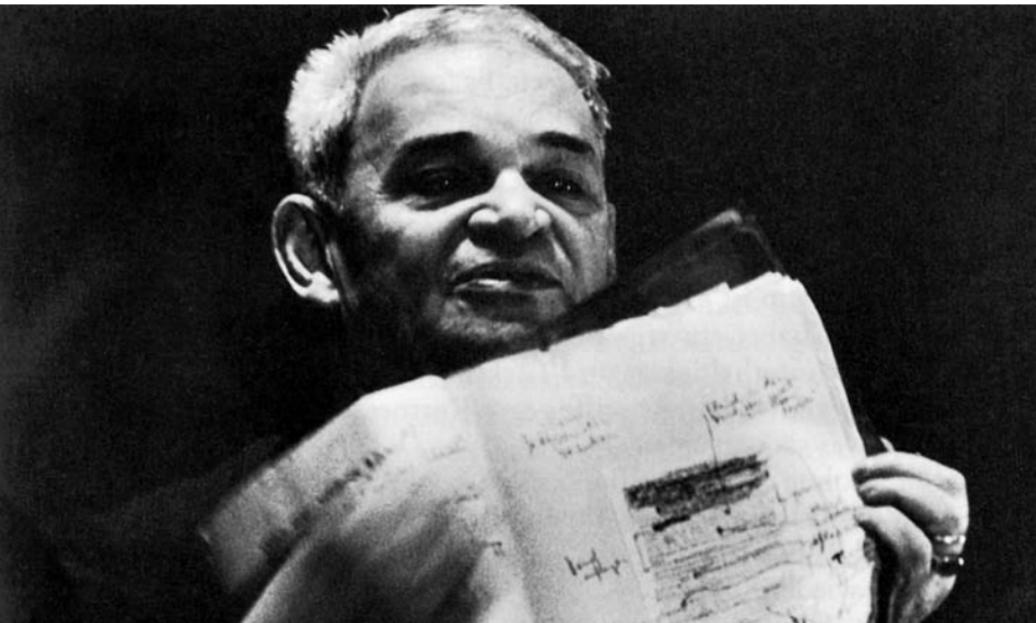
DRAMA UND THEATER

Eine Art Geschichte
(2006)

*Anton Tschechow liest »Die Möwe« dem Ensemble des Künstlertheaters vor;
neben ihm Stanislawski, ganz rechts Meyerhold. Moskau, April 1899.*

Foto: Pawlow

*Fritz Kortner am Regiepult in einer Probe zu »Kabale und Liebe«.
Münchener Kammerspiele, Februar 1965. Foto: Rolf Schäfer*



Die Eigenart des Dramas

Comedies are writ to be spoken, not read.
Remember, the life of these things
consists in action.

John Marston, The Fawn (1606)

Was unterscheidet das Drama vom Roman und vom Gedicht? Im ersten Satz fast jedes *Romans* begegnet der Leser dem Erzähler. Zeigt der Erzähler noch so ostentativ, dass seine Neugier nicht mir, dem Leser, sondern den zu erzählenden, mir noch fremden Menschen gilt – ich spüre dennoch, dass sein Bericht um meine Teilnahme wirbt, vielleicht um meinetwillen entstanden ist. – Das *Gedicht*, auch das innigste, birgt ein Element von Rhetorik. Goethes Zeile „Ich denke dein“ meint zwar weder mit „Ich“ noch mit „Du“ den Leser. Doch dass sein Gedicht *redet*, heißt: Es redet zu mir. – Ungeachtet aller antiken Rhapsoden und heutigen Rundfunk- und Matinee-Rezitatoren: Weder der Roman noch das Gedicht braucht im Moment seiner Rezeption einen Dritten – den Interpreten, der sich zwischen den Gebenden und den Nehmenden drängt.

Das *Drama* dagegen wählt nicht das lautlose Zwiegespräch zwischen Schöpfer und Empfänger, um auf ihrer Bindung das Werk zu errichten. Unter ästhetischen Sprach-Werken ist das Drama das einzige Werk, das nicht zu *mir*, sondern zu *uns* spricht. Es sucht sich, statt intim einen Leser, publik ein Publikum. Wichtiger noch für seine Eigenart: Die wirkliche, vernehmbare Stimme des Dramas gehört nicht dem Dramatiker. Ihm bleibt es verwehrt (nach Sinn und Bau der Gattung), als „Ich“ zu „Uns“ zu reden. Schärfer gesagt: Authentisch überbringt uns niemals der Autor sein Wort – stets irgendein Zwischen-Träger. Wer Dramen schreibt, geht ein hohes Risiko ein.

Er tritt die Verfügungsgewalt über das, was er schuf, an andere ab: an die Schauspieler oder an den Herrscher über alle Schauspieler, den Regisseur.

Das Drama, ob gesprochen oder gesungen, ist wesentlich Theater, erdacht statt zum einsamen Entziffern zum gemeinsamen Erfahren. Jedes Drama hat zum Grundgesetz das Grund-Paradoxon der Gattung: Das Werk überlebt zwar in den tradierten, festgehaltenen Buchstaben, Notenköpfen des Erfinders – doch es lebt nur in Stimme und Bewegung, Geist und Körper seiner sich rasch ablösenden Interpreten. Sein Bleibendes besteht in lauter Momentaneitäten. Seinen Sinn gibt es nur augenblicksweise preis: im unaufhörlichen historischen Wechsel.

*Zum Beispiel:
Der Kaufmann von Venedig*

Le secret d'ennuyer est celui de dire tout.

Julie de Lespinasse, Lettres (1774)

Von Shakespeares Tagen trennt uns eine Kluft von vierhundert Jahren. Wenn wir Shakespeare bei allen Unterschieden der Lebensverhältnisse und Weltverständnisse spielen können, liegt das nicht daran, dass er für die Nachwelt oder die Ewigkeit schrieb. Vielmehr: Da er Dramen schrieb, schrieb er für seine Interpreten – von 1600 oder 1800 oder 2000. Der Gemeinplatz, man soll Theaterstücke spielen, „wie der Dichter sie wollte“, ist sachfremd, weil kunstfremd. Das Original des »Kaufmanns von Venedig« ist nicht der redlich redigierte Quarto-Erstdruck von 1600. Es ist Shakespeares Inszenierung der Uraufführung, um 1598, von der wir nichts wissen. Übrig blieben von ihr nur hundert „Enter“ und „Exeunt“. Und ein einziges, wunderbares Mal die Anweisung: „Auftritt ein brauner Mohr, ganz in Weiß“.

Was aber war der Uraufführungs-Antonio seinem Bassanio: ein edler, generöser Freund oder ein verzweifelt todessüchtiger Liebhaber? Plante der Uraufführungs-Shylock aus berechnendem Christenhass von Anfang an, Antonio zu morden – oder trieb es ihn, erst seit Antonios Kumpane seine Juwelen geraubt, seine Tochter entführt hatten, sich rasend an ihm zu rächen? Der Text lässt beidemal beides zu. Doch das Theaterstück wurde je nach Regie-Entscheidung von 1598 ein radikal anderes. Wir kennen Shakespeares Entscheidungen nicht. Als Dramatiker hat er die Zweideutigkeit von Text und Handlung oft listig bewerkstelligt, oft überklar exhibiert. Wollte er als Regisseur andere, künftige Entscheidungen von anderen, künftigen Regisseuren ausschließen oder herausfordern?

»Der Kaufmann von Venedig« redet mit zwei Zungen. Schon sein erster seriöser Herausgeber Nicholas Rowe strandete 1709 in Zweifeln: „Obwohl wir das Stück als Komödie gespielt und aufgenommen und die Rolle des Juden von einem prachtvollen Komödianten dargestellt sahen, muss ich meinen, dass der Autor es als Tragödie entwarf.“ Nicht nur die Welt besteht – mit Venedig und Belmont – aus zwei Welten; nicht nur Venedigs Gesicht hat – mit Kaufmann und Wucherer – zweierlei Gesichter. Doppeldeutig gerieten vielmehr alle Protagonisten: Bassanio ein Held oder Mitgiftjäger, Antonio ein Helfer oder Höriger, Shylock ein Bösewicht oder Verfolgter, sogar Portia: Gnadenpredigerin und Richterin ohne Gnade. Ihre Worte widersprechen sich selbst – und werden verspottet von ihren Taten.

Hat Shakespeare mithin seine Geschöpfe, leichtfertig bis zum Verrat, der Willkür jedes hergelaufenen Deuters ausgeliefert? Oder hat er sie voller Kunstabsicht und Weisheit mehrdeutig, das heißt deutbar, geformt? Wir glauben an ihre Existenz nicht allein, weil sie mit so reichen, realen Zügen ausgestattet sind. Wir glauben an sie, weil wir ihnen genau so begegnen, wie wir vom Kindergarten bis zum Sterbebett, am Stammtisch oder bei

einem Raubüberfall jedem realen fremden Menschen begegnen: mit dem lust- oder angstvollen, oft lebensrettenden Versuch, seine Mehrdeutigkeit zu deuten, seine Vorsätze hinter seinen Haltungen zu erkennen, sein Wesen zu erraten. Selbst Hamlet wird erst durch unsere Vermutungsarbeit im Zuschauerraum, die er erzwingt, groß und wirklich.

Ein Dramatiker wehrt sich

Sie fügten Passagen ein, Gänge, Bewegungen,
Handlungen, die einem den Atem stocken
ließen. Die Trostlosigkeit der menschlichen
Existenz bildhaft zu machen, das verstehen Sie
wie keiner sonst – aber O'Neill war das nicht.

Maria Wimmer an Rudolf Noelte (1975)

Tschechow, der Shakespeare einzig Vergleichbare, was Suggestion von Wirklichkeit und Wahrheit angeht, bekam noch zu Lebzeiten seinen Nicholas Rowe. Nur: Derjenige, der seine Komödie in eine Tragödie umzudeuten beschloss, war ausgerechnet der Regisseur, dem er die Uraufführung – das „Original“ – seines »Kirschgarten« zugesagt hatte. Der Konflikt zwischen Dramatiker und Regisseur um den wahren Sinn eines Stückes hat sich seither zahllose Male mit platter Gewöhnlichkeit wiederholt. Hier erschien er zum ersten Mal, zwischen den Größten ihres Berufs. Ich will Tschechow und Stanislawski eher (wenn nötig, gekürzt) zitieren als erklärend kommentieren; ihr Genie wehrt der Anmaßung, ihre Motive ganz aufzuschlüsseln. Um diesen Fall ins zugleich Fatale und Musterhafte zu steigern: Die Kontrahenten verdankten einander, als ihr Streit ausbrach, schon gegenseitig den Weltruhm.

Am 15. September 1903 kündigte Tschechow sein fast fertiges Stück in einem Brief an Stanislawskis Frau an: „Ich habe *kein*

Drama geschrieben, sondern eine *Komödie*, stellenweise sogar eine *Farce*, und ich fürchte, dass Wladimir Iwanowitsch mir das verübelt.“ Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko war, zusammen mit Stanislawski, Gründer und Ko-Direktor des MChAT, des Moskauer Künstlertheaters. Dort hatten die beiden 1898 gemeinsam jene denkwürdige Aufführung der »Möwe« inszeniert, die das Bild sowohl des MChAT als auch Tschechows fortan von Petersburg bis London prägte. Nun warteten sie (nach ihrem »Onkel Wanja« 1899 und der Uraufführung der »Drei Schwestern« 1901) auf das Meisterwerk, das für sie und ihre Schauspieler im Entstehen war. Tschechows Warnung, Nemirowitsch könnte ihm die Komödie „verübeln“, umschrieb nur taktvoll, was er von Stanislawski befürchtete.

Stanislawski las den »Kirschgarten« und telegraphierte: „Ich bin aufgewühlt, komme nicht zur Besinnung. Befinde mich in außergewöhnlicher Begeisterung.“ Zwei Tage später aber griff er auf Tschechows Brief zurück, der ja ihm, nicht seiner Gattin oder seinem ehrenwerten Kollegen, zugehört war: „Das ist *keine Komödie*, keine *Farce*, wie Sie schrieben, es ist eine *Tragödie*. Ich habe geweint wie eine Frau. Halten Sie mich nicht für eine Psychopathin.“ Tschechow bald nach der Premiere: „Stanislawski hat mein Stück ruiniert.“ Zehn Tage später (drei Monate vor seinem Tod): „Warum wird mein Stück auf den Plakaten und in den Zeitungsannoncen ständig *Drama* genannt? Nemirowitsch und Stanislawski sehen in meinem Stück ganz und gar nicht das, was ich geschrieben habe. Ich schwöre jeden Eid, dass die beiden es kein einziges Mal aufmerksam gelesen haben.“

Treffen wir hier den großen Dramatiker, der für die Authentizität seiner Deutung kämpft, gegen die Missdeutung durch Regie und Spiel? Oder macht sich hier ein Autor der schreiendsten Ungerechtigkeit gegen seine Interpreten schuldig? Tsch-

chow hatte sich wochenlang an den Proben für »Kirschgarten« beteiligt. Aus Moskau abgereist, glaubte er trotzdem irgendwelchen Bekannten, „dass Stanislawski [Gajew] im IV. Akt abscheulich spielt, alles qualvoll in die Länge zieht. Ein Akt, der 12 Minuten maximal dauern soll, läuft bei euch 40 Minuten.“ – Stanislawski schlug nach zwanzig Jahren zurück: „Er konnte sich bis zum Tode nicht damit abfinden, dass wir in den »Drei Schwestern«, später im »Kirschgarten« die Tragödie des russischen Lebens erkannten. Er war überzeugt, dass es heitere Komödien, fast Vaudevilles waren.“ Kurz: „Er konnte seine Stücke niemals selbst beurteilen.“

Autor und Interpret missverstanden sich in solchem Maße, als hätte Tschechow zwei schwerhörige Greise mehr für eine seiner Tragödien (oder Farcen) erfunden. Er projizierte übrigens schon in der berühmten »Möwe« alles, was ihm an Stanislawskis Regie missfiel, auf Stanislawskis Spiel: die Technik der psychologischen Verlangsamung, die Stimmung von gelähmter Schwermut. An Maxim Gorki: „Trigorin irrte auf der Bühne umher, sprach wie ein Paralytiker. Dass er ‚keinen Willen hat‘, fasste er so auf, dass mir beim Zuschauen übel wurde.“ An Nemirowitsch: „Für Petersburg müsst Ihr Stanislawski/Trigorin unbedingt ändern, ihm Spermin spritzen oder so. Dass er einen hoffnungslosen Impotenten spielt, würde allgemein befremden.“ Indes beteuern uns zwei glaubwürdige Lobsänger, dass Stanislawski ein überwältigender Tschechow-Spieler war.

Die beiden Zeugen waren konträr geartet: der Berliner Naturalismus-Verkünder Alfred Kerr, der Moskauer Avantgarde-Regisseur Wsewolod Meyerhold. Meyerhold hatte als Kostja in der »Möwe«, als Tusenbach in »Drei Schwestern« mit Stanislawski auf der Bühne gestanden: „Ein Schauspieler ohnegleichen. Oft konnte ich nach einer Vorstellung oder Probe mit ihm die ganze Nacht nicht schlafen.“ Kerr sah Stanislawski 1906: „Was Sie aus Tschechow gemacht haben, wie die Dämmerungen dieses Toten

Gestalt bekamen: das bleibt in uns, solange unser Hirn sich erinnern kann.“ Beide sprachen auch vom Regisseur. Meyerhold: „Seine geniale Regie machte die verborgene Poesie von Tschechows Prosadialog auf der Bühne lebendig.“ Kerr: „Die Aufführung [»Onkel Wanja«] gehört zum Stärksten, was ich, als Zusammenspiel, auf irgendeiner Bühne gesehen habe ... Es ist die Wahrheit – die Wahrheit ...“

Ein Drama setzt sich durch

Es sind lebendige Menschen geworden, aber wie das Stück ist, weiß ich nicht.

Anton Tschechow (27. September 1903)

GRATULIERE HERZLICH GENIALEM AUTOR
STOP SPÜRE UND SCHÄTZE JEDES WORT
STOP

Konstantin S. Stanislawski (20. Oktober 1903)

Viel sprach dagegen, dass »Der Kirschgarten« zu einer guten Uraufführung kommen, ja überhaupt zustande kommen würde. Der Abschluss des Manuskripts verzögerte sich von Monat zu Monat. Tschechow pausierte oft. Im Schreckenswinter 1902 hatte die Tuberkulose auf seinen Magen und Darm übergegriffen. Man wusste (er als Arzt am besten), dass er todkrank war. Stanislawski aber befürchtete den Tod seines Theaters: „Unsere Bühne ist eine Tschechow’sche, ohne ihn könnte es uns übel ergehen. Haben wir das Stück, sind Theater und Spielzeit gerettet, wenn nicht, weiß ich nicht, was aus uns wird.“ Er richtete den Brief an Olga Knipper. Sie sollte die Ranewskaja spielen und war seit drei Jahren Tschechows Frau. Aller Lebenswille des gefährdeten Werkes schien in ihr verkörpert.

An Tschechow selbst schrieb Stanislawski: „Ich soll Ihnen böse sein? Bin ich denn unfähig zu begreifen, dass Sie kein Stück