Norbert Honsza

Dokumente einer unglücklichen Liebe?

Zu den Dramen von Grass

Sein schriftstellerischer Ehrgeiz – das hat Grass verschiedentlich bekannt – galt lange dem Theater. Seine literarische Identität als Erzähler wurde paradoxerweise durch seine Erfolglosigkeit auf der Bühne gefördert. Unter diesem Aspekt sind die Dramen von Grass Dokumente einer unglücklichen schriftstellerischen Liebe. Dabei stellt sich freilich die Frage: Gilt das nur unter Wirkungsaspekten oder auch unter dem Blickwinkel einer problematischen dramatischen Substanz seiner Theaterversuche? Die Überlegungen im folgenden beschäftigen sich mit dieser Fragestellung.

Der Begriff 'Dramen' kann bei Grass nicht eindeutig erfaßt werden und ermöglicht widersprüchliche Definitionen. Also keine dankbare Aufgabe, zumal der Dramatiker Grass nicht hoch im Kurs steht, und es wäre schwer, aufgrund der vorwiegend negativen Werturteile eine glaubwürdige 'Ehrenrettung' zu inszenieren. Somit basiert die heutige Aktualität des Autors vorwiegend auf den Romanen, zum Teil auf der Lyrik. Die Reaktion der Öffentlichkeit liefert außerdem den Beweis, daß seine agitatorische Vortragstätigkeit ebenfalls nicht zu unterschätzen wäre. Dennoch wollen wir versuchen, die Hauptkonstanten und die wichtigsten Tendenzen der Grassschen Dramen zu beschreiben. Wir wollen die sinnliche 'Übertragung' auf der Bühne beiseite lassen und uns einer theoretischen Textinterpretation zuwenden, um den Text durch den Begriff zu übermitteln.

Unser Einstieg ist etwas ungewöhnlich, nämlich eine Statistik. Wenn wir einige große Namen wie Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Weiss, Hacks und Handke als nicht westdeutsche Dramatiker aus unseren Betrachtungen ausklammern, dann nimmt Grass – wie es Ulrich Schreiber nachweist – in der Rangliste von Autoren, deren Werke mehr als tausend Aufführungen hatten, einen hinteren Platz ein. Wie leicht also ließen sich die Errungenschaften der westdeutschen Bühnen oder die großen Theaterpleiten unter dem Motto behandeln: Carl Zuckmayer und lange, lange nichts. „Tatsächlich weist der primär ökonomisch begründete Hang zeitgenössischer Dramatiker zu Filmen und Fernsehen auf die Gefahr hin, daß das zeitgenössische Drama zwischen Publikumserwartung und Theaterpraxis zerrieben wird." [1] Es läßt sich allerdings nicht verkennen, daß das Wirtschaftswunder Mitte der fünfziger Jahre zu einer beachtlichen Theaterentwicklung führte. Es existierten damals 121 städtische und staatliche Bühnen, die eine Besucherzahl von etwa 18

(1) U. Schreiber: Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland und Österreich. In: Handbuch des deutschen Dramas, hrsg. von Walter Hinck, Düsseldorf 1980, S. 465.

Millionen jährlich aufweisen konnten.[2] Anfang der sechziger Jahre gab es 147 öffentliche und 70 private Theater, die mit 227 Millionen Mark subventioniert wurden. Die Dramaturgie der fünfziger Jahre bewegte sich in einem bestimmten stofflich-thematischen Gesamtrahmen, der die Vergangenheit betraf: Konflikte und Gewissensnöte, die der Krieg mit sich brachte, der Verlust hoher Ideale, das Judenmartyrium, die KZ-Problematik, Bewährung der Menschheit. Die Apokalypse des Faschismus wurde oft in die Konventionen einer naturalistischen Dramaturgie gezwängt. Die Bilder aus der Vergangenheit wurden teilweise vom Publikum als peinliche Pflichtübungen rezipiert (E. Sylvanus, C. Hubalek, P. Hirche, R. Hey).

Der Einfluß des absurden Theaters auf die frühen Stücke von Günter Grass wird seit fast dreißig Jahren von der Kritik, teilweise auch von der Literaturwissenschaft, immer wieder exponiert, obwohl der Autor selbst diesen Einfluß zurückzuweisen versucht, indem er sich 1970 eher auf eine deutsche Theatertradition beruft: „Alle diese Stücke sind Ende der fünfziger Jahre geschrieben worden und stehen nicht so sehr im Verhältnis zu Beckett, sondern innerhalb deutscher Theatertradition eher in der Nähe von Büchner, Grabbe und den Expressionisten."[3] Diese Aussage darf uns nicht überraschen, wenn wir an eine Aussage Anfang der sechziger Jahre erinnern, in der er für sich und die Vertreter des grotesken Theaters eine gemeinsame Ahnenreihe sucht: „Beckett, Adamov und ich – wenn ich so sagen darf – haben in ihren Stücken eine gemeinsame Wurzel. Und das sind Büchner, Grabbe und Kleist."[4] Man könnte also Grass als „temporären und eher unfreiwilligen Adepten des Absurden Theaters"[5] bezeichnen. Er hat auch niemals, wie es Wolfgang Hildesheimer in seiner Erlanger Rede und in den Frankfurter Vorlesungen getan hat, das Absurde theoretisch reflektiert. Trotz vieler stilistischer Gemeinsamkeiten mit dem absurden Theater sind die Stücke von Grass nur eine Episode seiner dichterischen Erlebniswelt geblieben. Er versucht in seiner dramatischen Praxis, den fünfziger Jahren durch „Poesie, Sprache und Spiel" und ein Requisitenspiel der Phantasie zu einem bildlichen Ausdruck zu verhelfen. Wie oft mußte Grass sich den Vorwurf gefallen lassen, daß er, einem ästhetischen Selbstzweck nachlaufend, die szenischen Einfälle ohne semantische Funktion zum ärgerlichen Unsinn treibt. Das „universelle Kleinbürgertum" (Ionesco) findet gewiß in den eher als Etüden anmutenden Stücken von Grass in einer recht deutlich erkennbaren Weise Beachtung, die man „als Botschaft von der Instabilität der Welt" (Hildesheimer) anerkennen könnte. Somit könnte man die Behauptung von Marianne Kesting widerlegen, daß beim frühen Günter Grass keine „soziologische Treffsicherheit" zu finden wäre oder nur „blanke szenische Einfälle, mit

(2) Vgl. hierzu: Vergleichende Theaterstatistik 1949–1968, Köln 1970, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein.

(3) E. Rudolph (Hrsg.): Protokoll zur Person. Autoren über ihr Werk, München 1971, S. 65.

(4) Es ist eine weniger bekannte Äußerung, die wir im ‚Generalanzeiger für Bonn und Umgebung' vom 18. 10. 1963 finden.

(5) Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz – Bundesrepublik – Österreich – DDR. Kommentar zu einer Epoche von Wolfram Buddecke und Helmut Führmann, München 1981, S. 82.

überraschenden Bildwirkungen auf der Bühne, die aber nicht viel besagen sollen" [6].

Der Einakter ‚Noch zehn Minuten bis Buffalo' (Bochum 1954, Regie: Manfred Heidmann) war für das damalige Publikum eine echte Überraschung, aber kaum für Theaterleute! Für Wolfgang Hildesheimer, Martin Esslin [7] und einige weitere Kritiker war dieses Spiel ein Paradebeispiel des absurden Theaters. Selbstverständlich könnte man dem leicht widersprechen und in jenem fröhlichen Einakter eher eine bloße Freude am Assoziieren – so typisch beim späteren Grass – sehen. Der avantgardistische Maler Kotschenreuther meint im Gespräch mit dem Kuhhirt Axel: „Du betrachtest die Dinge zu sehr mit dem Intellekt. Einfach bleiben, ganz von vorne anfangen. Zuerst war das Schiff. Daraus hat sich dann später die Kuh entwickelt, und aus der Kuh das Schachspiel, dann wurden die Pyramiden gebaut, später kam der Journalismus und mit ihm die Eisenbahn – wer weiß, was morgen sein wird."

Grass entpuppt sich schon hier als Befürworter einer kritischen Phantasie, die den Inhalt bestimmt. Die Sprache spielt bei solch einem Verhältnis die Vermittlerrolle zwischen Inhalt und Form. Der Lokomotivführer Krudewil und der Heizer Pempelfort treten in einer vorgetäuschten Identität auf, denn beide befinden sich auf einer verrosteten Lokomotive, die nicht mehr fahren kann, und dennoch versuchen sie, große Geschwindigkeit vorzugaukeln. Beide Fahrer sind im Grunde genommen Poeten, die ein „literarisches Attentat" planen, sich „eine neue Muse stricken [wollen]" und in „poetischen Maulwurfhügeln" stochern. Die Lokomotive ist ein Zufluchtsort der poetischen Phantasie, das Schiff muß als Widerstand eines Bildes aufgefaßt werden. Sicher ist in diesem Spiel wenig von traditioneller Metaphorik zu spüren, doch scheint Jurgensens Theorie von einer frontalen Attacke Grass' gegen den Inhalt zu weit zu gehen, denn in dieser bildlichen Inszenierung sehen wir vor allem Ironie, die vielleicht nicht immer ihren Adressaten findet.

Das an der Neuen Bühne Frankfurt unter der Regie von Karlheinz Braun 1957 uraufgeführte Stück ‚Hochwasser' zeigt uns kleinbürgerliche Zustände. Zuvor hatte Grass ein gleichnamiges Gedicht in der Sammlung ‚Die Vorzüge der Windhühner' herausgegeben, in dem das „Bildgleichnis der biblischen Apokalypse" (Jurgensen) zu erkennen ist. Der Hausbesitzer Noah versucht mit seiner Schwägerin Betty einige Kisten vor einer Regenflut zu retten. Er rettet Tintenfässer, sie Fotoalben: Zeugnisse menschlicher Kulturgeschichte. An der Rettungsaktion nehmen Noahs Tochter Jutta und ihr Verlobter Henn, die einen Stock höher „erotische Spielereien" treiben, nicht teil. Es scheint sie nicht zu interessieren, ob das Hochwasser die Vergangenheit bedroht. Damit ist die Kommunikation zwischen den Generationen gestört.

(6) M. Kesting: Panorama des zeitgenössischen Theaters. 58 literarische Porträts, München 1969, S. 301.

(7) Vgl. hierzu W. Hildesheimer: Über das absurde Theater. Eine Rede. In: Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre, hrsg. von Helmut Kreuzer, Tübingen 1974; M. Esslin: Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama, Wien 1972.

Zwei Ratten auf dem Dach, die die imaginäre Überschwemmung zu überleben versuchen, kommentieren die Ereignisse:

Strich: „So, wie ich die kenne, stellen die jetzt schon Fallen und richten sich ein wie früher."

Perle: „An sich haben wir hier nicht schlecht gelebt. – Sag mal, wenn wir nun hierbleiben würden, ganz keß, sozusagen als Symbol, daß es nun wieder aufwärts geht?"

Diese „Rattenmasken" sind das Spiel im Spiel, eine Art verfremdender Dimension des Rollenbewußtseins von Jutta und Henn.
Indem Noah nach einer falschen Kiste greift, springen aus ihr sein Sohn Leo und dessen Freund Kongo, die aus dem exotischen Ausland zurückgekehrt sind. Die Eintönigkeit des geschichtlichen Ablaufs wird durch Leos Phantasiebilder unterbrochen. Es entsteht somit eine neue Erzählsituation.

„Alles das ist kaum verwunderlich, wenn man bedenkt, daß es sich hierbei um das Prinzip der Grassschen Bildgestaltung handelt. Das Theaterstück ‚Hochwasser' setzt sich aus eigenmächtig agierenden Bildern zusammen, die sich in Inhalt und Funktion gegen herkömmliche Vorstellungen wenden. Die Bildlosigkeit des Stückes ist die Logik der Grassschen Sprache, die sich hier gleichsam selber darstellt. Nicht nur die Ratten, auch Leo und Kongo, ja die gesamte 'Handlung' des Stückes werden erst durch die bewußte Künstlichkeit, die Außerordentlichkeit der Situation, des Hochwassers, zur zauberhaft faszinierenden Darbietung. Der große Regen wird zum Auslöser befreiender, ungeahnter Vorstellungen. Er ist der 'Zirkus', den Leo heraufbeschwört." [8]

Grass verwendet nur wenige biblische Motive. Wesentlich stärker interessieren ihn die opportunistischen Kleinbürger. „Kindhaft ist das eigentümlich selbstverständliche, unreflektiert-verantwortungslose und spielerisch-ernste Verhalten der Menschen zueinander, wie es sich besonders in Juttas Stellung zu Kongo und Henn ausprägt." [9] Der Autor verwendet viele Symbole, wenn auch das Symbol der kultischen Reinigung durch Wasser hier gerade kaum funktioniert.[10] Es erfolgt keine Katharsis, denn Hochwasser kann immer wieder kommen.
Mit dem Vierakter ‚Onkel, Onkel' (Köln 1958, Regie: Werner Koch) hat sich Günter Grass als Dramatiker aufs Glatteis begeben. Ziemlich unklar ist nämlich, ob der „Systematiker ohne Kompromiß" Bollin die Inkarnation des Bösen, oder ob er nur ein harmloser Schalk ist. Oder – so behaupten es manche Kritiker – steht Bollin stellvertretend für den Dichter, der mit hämischer Freude „die Hintergründigkeit, Brüchigkeit und Fragwürdigkeit der menschlichen Existenz" [11] zeigt? Nur wenige Kritiker und Literaturhistoriker versuchen behutsam das Stück zu interpretieren, um sich einer „Puzzle-

(8) M. Jurgensen: Über Günter Grass, Untersuchungen zur sprachbildlichen Rollenfunktion. Bern-München 1974, S. 68.
(9) J. Jahnke: Günter Grass als Stückeschreiber. In: Text + Kritik, I, S. 25.
(10) Vgl. hierzu Ch. K. Dixon: Ernst Barlach: Die Sündflut und Günter Grass: Hochwasser. Ein Beitrag zum Vergleich. In: The German Quarterly, Vol. XLIV, Nr. 3, 1971.
(11) G. Loschütz (Hrsg.): Von Buch zu Buch. Günter Grass in der Kritik, Neuwied und Berlin 1968, S. 116.

Theorie" voller Irrwege zu widersetzen. Bollin wäre sicher als Idealist, Pessimist und Nihilist zugleich für die Gesellschaft ein schwerer Fall. Weder Clown noch Narr, jedoch Roboter, der die Menschheit zu bedrohen versucht. Nun hat Günter Grass aber auch gegen die eigenen Prinzipien verstoßen und die Handlung in Richtung auf eine Katastrophe angelegt und somit sich – zumindest teilweise – der aristotelischen Dramatik angeschlossen. Und schließlich: Günter Grass hat – um auch das noch zu sagen – auf die lustige und harmlose Episodik verzichtet und dem Werk sogar eine gewisse Symmetrie verliehen. Der schwarze Humor ist hier fast simpel konstruiert: Die Gefährlichkeit des Kindermörders Bollin wird von allen ignoriert, „ein Administrator des Schrecklichen [eine Art Anspielung auf Naziverbrechen – N. H.], der jedoch zu eigenhändiger Ausführung seiner Projekte gar nicht fähig ist" [12]. Hanspeter Brode sieht hier sogar ein Fragment deutscher Schizophrenie und deutet das Spiel als politische Parabel. Grass ist niemals ein guter Schüler Brechts gewesen. In ‚Onkel, Onkel' argumentiert er zu frivol, um glaubwürdig zu wirken. Da kommt fast der leise Verdacht auf, daß Grass sich über das Publikum mokiert. „Bollin demonstriert durch sein eigenes Verhalten die Eigentumsvorstellungen eines gesellschaftlichen Systems. In diesem Spiel sind alle Puppen, die dem Fetisch der Ware, des Besitztums verfallen sind." [13]

Das Theater hat noch keinen Zustand verändert. Diese von Hildesheimer ausgesprochene These ist fast so alt wie die Literatur. Günter Grass hat ebenfalls keine Illusionen. „Intellektuelles Geschwafel" – sagt der Förster zu Bollin. „Sie sind ein Idealist, ein unverbesserlicher Weltverbesserer, ein Revoluzzer, ein Umstürzler. Destruktiv und pessimistisch bis auf die Knochen. Ein Nihilist wie er im Buche steht." Beide führen ein etwas nutzloses Streitgespräch. Das, was bei dem einen „intellektuelles Geschwafel" ist, ist bei dem anderen „Förstergeschwätz". Allerdings ist das alles etwas langweilig und mit kabarettistischem Einschlag geschildert, wenn auch „die Bilder als verdinglichte Gedanken" [14] auftreten. Dann denken wir an Produktionsverhältnisse, kommerzielle Ausbeutung, Warenverteilung und Kommerzialisierung der Natur. Wir bewegen uns somit in einem deutlich politischen Raum, und Grass' Absurditäten sind nun wieder eine Variante gesellschaftspolitischer Überlegungen und nicht bloß ästhetische Improvisationen.

Im Jahre 1959 kam es in Bonn (die französische Uraufführung fand in Aix-les-Bains statt) zu der Aufführung des Ballettlibrettos ‚Fünf Köche', an dem Grass schon Mitte der fünfziger Jahre gearbeitet hat. Wir dürfen annehmen, daß dieses Libretto im gewissen Sinne das Drama in fünf Akten ‚Die bösen Köche' ankündigte, das 1961 in der Schiller-Theater-Werkstatt Berlin unter Regie von Walter Henn aufgeführt wurde. Das bunte Durcheinander von Personen und Motiven, ein echter Jux mit tausend überflüssigen Requisiten, wurde von der Kritik ziemlich wohlwollend aufgenommen, obwohl man fürchtete, daß das schmalbrüstige Handlungsgerüst unter den vielen episodi-

(12) H. Brode: Günter Grass, München 1979, S. 46.
(13) Jurgensen (Anm. 8), S. 87.
(14) Jurgensen (Anm. 8), S. 93.

schen Szenen zusammenbrechen könnte. „Denn Grass will durchaus eine These verkaufen, doch hat er seine Bude derart mit Krimskrams überladen, daß sich das Inhaltliche, worum es ihm offenbar auch zu tun ist, dem Auge des Zuschauers leicht entzieht." [15] Aber auch an diesem Beispiel sehen wir deutlich, daß der Autor Motive aus seiner Lyrik und Graphik (z. B. in ‚Gleisdreieck') weiterhin zu pflegen und zu entwickeln gedenkt. In keinem Spiel bisher hatten wir so viele „Tanzgestalten" wie in den ‚Bösen Köchen'. Die „Choreographie der Gegenstände" spielt hier eine primäre Rolle und der große Pate – die Graphik – ist kaum zu übersehen. Ungewöhnliche Handlungen verschleiern nicht die Gegenstände, sondern sie bestätigen sie. Personen und Sachen tragen symbolische Bürden. Die Köche sind mehr oder minder alte literarische Bekannte, die uns auf ein weiteres Werk über die Köchinnen vorbereiten.

Fünf böse Köche lauern auf das Rezept der grauen Suppe, das im Besitz von Herbert Schymanski, genannt „Der Graf", ist. Vasco versucht Gewalt anzuwenden, um das Rezept zu erhalten. Der Andrang wird immer größer, es kommt sogar zu Mordversuchen. Schließlich finden sie in der Person der Martha einen Köder. Doch letzten Endes erweist sich, daß alle Bemühungen umsonst waren, da so ein Rezept niemals existierte. Der Graf: „Ich habe euch oft genug gesagt, es ist kein Rezept, es ist eine Erfahrung, ein bewegliches Wissen, ein Wandel, es dürfte euch bekannt sein, daß es noch nie einem Koch gelang, zweimal dieselbe Suppe zu kochen." Die harte Jagd auf ein Ziel mit allen vorhandenen Machtmitteln: Folter, Erpressung, Bestechung und Morddrohungen endet mit einem Pistolenschuß: der Graf bringt Martha und sich um. Weder demagogische Methoden noch Hänseleien konnten ein Ideal verwirklichen. Die „graue Suppe" ist hier die versinnbildlichte Gefahr der Gewalt, der der Mensch ohnmächtig gegenübersteht. ‚Die bösen Köche' demonstrieren zunächst eine Austauschbarkeit und Wandelbarkeit aller Werte, doch die Ablösung der Gewalt kann nur durch die Gewalt erfolgen.

Die sensationellen erzählerischen Erfolge halfen Grass keineswegs, sich als Dramatiker durchzusetzen. 1966 wird das Trauerspiel ‚Die Plebejer proben den Aufstand' im Berliner Schiller-Theater unter der Regie von Hansjörg Utzerath uraufgeführt. Es ist ein erneuter, wenn auch mißglückter Versuch, auf die Bühne zurückzukehren. Die Thematisierung des Falles Brecht hat Günter Grass nach eigener Aussage exemplarisch gemeint. Er widersetzt sich somit allen jenen Auffassungen, die sein Schauspiel als ein Anti-Brecht-Drama bezeichnen. Zur Debatte wurde ein wichtiges Problem gestellt: das Verhältnis des Intellektuellen zur politischen und gesellschaftlichen Realität. Günter Grass gebrauchte in den sechziger Jahren sehr oft, obwohl ziemlich undifferenziert und polemisch, das Wort „Tendenzkunst".[16] 1964 hält er in der Berliner Akademie zu Shakespeares 400. Geburtstag die Rede ‚Vor- und

(15) W. Schultheis: Vom Schaukelpferd zum Zahnarztstuhl. Günter Grass und sein Drama der Verhinderung. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretationen heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag, hrsg. von Alexander von Bormann, Tübingen 1976, S. 891.

(16) Vgl. auch D. Grathoff: Schnittpunkte von Literatur und Politik. Günter Grass und die neuere deutsche Grass-Rezeption. In: Basis I, 1970, S. 134–152.

Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus', die eine Vorankündigung seiner ‚Plebejer' ist. Er machte Brecht den deutlichen Vorwurf, mit seiner fragwürdigen Coriolan-Bearbeitung „Tendenzkunst" getrieben zu haben. Seine Beweisführung scheint allerdings etwas unfair zu sein, indem er Shakespeares ‚Coriolanus' gegen Brechts Bearbeitung auszuspielen versucht. Bei Shakespeare ist es – so Grass – ein großer tragischer Held, bei Brecht dagegen wird nur „die gewollte Tendenz geschmackvoll ästhetisiert". Viele Kritiker, unter ihnen wohl Reinhard Baumgart am deutlichsten, haben sich über die ‚Plebejer' streng prüfend und beurteilend ausgesprochen: „Voraussetzung des Ablaufs und der Spannungen scheint beide Male (bei Hochhuths ‚Stellvertreter' und Grass' ‚Plebejern') die Annahme, eine einzige hohe Figur könnte durch ihr Votum eine geschichtliche Situation verändern. Auf Brechts Ja und Amen wird gewartet wie auf Pius' Nein, ja wie auf Philipps oder Wallensteins Entscheidung bei Schiller. Spät und naiv scheint da eine Dramaturgie durch, deren feierliche Prätention noch das autonome Individuum, die Willensfreiheit war. Wollte Grass im Ernst heimkehren zu den Theaterhelden und -illusionen vor ‚Dantons Tod', sich treuherziger stellen, als selbst Grillparzer war, von Ibsen und allen Kommenden ganz zu schweigen?" [17]
Shakespeare schrieb teilweise seinen ‚Coriolanus' als Protest gegen die Theaterschließungen. Hier sah Günter Grass eine gewisse Ähnlichkeit im Verhalten Brechts während der Ereignisse um den 17. Juni in Berlin. Man sollte jedoch das Stück keineswegs als politisches Dokumentarstück überschätzen. Brechts Namen fällt im Stück kein einziges Mal. Der Chef kann natürlich – was immerhin etwas fraglich ist – mit Coriolan identifiziert werden. Der Umgang mit politischen Haltungen ist hier etwas leichtfertig. Der Chef ist unentschlossen, die Arbeiter haben ebenfalls gelernt vorsichtig zu sein. Man spürt dann deutlich, daß der Schriftsteller schnell die Ebenen wechselt. Grass geriet da in eine seltsame Klemme. Entweder der Vorhang muß fallen, weil die Arbeiter einsehen, daß sie auf der Straße wichtiger sind als im Theater eines berühmten, in Inszenierungsprobleme versponnenen Regisseurs, oder der Vorhang fällt nicht – „und dann scheint plötzlich für die revoltierenden Arbeiter die Bühne wesentlicher als die Straße, vom 'Rasen' ganz zu schweigen." [18] Ein Bühnen-Boß versagt angesichts der harten Realität, was keineswegs als pauschale Unfähigkeit zur Revolution gedacht werden soll. Eher scheitert hier eine reformistische Idee. Noch vor dem Erscheinen des Trauerspiels hat sich Grass 1965 in Lübeck in einer Wahlrede für die Vernunft ausgesprochen. Seine Kritik der „stinkenden Realität" liegt nahe den Formulierungen, die wir im Drama im Gespräch zwischen den Arbeitern und dem Chef finden:

„Ich rufe die deutschen Gelehrten und Wissenschaftler, die Theologen und Pädagogen, die Schriftsteller und Studenten, die Künstler und Ärzte, die Architekten und Ingenieure, alle rufe ich auf, denen der Geist nahesteht, denen die Vernunft Basis aller Erkenntnisse ist, denen die wissenschaftlichen und künstlerischen Traditionen

(17) Loschütz (Anm. 11), S. 152.
(18) J. Kaiser: Die Theaterstücke des Günter Grass. In: Text + Kritik, hrsg. von H. L. Arnold, H. 1/1 a, 1978, S. 124.

unseres Landes wertvoll sind, denen die Demokratie und nur die Demokratie Heimat sein kann: Laßt eure Arbeit wenige Stunden ruhen und tragt mit Wort und Schrift dazu bei, daß Hochmut und Ignoranz nicht länger unserem geteilten Land zum tödlich wirkenden Hemmnis geraten. Wir alle wissen, welch eine schreckliche Macht Dummheit sein kann. Unsere Geschichte lehrt uns, welch folgenreiche Irrwege wir einzuschlagen imstande sind. Widerstandslos hat sich die zarte Pflanze Vernunft immer wieder unter den Rasen pflügen lassen. Laßt uns dafür sorgen, daß in unserem Land endlich die Vernunft siegt und Aufklärung sich ausbreitet wie eine heilsame Epidemie." [19]

Der Chef übt Kritik an der Gesellschaft, aber die Gesellschaft ebenfalls an ihm. Es ist ein gegenseitiges Reflektieren und eine Entlarvung auf beiden Seiten. Indem das Volk sich vom revolutionären Vorhaben abbringen läßt, fühlt sich der Chef entlarvt und bloßgestellt. „Jetzt machen die ihn um Hilfe bittenden Arbeiter Theater. Der Maurer, der die rote Fahne vom Brandenburger Tor geholt hat, demonstriert dem Chef und seinen Theaterleuten die spektakuläre Handlung. Die schauspielerische Darbietung des Arbeiters, die den Chef 'fasziniert', schließt sogar eine Nachahmung der Gewalt ein." [20] Der Chef hat keine Gegenfiguren (die einzige könnte der Maurer sein). Die Arbeiter reden wie Kinder (M. Reich-Ranicki) und reagieren infantil, „eine Mischung aus Kasperle-Theater und Tausendundeiner Nacht" (J. Kaiser). Die Plebejer siegen, aber nur auf dem Theater: Revolutionäre werden Schauspieler, die nur ihr eigenes Verhalten demonstrieren. Die Revolution ist nicht ausgebrochen, nur der Ernstfall wird geprobt. Der Chef an Walter Ulbricht: „Die Bürger woll'n nur ausprobieren, ob unsere Straßen breit genug für 'nen Aufstand wären."
Jede wörtliche Deutung des Stückes ist ein Mißverständnis. Der Chef als Repräsentant der „schmalbrüstigen Radikalen" ist ein austauschbares Modell, so wie übrigens auch die topographische Wörtlichkeit des 17. Juni, was übrigens die Prager Ereignisse im Jahr 1968 bewiesen haben. Die zunächst sinnlos anmutende Heroik der Plebejer kann nicht als Modell geschichtlicher Veränderung angesehen werden.[21] Der Verfasser selbst – einer Rundfrage zufolge – hätte gern eine Inszenierung gesehen, „die sich vornimmt, der dialektischen Spannung des Textes nachzugehen und es sich verbietet, die Pseudo-Dramatik des Aufstandes als Krücke zu benutzen". Mit den ‚Plebejern' und dem späteren ‚Davor' hat sich Günter Grass dem dialektischen Theater genähert, was er 1971 ziemlich deutlich formuliert hat:

„Ich setze die dramaturgischen Akzente anders: Weg vom absurden Theater, auch weg von dem, was man katalogisierend poetisches Theater nennt – und dann beginnt etwas, was mich in Brechts Theaterarbeit in Ansätzen immer sehr interessiert hat: sein Übergang vom epischen zum dialektischen Theater. Die Spannung liegt

(19) G. Grass: Über das Selbstverständliche. Reden – Aufsätze – Offene Briefe – Kommentare. Neuwied und Berlin 1968, S. 82 f.
(20) Jurgensen (Anm. 8), S. 139.
(21) Vgl. M. Kesting: Das deutsche Drama vom Ende des Zweiten Weltkrieges bis Ende der sechziger Jahre. In: Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen, hrsg. von M. Durzak, Stuttgart 1981.

nicht im Handlungsablauf, sondern in These, Antithese und Synthese, also in dialektischen Spannungsverhältnissen." [22]

‚Die Plebejer proben den Aufstand' war vielleicht kein Theatererfolg, aber das Stück fand Resonanz. Die Kritik war sich nicht einig, neben sachgerechten Rezensionen gab es heftige Polemiken und spöttelnde Aussagen. „Nach den kauzigen Bühnenetüden ist dem Autor zum ersten Mal ein theatralisch und thematisch bündiges Drama gelungen." (V. Klotz) Dieses „gedanklich eher dümmliche Stück" (W. Jens) besitzt „viel Schillersche Rhetorik" (M. Jurgensen). Rudolf Augstein hat dem Dichter sogar grobe Denkfehler vorgeworfen: „Politik, Revolution, Brecht und exemplarisches Theater – klassisch oder dokumentarisch – haben ein Erfordernis gemeinsam: richtiges Denken." Die Mutmaßungen und Auseinandersetzungen über das Stück gehen natürlich zu weit, wenn man in diesem Zusammenhang von einem Dokumentardrama spricht.
Im Berliner Schiller-Theater fand 1969 unter der Regie von Hans Lietzau die Uraufführung des Stückes ‚Davor' statt. Günter Grass hat hier eine Auswirkung seiner politischen Aktivität zweifelsohne betont. Wir wollen in diesem Zusammenhang nicht allzu mechanistische Begründungen aufstellen, doch in etlichen seiner Dramen ist die Prägung durch die politische Tätigkeit sichtbar.

„Als Romanautor und überhaupt als Schriftsteller" – meint Grass – „habe ich nicht mit der Wirklichkeit, sondern mit Wirklichkeiten im Plural zu tun, mit Wirklichkeiten, die einander widersprechen, die einander regieren wollen. Diese Vielzahl von Wirklichkeiten setzt natürlich beim Schreiben einen dialektischen Prozeß voraus. Das hat sich schon bei meinen ersten Büchern und ganz besonders stark in dem Roman ‚Hundejahre' ergeben, hat sich dann in meiner Theaterarbeit fortgesetzt, und zur Zeit sehe ich diese Tendenz gleichfalls in meiner Schreibarbeit. Es liegt wohl daran, daß wir in Deutschland immer ein sehr absolutes Verhältnis zur Wirklichkeit gehabt haben und immer wieder versucht haben, die eine, die nur bestehende Wirklichkeit als die wirkliche anzuerkennen und zu verteidigen, und oftmals mit terroristischen Methoden andere Wirklichkeiten zu negieren oder zu unterdrücken. Zum Beispiel war der Begriff des Realismus ein so verengter, daß nur das Sichtbare, das unmittelbar Prüfbare als Wirklichkeit galt, während der gesamte Bereich der Phantasie von vornherein als etwas Irreales, als unwirklich diffamiert wurde." [23]

In ‚Davor' bedient sich der Autor einer fast mittelalterlichen Bühnenform, die in geistlichen Dramen gepflegt war, indem er in simultanen Szenen sehr sparsam Requisiten benutzt. In den Regieanweisungen heißt es:

„Die offene Bühne zeigt alle Schauplätze gleichzeitig. Niveau-Unterschiede grenzen die Schauplätze voneinander ab. Auf Wunsch des Autors verzichten alle Regisseure auf Filmeinblendungen, kabarettistische Einlagen und zusätzliche Massenszenen, die etwas demonstrieren sollen, das der Autor nicht demonstrieren will. Das Requisit wird sparsam verwendet und macht dem Spiel Platz [...] Die Wirklichkeit ist die Wirklichkeit der Bühne." [24]

---

(22) Rudolph (Anm. 3), S. 65 f.
(23) Literarische Werkstatt. Interviews mit F. Dürrenmatt u. a. Hrsg. von G. Simmerding und Ch. Schmid, München 1972, S. 71.
(24) G. Grass: Davor. I. Szene. In: Theaterspiele. Neuwied und Berlin 1970, S. 325.

Der Antipathie erweckende Zahnarztstuhl soll als Hauptrequisit von vornherein Gefühle des Unbehagens hervorrufen. Die Dramatisierung des Romans ‚örtlich betäubt' läßt uns kaum daran zweifeln, daß Günter Grass melancholischer geworden ist. Er präsentiert Ansichten über Generationskonflikte, ist stellenweise tief resigniert und sehnt sich nach dem „Stillstand im Fortschritt". Das Theater wird hier auf die Probe gestellt. „Seiner Form und seiner Substanz nach ist ‚Davor' ein dramatisiertes Feature über ein paar Konflikte der deutschen sechziger Jahre. Etwas für den Funk, für die Lesebühne." [25] Grass hat sich hier – gewollt oder ungewollt – vom Theater abgewandt und „ein Schattenboxen von Formulierungen und Einfällen" (M. Jurgensen) präsentiert. Sicher bildet die „öffentliche Diskussion" einiger seiner Romane (‚Hundejahre') Grundlage für sein zunächst letztes dramatisches Schaffen. In ‚Davor' gibt es nun Formulierungen und Meinungen, die eine Diskussion vortäuschen. Der Diskussionsvorgang beginnt mit dem ersten Satz des Stückes, als Starusch, im Zahnarztstuhl sitzend, den Zahnarzt fragt: „Sagen Sie, Doktor, was halten Sie eigentlich vom Rätesystem?" Und so kommt es zu Überlegungen zum Zeitgeschehen, die auf der Bühne unwirksam und langweilig wirken und vom Zuschauer kaum verdaut werden können. Wiederum wirkt Grass wie ein romantischer Revoluzzer, der zwischen den einzelnen Personen einen Kommunikationszwang herstellen möchte. Die einzelnen Stimmen dienen trotz fader Argumentation einer Handlungsanalyse, die wahrscheinlich als politische Selbstanalyse des Autors zu deuten wäre. Der Schüler Scherbaum, der in einer Protestaktion seinen Dakkel verbrennen möchte, kann diese Tat nicht vollziehen, denn er scheitert an sich selbst. Diese verhinderte Handlung hat etwas von einer Komödie und deutet auf die ironische Distanz des Autors.[26] Die scheinbar widersprüchlichen Handlungs- und Motivationskonzepte zwischen Studienrat Starusch und seinem Schüler Scherbaum werden vom Blickwinkel eines Wahlkämpfers gezeigt. „Schon im Davor beginnt das Danach" – heißt es vielsagend im Stück, was sich wie ein direkter Kommentar des in politischen Kleinkram eingeweihten Dichters anhört.

„Wie in den ‚Plebejern' werden auch in ‚Davor' Motivationen und Beweggründe, die zur Tat führen, analysiert. Im Gegensatz zum vorangegangenen Stück jedoch wird die Bühne nicht mehr dazu benutzt, die Tauglichkeit einer Gesinnung, die Motivationen einer Handlung durch die Inszenierung eines theatralischen Experiments auf die Probe zu stellen. Meinungen, Ansichten, Überlegungen: in ‚Davor' werden sie rhetorisch komponiert und im melancholischen Fragespiel versuchsweise erwogen. Schauplatz ist nicht die Bühne, sondern das gesellschaftspolitische Bewußtsein des Autors [...]" [27]

In seinen frühen Dramen ist Günter Grass noch „Moralist in Tarnkappe". In den letzten Stücken wird er wesentlich deutlicher, wenn es auch leicht wäre, viele Widersprüchlichkeiten und Einseitigkeiten seines politischen und ästhe-

(25) Kaiser (Anm. 18), S. 131.
(26) Vgl. M. Durzak: Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen, Stuttgart 1979.
(27) Jurgensen (Anm. 8), S. 171.

tischen Credos zu finden. Immerhin hat er auf „Spielereien" und Bonmots verzichtet und dem Klartext Vorrang gegeben. Ein weitsichtiger Intellektueller, den es immer beim Schreibprozeß reizt, sich seiner „unglücklichen Liebe" – dem Drama – zuzuwenden.

„Ehrgeiz mag für viele eine Triebfeder sein" – sagt er – „und sicher auch für mich, vielleicht nicht in den Bereichen der Literatur, vielleicht auf anderen Gebieten –, für mich ist Theater-Schreiben auch etwas, was mir Spaß macht und was ich brauche, weil oberflächlicher oder vordergründiger Ehrgeiz, dieses oder jenes zu erreichen oder sich selbst zu bestätigen, nicht ausreicht, um zwei, drei Jahre an einer Sache dranzubleiben [...]" [28]

Günter Grass scheint trotz schlechter Erfahrungen geneigt zu sein, das Theater auch künftig zu „strapazieren". Das sind natürlich Hypothesen. Wie es auch kommen mag, besorgt braucht man nicht zu sein. Der Großepiker und Vollblut-Erzähler Grass hat zwar mit seinen dramatischen Werken keine Weltliteratur geschaffen, doch – trotzalledem – nur Handwerker ist er hier auch nicht. Die Lust zum Fabulieren und barock anmutende Erzählkraft hätte aber im Drama anders eingesetzt werden müssen. Aber dann wäre wahrscheinlich Grass nicht Grass – ohne „phantasmagorische Phantasie" (J. Kaiser) und genialische Erzähleinfälle.

(28) H. L. Arnold: Gespräche mit Günter Grass. In: Text + Kritik, H. 1/1a, 1978, S. 17.