

Fränzi Maierhöfer
Moderne Totentänze

Zum Problem des Todes im modernen Drama

Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel,
Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
Den Übermut der Ämter und die Schmach,
Die Unwert schweigendem Verdienst erweist,
Wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte
Mit einer Nadel bloß? Wer trüge Lasten
Und stöhnt' und schwitzte unter Lebensmüh'?
Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod –
Das unentdeckte Land, von des Bezirk
Kein Wanderer wiederkehrt – den Willen irrt,
Daß wir die Übel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekannten fliehn.

Shakespeare, Hamlet, III,1

Hamlets berühmter Monolog (III,1), in älteren Aufführungen mit einem Totenschädel in der Hand gesprochen, enthält die unklar empfundene Doppeldeutigkeit und Bedeutungsverschiebung von Todesfurcht und Todessehnsucht, welche die Nachfahren des Dänenprinzen in der Literatur, lauter „Miniaturhamlets“ (Tschechow), zwar keinesfalls wortgewaltiger, doch bewußter ausdrücken.

Hamlet fürchtet das Leben und nicht dessen Ende, welches ihm das ersehnte Verenden der „See von Plagen“, der er sich ausgesetzt sieht, bereiten würde. Er glaubt nur die Auswahl zwischen zwei Übeln zu haben – einem kaum erträglichen Diesseits und einem unbekannten, daher schreckenerregenderen Jenseits, dem „unentdeckten Land“, dessen Grenzen zu überschreiten er nicht wagt. Seine Nachfolger, einig mit ihm in der Lebensfurcht als Hemmnis vor dem Leben, teilen des Prinzen noch intensivere Jenseitsfurcht nicht mehr. Sie befinden sich in der Situation der Akteure von Calderons „Großem Welttheater“, die nun zum Bewußtsein ihrer selbst erwacht sind. Zwar spielen sie die ihnen zugewiesenen Rollen in der ihnen zugeteilten Verkleidung, doch wissen sie, daß sie *Theater* spielen und nicht leben. „Wir sind Schauspieler – wir sind das Gegenstück des Menschen!“ (RG 57)¹ bekennen die Komödianten in Tom Stoppards

¹ Zitiert wird aus folgenden Stücken: Tom Stoppard, Rosenkranz und Gildenstein (RG) (Reinbek 1967); Eugène Ionesco, Der König stirbt (K), in: Theaterstücke 3 (Neuwied 1964); Eugène Ionesco, Das große Massakerspiel (M), in: Der Schlamm. Das große Massakerspiel (Neuwied 1971); Michel de Ghelderode,

Spiel „Rosenkranz und Gölldenstern“ (Uraufführung 1966). Das deutlich in der Beckett-Nachfolge stehende Stück bemüht sich, die Unglaublichkeit theatralischer Existenz und damit den Theatertod als solchen zu entlarven. Nicht Hamlet spielt die Hauptrolle, sondern zwei Randfiguren Shakespeares, Rosenkranz und Gölldenstern, ehemalige Studienkollegen des Prinzen, die ihn nun beobachten und aushorchen, dann nach England geleiten und schließlich verraten sollen. Hier stehen diese beiden Handlungsgehilfen im Mittelpunkt, das Sinnlose ihres Tuns, die lächerliche Marionettenhaftigkeit ihres Daseins und ihr kläglichcr Untergang, dem bei Shakespeare nicht einmal die Ehre eines eindrucksvollen Bühnentods widerfährt.

Ihr Zusammentreffen mit der von Hamlet gemieteten Schauspielertruppe verunsichert sie in ihrem eigenen, bislang kaum bedachten Rollenverhalten, hebt den Unterschied zwischen Schauspielern und „Schauspielern“ auf. Damit wandelt sich die Schlußszene der Tragödie „Hamlet“ – in Stoppards Schauspiel sind originale Shakespeare-Szenen und -Texte einmontiert – zu einem bühnenwirksamen Arrangement, zu einer Schaustellung von Leichen, zu einer glänzenden Gelegenheit für Schauspieler also, ihr berufliches Können zu beweisen und „Todesarten für jedes Alter und alle Gelegenheiten“ (RG 115) vorzuspielen. Der Tod wird präsentiert als heroisch-romantisches Schlußtableau, als Theatercoup, der ein effektvolles Abtreten von der Bühne gewährleistet, vielleicht eine Umgruppierung der Darsteller oder gar eine neue Truppe erfordert, aber sonst unwirklich, d. h. folgenlos bleibt. „Nein . . . nein . . .“, sagt Stoppards Göl(denstern), „nicht für *uns*, so ist es nicht. Sterben ist nicht romantisch, und der Tod ist kein Spiel, das schnell vorbeigeht . . . Der Tod ist gar nichts . . . Der Tod . . . ist nicht . . . Er ist die Abwesenheit jeder Anwesenheit, weiter nichts . . .“ (RG 116).

Dem gleichsam als literarisches Zitat „servierten“ Blutbad am Schluß des Shakespeare-Dramas steht bei Stoppard Ros' und Göl's stilles, willen- und widerstandsloses, unauffälliges Verschwinden von der Bühne gegenüber. Das Stück endet ohne Ende. Die Fragwürdigkeit des Schautods im Theater und der Welt als Bühne wurde als neuer Bühneneffekt ins Scheinwerferlicht gerückt. Der Tod bleibt ausgespart.

Die Paradoxie der Aussparung des Todes bei gleichzeitiger Todesbesessenheit, der Versuch oder die oft gezielte Absicht, ein tabuisiertes Thema zu behandeln, indem man ihm ausweicht, kennzeichnen die hier genannten Stücke. Ihre Autoren entstammen verschiedenen Generationen und Nationalitäten. Herkunft, die jeweiligen Bezugsfelder möglicher Anregungen und Einflußnahmen lassen sich schwerlich vergleichen. Gemeinsam ist ihnen jedoch das vielleicht kaum oder gar nicht bewußte Bemühen, sich von der tradierten bedrückenden, ganz und gar unfrohen Totentanzvorstellung durch deren Verfremdung zu befreien.

Die Ballade vom großen Makabren (B), Die Greise (G), in: Theater (Neuwied o. J.); Stanislaw Witkiewicz, Narr und Nonne (N), in: Das Wasserhuhn. Narr und Nonne (Frankfurt 1965); Friedrich Dürrenmatt, Der Meteor (Me) (Zürich 1966); Jean Tardieu, Faust und Yorick (Fa), in: Kammertheater (Neuwied 1960); Samuel Beckett, Endspiel (E), in: Dramatische Dichtungen I (Frankfurt 1963).

Jedermanns Tod

„Wer recht in seinem Leben tut,
Den überkommt ein starker Mut
Und ihn erfreut des Todes Stund,
Darin ihm Seligkeit wird kund.“

Mit diesen Worten mahnt Jedermanns Mutter ihren Sohn in Hofmannsthals allegorischem „Spiel vom Sterben des reichen Mannes“ (1911). Bald sieht sich der scheinbar selbstsichere Prasser Jedermann vor die Alternative gestellt, vor der seine Mutter ihn warnte, nämlich „zu sterben, doch ärger noch auf ewig (zu) verderben“. Der Tod als Bote lädt ihn vor Gottes Thron. Dort soll er Rechenschaft ablegen. Jedermann, der stets gesellig lebte, erwirkt eine Gnadenfrist, innerhalb deren er sich jemandes „Geleit“ erbitten will, um seine Sache nicht allein vertreten zu müssen. „Werke“ allein sind zu schwach, um ihm zu helfen. „Glaube“ tritt hinzu. Beiden zusammen gelingt es, ihn dem Zugriff des siegessicher wartenden Teufels zu entziehen, da durch den Opfertod Christi Jedermanns Schuld bereits „vorausbezahlt“ ist.

Die gewährte Frist, die in Hofmannsthals erneuertem Mysterienspiel mit dessen intaktem Glaubensgerüst nur ein Spielraum ist, um Jedermanns Umkehr und Rettung als Lehrbeispiel vorführen zu können, wird zeitgenössischen Autoren zum eigentlichen Problem – das von jedermann nachprüfbare Erlebnis der entschwindenden Zeit.

Ionescos bekannte Jedermann-Figur Behringer, eine seltsame Mischung aus allgemeingültig-sein-sollender Allegorie und der personifizierten inneren Erfahrung des Dichters, tritt in dem Einakter „Der König stirbt“ (1962), dessen Spieldauer der Handlungsdauer entspricht, als abgetakelter und heruntergekommener Herrscher auf. Sein Ende setzt zugleich der Vorstellung ein Ende. Behringer I. hat sich selbst entmachtet, da er, wie Prinz Hamlet, die Welt, die aus den Fugen war, nicht wieder einrichten wollte. Ihm mißriet – um seine eigenen Worte abzuwandeln – alles, weil er seinen Willen nicht zusammennahm und nie Zeit hatte, sich Zeit zu nehmen. Nun zeigt sein Palast Risse. Das Feuer, die Sonne gehorchen ihm nicht mehr. Seuchen und Plagen suchen Land und Untertanen heim. König Behringer, der einst die Mitte seines unendlichen und zugleich vergänglichen Reichs darstellte, verschwindet zusammen mit ihm. Er weiß, daß er sterben muß, vermeint aber in kindischer Verkennung seiner Machtmittel, er könne den Zeitpunkt selbst bestimmen. „Wenn ich will, wenn ich Zeit habe, wenn ich es beschließe“ (K 17).

Das Spiel vom Sterben des Königs, angeregt von Shakespeares „Richard II.“ und von dessen Größe fast erdrückt, bezieht die schwache Antriebskraft seiner Anti-Aktion aus dem Mißverhältnis zwischen Behringers narzißtischem Ichverhaftetsein („Laß alle sterben, wenn ich nur ewig lebe“, K 36) und seinem lebenslangen Zurückweichen vor den Ansprüchen des Lebens, zwischen hybrider Selbsterhöhung („Ich muß die Hostie sein“, K 34), der Forderung, *sein* Leben solle als beispielhaft nachgelebt werden, und seinem tatsächlichen trostlosen Versagen. Voller Selbstmitleid und nicht ohne geheimes

Einverständnis mit seinem Verfall beobachtet er sein eigenes Verenden. Vergeblich versucht er im Triumph des Todes einen Sinn zu finden. Im Verlauf des Stücks verlagert sich die grausam-groteske Absurdität von der jämmerlichen Kasperlefigur Behringers I. auf den Tod. „Sterben ist unnatürlich, weil man nicht will“ (K 39).

Der zum Jedermann-König erhobene Kleinbürger Behringer kann nicht sterben, weil er nie gelebt hat. Er entgleitet der Welt wie sie ihm. An der Hand der dunklen und rätselhaften Königin Margarete vollführt er eine zeremonielle Scheinloslösung von der Welt – angezeigt durch eine rituelle Entkleidungsszene –, schreitet auf Stufen hinauf, um im bereitstehenden Rollstuhl, zu dem sein Thron verkümmerte, die ewige Ruhe zu finden. „Es lohnt sich nicht mehr zu atmen. Wozu so viel Unruhe, nicht wahr? Du kannst dich setzen“ (K 64).

Die Barockmethode, den Tod durch leuchtende Ruhmestaten zu überlisten und auf diese Weise wenigstens relative Unsterblichkeit zu erlangen, die bereits Hamlet nicht mehr unreflektiert nachvollziehen konnte (Hamlet IV, 1), ermangelt bei Ionescos König Jedermann jeden Ansatzpunkts. „Die Angst verstopft seinen Horizont“ (K 35). Ihm fehlen „Werke“ und „Glaube“, sogar der Glaube an die Werke. Spurenlos und unvermißt verschwindet er in einer „Art Nebel“ (K 64), versinkt im grauen Nichts, nachdem er sich während seines „Sterbens“ vergeblich die Gretchenfrage der modernen Literatur stellt: Welch glückliche Erinnerung hilft mir? Wer erinnert sich an mich? Königin Margarete, die seine Fesseln zur Welt auflöst, treibt damit auch die Auflösung seiner Person voran. Sie belehrt ihn: „Alles wird von einem Gedächtnis behalten, das sich nicht erinnern kann. Das Salzkorn, das sich im Wasser auflöst, verschwindet nicht. Es macht das Wasser salzig“ (K 62).

Der Alptraum des Todes nach einem Alptraum von Leben („Der Träumer verläßt seinen Traum“, K 62) tritt in Ionescos späterem Stück „Das große Massakerspiel“ (Uraufführung 1966) leibhaftig auf. Der den mittelalterlichen Totentänzen entstiegene „schwarze Mönch“ nivelliert, indem er unterschiedslos niedermäht, wem er begegnet. Jedermann stirbt. Sie alle, „Tote auf Bewährung“ (M 141), verenden als „Opfer einer absurden Krankheit“ (M 149), für die es keine Heilung gibt. Ionescos Bote des Nichts und der Vernichtung, der wie die Pest in eine geschlossene Gesellschaft einbricht², stellt eine Art absurder Gerechtigkeit her, indem er die Absurdität jeden Daseins und die Sinnlosigkeit allen Tuns demonstriert, nicht nur die der kleinbürgerlichen Betriebsamkeit und der scheinbar naturwissenschaftlich abgesicherten Todesverleugnung (vgl. bes. Szene 17). In dieser szenischen Serie von „Krepiervorgängen“ (J. Kaiser), die den Tod als „Übel . . . ohne Ursache“ (M 105) darstellen, sind tiefe Gleichgültigkeit, stumpfe Unpersönlichkeit („Eine absolute Einsamkeit befragt ein Universum ohne Gesichter“, M 128), versteckte Vernichtungssehnsucht und lastende Langeweile das wahre Übel: „Ich langweile mich in der Todesangst“ (M 129).

Die geheime Infamie der Vorstellung des Todes als lebensfeindlichen Vernichters,

² Ionesco schreibt, er gehe auf „dieselbe Quelle der Inspiration“ zurück wie Camus mit seinem Roman „Die Pest“, nämlich auf Daniel Defoes „Journal of the Plague Year“ (1722).

der, rückwirkend als Un-Ziel, das Leben lähmt und verdirbt, dazu eine latente Wendung vom drohenden „Memento mori!“ zum ermunternden „Memento homo!“ (B 61) behandelt Michel de Ghelderodes „Ballade vom großen Makabren“. Der Belgier, der gern die bunte Welt des spätmittelalterlichen Flamenlands als malerischen Rahmen für seine Spiele verwendet, lokalisiert dieses Stück „im Fürstentum Breughelland in Flandern, im soundsovielten Jahr nach der Erschaffung der Welt“ (B 7).

Im Gegensatz zu Ionesco, der lediglich den Reigen der vom Knochenmann Massakrierten übernimmt, knüpft Ghelderode unmittelbar an das Motiv der mittelalterlichen Totentänze an. Sein sensenschwingender, zerstörungsfreudiger, freudefeindlicher morbider Makabrer („Im Namen des Schöpfers zerstöre ich . . .“, B 60) heißt nicht „Tod“, sondern „Nekrozotar“. Er nennt sich selbst die „Hauptfigur im letzten Akt des Großen Welttheaters“ (B 17). Eigens weist er auf seine „Requisiten“ als Erkennungszeichen hin (vgl. B 17). Als „blind“ mähender Handlanger eines finsternen, rachsüchtigen, rauschebartverzierten Großvatergötzen (vgl. die Anfangszeilen des Stücks), der seine eigene Schöpfung zu hassen scheint, verbreitet er Schrecken und Grauen. In seine „Zeremoniengewänder“ gehüllt, den versoffenen Porprenaz als Reitpferd benutzend, ein Trompetensignal blasend, schreit Nekrozotar: „Huiih, voran. Feuer und Mord! Mord und Feuer! Ins Nichts mit allem! Der Mühlstein dreht sich! Die Geißel Gottes kommt herab! Die Farce ist bald vorbei! Die Stunde der Rache des Herrn ist angebrochen! Huiiih!“ (B 32).

Aber Ghelderodes „roter Reiter“ hat – im Unterschied zu seinen mittelalterlichen Vorgängern – eine Geschichte und daher auch eine Zukunft. Einst war sein Wirkungsbereich, das Fürstentum Breughelland, ein schlaffenlandähnliches Paradies, und Nekrozotar, „der Engel des Guten in den Städten der Menschen“ (B 18), war „jung und voller Kraft, liebte das Leben und die Menschen“ (B 78). Doch die jagten ihn davon. Er verbarg sich in einem Grab und wachte als Engel des Bösen auf (vgl. B 78f.). Es scheint, als ob die Bewohner Breughellands selbst den Wandel verursacht und die nahende Katastrophe heraufbeschworen hätten, und zwar durch ihre lebensfeindliche, untergangsfreundliche Anpassungshaltung – durch ihr Warten auf Nekrozotar.

In seiner Eigenschaft als Mahner an die Vergänglichkeit erlaubt er es ihnen ja, nichts tun zu brauchen, da alles Irdische ohnehin dem Untergang geweiht ist. In seiner Eigenschaft als moralisches Schreckgespenst verzerrt er ihre Weltsicht, so daß ihnen, die auf Belohnung oder Strafe nach dem Eingreifen Nekrozotars warten, im Guten wie im Bösen nur übrigbleibt, aufs Ende der Welt zu hoffen (vgl. B 52). Der lebenslustige Säufer Porprenaz, der einzige, der bereit wäre, sein Leben für das der anderen zu geben, spricht die Doppeldeutigkeit und die Umdeutung des hohläugigen, mörderischen Knochengerippes deutlich aus: Als Nekrozotar, „ein Symbol“ (B 17), den Porprenaz noch nicht als solches erkannt hat, mit der Sense in der Hand weit ausholend zu mähen beginnt, sagt der Trinker, Vertreter des dionysischen Prinzips: „Wie nützlich könntet Ihr zur Erntezeit Euch damit machen!“ (B 17). In Ghelderodes verrückter und mit direkten und indirekten Bibelziten gespickter Pseudo-Apokalypse trinkt sich

schließlich Nekrozotar, angesteckt von der ungebrochenen Sauffreudigkeit seines „Pferdes“ Porprenaz einen Rausch an, „damit wir fröhlich verrecken“ (B 55). Der Kulminationspunkt der Katastrophe ist erreicht, als Nekrozotars gebrochener Dies-illa-Gesang in einen trunkenen Tanz umkippt: „Tanzen . . . tanzt . . . den Totentanz . . . hick . . .“ (B 72).

Während der grellrote Schein blindwütiger Zerstörung („Ich mäh’ das Unkraut und den Weizen“, B 18) sich in ein sanftes rosa Licht verwandelt, stirbt Nekrozotar. Ähnlich wie sein vermeintlicher Herr, mit dem ihn Porprenaz eingangs beinahe verwechselt, hat er seine Rolle zu Ende gespielt. Der Trunkenbold, der grölend, falsch singend, aber lustig tanzend auftritt, wird von Nekrozotar unter sich begraben, als der von einem Baum herunterfällt. „Der alte Ewige ist tot, weh, weh! Der Arme konnt’ sich nicht mehr halten in der Luft!“, meint der Säufer und will erschrocken fliehen, um nicht des „Gottesmords“ bezichtigt zu werden (B 13). Schon vorher mußte er überrascht feststellen, daß ihm der Lobpreis des „Ewigen“, der für ihn „in der Natur enthalten“ ist „wie Dotter im Ei“ (B 9), nicht mehr recht gelingen will. „Ich find’ die Melodie zu deinem Lob nicht mehr, war’s nicht ein Kontertanz?“ (B 9). Als er dann die Erde besingt und zu des „Ewigen“ Ehre darauf tanzt, wird er durch brutale Steinwürfe Nekrozotars verprellt. Nur die beiden Liebenden Jusemina und Adrian überleben die Katastrophe unversehrt.

Zu ihrem eigenen Erstaunen überdauern auch die anderen Hauptfiguren. Nach ihrem Schein-Tod finden sie dann die Kraft zu zerstören, was sie – beinahe – zerstört hat.

Jedermanns Pseudo-Auferstehung

Mehr noch als die bitter ernsten und depressiven Todesfarcen des als klassischen „Absurden“ arrivierten Autors Ionesco enthält Ghelderodes weniger bekanntes Stück sämtliche Merkmale des „absurden“ Todes, der sich selbst aufhebt: die Angst vor Freude und Leben, die vorsätzliche, frei- und böswillige Herabminderung alles Erhebenden und Glückbringenden. Eine nahezu heidnische Haltung also, die, um ihn zu vermeiden, den Göttern Neid unterstellt, indem sie Leiden und Opfer als beschwichtigende Vorschubleistung anbietet. Die psychologische Folge dieser Jammertalpsychose – welche sich eben durch ihre Konsequenz als scheinheroisches Alibi vor dem Leben entlarvt – ist nicht der Tod, sondern ein vergebliches Warten auf das Ende, auf die Vernichtung der Person als Befreiung von der Angst. Scheinbare Wiederauferstehungen stellen den monotonen Kreislauf unpersönlichen Lebens wieder her, verurteilen alles, was geschehen ist, zum Niemals-dagewesen-Sein.

Schon das Stück „Narr und Nonne“ (1923) des inzwischen als Vorläufer des „Absurden“ anerkannten Polen Stanislaw Witkiewicz (1885–1939) enthält die genannten Elemente. Die Zentralfigur, der berühmte Schriftsteller Walpurg, der „Narr“, der sich selbst als „lebenden Leichnam“ (N 79) bezeichnet, ist im Irrenhaus „Zum kre-

pierten Kaninchen“ gestrandet. Er kann nicht mehr schreiben, denn er will es nicht mehr. Schwester Anna, die sich wegen einer unglücklichen Liebe als „Nonne“ zurückzog und sich „außerhalb des Lebens“ stehend nennt (N 79), pflegt ihn. Die Liebe der beiden reicht nicht aus. Beider Vernichtungswille ist stärker. Sie zieht es vor zu leiden, zur Strafe dafür, daß sie glücklich ist. Er, der „ohne Ende“ darauf wartet, daß die „Höllenmaschine“ in seinem Kopf doch explodiert (N 81), bringt sich schließlich um, nicht zuletzt deshalb, um andere zu verletzen. Der Schluß des wirren, symptomreichen Stücks zeigt einen doppelten Walpurg: seine Leiche und einen Überlebenden.

Das Motiv der Pseudo-Auferstehung, verquickt mit dem Problem der „Literatur“, damit des „literarischen“ Todes als Schau und Pointe, behandelt Friedrich Dürrenmatt in seiner Komödie „Der Meteor“ (Uraufführung 1966). Anspielungen auf das Totentanzthema sind zahlreich in diesem Stück.

Wolfgang Schwitter, Nobelpreisträger für Literatur und als Erfolgsautor Bestandteil des Establishments, der „Meteor“, steht im Mittelpunkt. Schon zweimal war der berühmte Mann klinisch für tot erklärt worden. Die offiziellen Begräbnisfeierlichkeiten sind programmgemäß abgelaufen. Doch Schwitter ist nicht tot. Gekleidet in einen kostbaren Pelz, beladen mit Manuskripten und Koffern, große Kerzen unter den Arm geklemmt, taucht er in seinem alten Atelier auf, mietet es dem erfolglosen Maler Nyffenschwander ab, um dort endlich, stilvoll kerzenumrahmt, zu sterben. Selbstherrlich und herrisch trifft er ihm geeignet erscheinende Vorbereitungen. Er räumt das Atelier, welches etwa an das Milieu von Spitzwegs „Armen Poeten“ erinnert, so lange um, bis nichts mehr ihn „stört“. Aber der kranke Literat, den das Leben „anekelt“, der sich nichts sehnlicher wünscht, als zu „verdorren“, der Minute um Minute auf einen „würdigen Abgang in die Unendlichkeit“ wartet (Me 45), kann eben deshalb nicht sterben, weil er sich sterben lassen will. Dafür macht er sterben.

Vergiftend, verderblich und vernichtend wirkt der Schriftsteller auf andere. Verzahnt mit Schwitters unwürdigem Untergang ist die katalysierende Funktion des öffentlichen Aspekts des Todes eines berühmten Mannes. Für Schwitter eine Gelegenheit, sich und andere bloßzustellen. Er war zu Ruhm und Geld gelangt, weil er sich mit „erfundenen Geschöpfen“ umstellte, da er sich „mit wirklichen nicht abgeben konnte“ (Me 68). Die künstliche Welt aus „Literatur“, die er sich schuf, setzte ihn außerstande, Lüge und Wahrheit zu unterscheiden. Angezogen von seinem kraftvollen und kompromißlosen Zerstörungswillen erscheinen verschiedene Besucher, Vertreter der Gesellschaft, für die der Schriftsteller die Geschichten erfand, die sie zur Selbstbestätigung brauchte („Ich beschäftigte die Phantasie derer, die meine Geschichten kauften, und hatte dafür das Recht, zu kassieren, und kassierte“, Me 67) und die seinen Erfolg ermöglichte: der unschöpferische Künstler, der Pfarrer, der Bankier, der Verleger, der Mediziner, seine vierte Ehefrau, ehemaliges Callgirl, deren Mutter, früher Bordellwirtin, jetzt Abortfrau. Sie alle vernichtet Schwitter. Übrigbleibt sein von ihm enterbter, untauglicher Sohn, der seinen Vater verabscheut.

Aufschlußreich für das Verhältnis des Literaten Schwitter zu der seinen Erfolg

garantierenden und verschleißenden Gesellschaft – beide bedingen und verdienen sich gegenseitig – ist seine Auseinandersetzung mit dem Mediziner Schlatter und seinem Verleger Koppe. Die Karriere des Arztes, der Schwitter zweimal für tot erklärte, ist durch dessen „Auferstehung“ ernstlich gefährdet. Nun will er, um seinen Ruf wiederherzustellen, seinen ehemaligen Patienten noch einmal mit in die Klinik nehmen, um seine „Auferstehung“ klinisch zu untersuchen. Daß Schwitter noch lebt – was der Betroffene „hundsgemein“ findet –, ist für Schlatter ein „rein neurotisches Phänomen“ (Me 61).

Der Verleger allerdings sähe Schwitters Auferstehung gerne. Man könnte seinen Autor dann „ins Christliche uminterpretieren“, und sein „Verlag wäre gerettet“ (Me 59). Er gibt Schwitter den Rat, es wieder mit dem Leben zu versuchen, wenigstens solange er lebe.

Damit wollte und will es der Nobelpreisträger aber nicht versuchen. Sterben ist bei ihm eine „Geisteshaltung“ (Me 59). Es ist daher erstaunlich, daß Dürrenmatt in diesem Stück der „unmetaphysischen Metaphysik“³ eine moderne Auslegung des Lazarus-Gleichnisses (nach Johannes) sehen will. Die Energie des Lebensunwillens der Hauptfigur Schwitter kämpft gegen das Leben als solches, nicht gegen seine Formung durch eine bestimmte Gesellschaft, seine „Todesraserei“ (Me 62), die alle zur Strecke bringt, mit denen er in Berührung kommt, verkehrt den Totentanz in sein Gegenteil: „Der Tanz soll aufs neue beginnen“, klagte er, als er weiterleben muß (Me 61). Er will nicht mehr hoffen, sondern sich aufgeben, sich wie ein Meteor „fallen“ lassen, um zu zerstören und um die „verfluchte Sonne“ (Me 69) nicht mehr zu sehen. Konsequenter wechselt Schwitter den Wert des Lebens mit dem des Todes aus: „Ich bin berufen zum Sterben, allein der Tod ist ewig. Das Leben ist eine Schindluderei der Natur sondergleichen, eine obszöne Verirrung des Kohlenstoffs, eine bösertige Wucherung der Erdoberfläche, ein unheilbarer Schorf. Aus Totem zusammengesetzt, zerfallen wir zu Totem“ (Me 70). Schließlich bittet er die „Christen“, die in Gestalt der Heilsarmee die Bühne betreten, um die Gnade, ihn mit ihren Gitarren und Posaunen totzuschlagen. Sein Schlußwort drückt seine Geisteshaltung aus, die sich auf die jahrhundertelange Tradition der Angst vor dem Knochenmann und auf den steten Aufruf, ans Sterben zu denken (und nicht an das Erlebnis des Lazarus!), zurückführen läßt. Modern, knapp und sachlich faßt er deren moralisch korrumpierende Wirkung zusammen: „Wann krepriere ich denn endlich!“ (Me 71).

„Krepieren“, ein Wort italienischer Herkunft, das „zerbersten“ und „verrecken“ bedeutet, beschreibt in seiner makabren Doppeldeutigkeit den hier gezeigten Geschehnisablauf genau: Sprengkörper „krepieren“, hinterlassen nach kurzem heftigen Aufleuchten nichts als Zerstörung, Schutt und Asche – wie der „Meteor“. Beide bildliche Todesumschreibungen verbindend, sagt er: „Saufen ist gesund fürs Abtanzen“ (Me 32).

³ E. Schumacher, Der Dichter als sein Henker, in: Sinn und Form 18 (1966) 777 (Sonderheft 1).

Totentänze und Endspiele

„Hat dieser Kerl ein Gefühl von seinem Geschäft? Er gräbt ein Grab und singt dazu“, klagt Hamlet über das geschäftsmäßige und berauschte Gebaren der Totengräber, von denen einer ihm schließlich des Königs Spaßmacher Yorick Schädel heraufreicht.

Den Totenkopf, Hamlets althergebrachtes Requisit, Zeichen seiner Todesfixierung und zugleich seiner überbewußt-tödlichen Kopflastigkeit, lebensfernen Entschlußlosigkeit und Blockade gerade seiner Jenseitshoffnung, hat Jean Tardieu in „Faust und Yorick“ (1955) in den eigentlichen Protagonisten eines kurzen Kammerspiels verwandelt. Die Abkehr des „Gelehrten“ (= Faust) von mittelalterlicher, jenseitsbezogener Weltverachtung, seine Säkularisierung, bedeutet noch lange keine Hinwendung zur Welt, zum Leben und Sterben, sondern läßt ihn in der Sackgasse neurotisch-narzißtischer Gehirnverhaftung landen: Der Schädel wird ihm zum Alibi und zur Fluchtbürg vor der Welt. Sein Leben lang sucht der Wissenschaftler den vollkommenen, maßgerechten Schädel des besseren, zukünftigen Menschen. Was um ihn herum vorgeht, läßt ihn gleichgültig. Nach seinem Tod stellt sich heraus, daß sein eigener Schädel der gesuchte war. Zum Schluß ertönen die ersten Takte der „Danse Macabre“ von Saint-Saëns (vgl. Fa 69).

In ähnlicher Weise verlagert Ghelderode den Akzent vom Jenseits auf das Diesseits und verändert die Fragestellung. Noch Ionescos Königin Margarete sucht dem König, der stirbt, einzureden, er könne als ein sich auflösendes Salzkorn Unsterblichkeit erlangen, ohne jemals persönlich gewesen zu sein. Ghelderodes „Greise“ hingegen, wie die Apostel zwölf an der Zahl, stellen die Namenlosigkeit ihrer nichtigen, ergebnislos erwarteten Existenz in Frage: „Millionen von greisen Männern gab es – wie wir –, deren sich niemand mehr erinnert und die das Salz der Erde waren . . .“ (G 223). Diese „Salzkörner“ haben selbst nichts, was ihre Seelen und Gedanken ausfüllt, da sie nicht sind. Ihre Wirkung dürfte daher keine, wenn nicht gar eine vergiftende gewesen sein.

Weil der Tod sich der Erfahrungswissenschaft ebenso wie der unmittelbaren Darstellung entzieht, der bühnenwirksame Schautod entlarvt wurde (vgl. Einführung), ist es das Anliegen der modernen, insbesondere der sogenannten „absurden“ Literatur geworden, die Vorwegnahme des Todes als lebenslängliches Verharren in dumpfer Bewußtlosigkeit, als Dauerschlaf ohne Erwachensabsicht, in Wort und Bild umzusetzen. Sie zeigt, daß die Abwendung von jeder Jenseitserwartung durchaus nicht schon durch ihren Vollzug eine aus dem Diesseits schöpfende Lebensfreude bewirkt; daß vielmehr, der abendländisch-auflärerischen Tradition der Überrationalisierung zufolge, sich der Kopf als gegebener Verschanzungsort anbietet.

Im Gegensatz zum Tod entzieht sich der tödliche Versuch, das den Instinkten entfremdete Leben stillzustellen, die Stagnation also, keineswegs der Erfahrungswissenschaft – was allein schon die Existenz der Neurosenlehre beweist – und auch nicht der unmittelbaren Darstellung.

Viele moderne Stücke, nicht nur die hier genannten, deuten das Totentanzmotiv dementsprechend um: Im Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit glaubte man, daß die Toten nachts auf den Friedhöfen Tänze aufführten und versuchten, die Lebenden in ihren Reigen mit hineinzuziehen. Wer sich verführen ließ, war dem Tod verfallen. Soweit unsere Zeugnisse reichen, wurden diese Totentänze, Bilderfolgen mit unterlegten Versen, deren ans Memento mori gemahnende Absicht und abschreckender Zweck unverkennbar sind, kaum auf der Bühne gezeigt.

Die modernen Totentänze hingegen finden auf der Bühne statt. Auch sie demonstrieren die tödliche Ansteckungsgefahr der Toten, der lebenden Toten allerdings, die Leben und Sterben durch lebenslängliches Warten auf das Ende auszuschalten versuchen. Bewegung steht gegen Starre und Erstarrung, todesähnlicher Schlaf gegen Leben und Erwachen. Der „Totentanz“ erweist sich als greller, häßlicher Triumph der Schadenfreude über das eigene, sich und andere vernichtende Dahinvegetieren, als Triumph der Ablehnung des „schönen“ Todes wie des „schönen“ Lebens.

Es sind vor allem drei Stücke, an denen sich die Veränderung der Optik ablesen läßt. Nicht mehr der Tod als einmal zu durchschreitendes Tor zum Jenseits und von dort als klapperdürres Gerippe herüberdrohendes Einschüchterungsmittel steht im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern ein im Diesseits lebenslänglich andauernder Prozeß, der seiner Natur nach nur verlaufen kann, wenn die Endlichkeit durchbrochen wird. Diese Stücke können daher auf eine symbolische oder allegorische Darstellung des Todes verzichten. Gemeint sind Ghelderodes „Escorial“, Arrabals „Der Architekt und der Kaiser von Assyrien“ (1968)⁴ und Becketts „Endspiel“ (1954–1956).

Der Schauplatz aller drei Spiele ist ein insel- bzw. festungsähnlicher Zufluchtsort. Gemeinsam ist den Stücken weiterhin die Theatralisierung des Elends, das die Figuren zu erleben vermeinen, der Vorführcharakter all dessen, was sie tun. Damit wollen sie die Nichtswürdigkeit ihrer Existenz beweisen und ihre ablehnende Haltung rechtfertigen. Als Protagonist tritt jeweils ein heruntergekommener Herrscher auf. Er führt vor, wie schauerlich erbärmlich der Machtanspruch an sich wirkt, die pure Autoritätsanmaßung, die sich darin erschöpft, von den Untertanen das bedingungslose Erfüllen der Befehle zu erwarten. Von der Haltung der Hauptfigur hängt das Vorhandensein eines Narren ab, der, mangels eines Gegenspielers, das „Echo“ zu spielen oder die Stichworte zu liefern hat. Das Bild des Narren kann verschmelzen mit dem des „Hundes“, eines Vierbeiners jedenfalls, in dem sich die Umkehrung des „Himmelhundes“ spiegelt, der nach der Seele jagt (vgl. Francis Thompsons Gedicht „Hound of Heaven“).

Am klarsten stellt Becketts „Endspiel“ („Fin de partie“) die zur Frage stehende Thematik dar. Der Tod wird in diesem Spiel wider die Vergänglichkeit nur verbal erwähnt, geht es doch darum, endlich das Ende zu erlangen, jegliches Leben durch die

⁴ Vgl. dazu F. Maierhöfer, Kinderspiele. Fernando Arrabal – Theater ohne Tabu?, in dieser Zschr. 191 (1973) 529–543.

Ver- und Mißachtung des geschaffenen Universums und der eigenen noch zu entwickelnden Person kaltzustellen. Worauf Protagonist Hamm abzielt, ist nicht nur das Ende der Partie, der Versuch, den Schöpfer schachmatt zu setzen, und zwar durch die strikte Weigerung, überhaupt einen Zug zu unternehmen. Hamm will nicht nur das Nicht-Sein, er will das Niemals-gewesen-Sein, welches das Auslöschen aller Erinnerungsspuren an jemals Geschaffenes mit einschlösse. „Mein Königreich für einen Müllkipper!“ (E 237).

Bei Hamms Spiel liegt der Einsatz wesentlich höher als beim physischen Selbstmord. Darüber hinaus spielt er im Bewußtsein, ja dagegen an, von vorneherein der Verlierer zu sein. „Altes, von jeher verlorenes Endspiel, Schluß damit, nicht mehr verlieren“ (E 313). Mit seinem Spiel korrigiert er die Pascalsche Wette, bei der nichts zu verlieren, doch alles zu gewinnen sein soll. Statt dessen setzt er: „Null zu null . . . Augenblicke gleich null, die immer gleich null sind und doch zählen, damit die Rechnung aufgeht und die Geschichte endet“ (E 313 ff.).

Hamm, der nach eigener Aussage nie da, immer abwesend gewesen ist, der Zeit und Geschichte über sich hinweggehen ließ – „Irgend etwas geht seinen Gang“ (E 225) –, verliert das Spiel, sogar in diesem „Unterschlupf“, und obwohl er schließlich noch alle Utensilien, die ihm, dem gelähmten Blinden, einen gewissen Kontakt zur Umwelt ermöglichten, von sich wirft.

Der Tod tritt nicht ein. Hamm kann das „unentdeckte Land“, von dem Hamlet spricht, nicht betreten, da er sich weigerte, seine Füße (die das ganze Stück hindurch den Boden nicht berühren) auf die Erde zu setzen. Auch das Ende kommt nicht. Nur das Ende des Spiels um das Ende, das, da Endsituation und Ausgangsposition einander täuschend ähneln, wieder von vorne beginnen könnte. Der Kreislauf gleichförmigen Un-Geschehens ist wiederhergestellt – im Spiel.

Was keinen Anfang nahm, kann kein Ende finden. Hamms noch weiterreichender Versuch, das Wort, das am Anfang war, durch tödliches Schweigen zu tilgen und damit auch das Spiel um das Ende zu beenden, ist künstlerisch nicht mehr darstellbar.

Mit dem „Endspiel“ ist die messerscharfe Grenze zwischen Todesfurcht und Todessehnsucht erreicht. Die Möglichkeiten lebens-, das heißt schöpferungsfeindlicher, hirnbezogener Selbstreflektion, stagnierender, das heißt zielloser Weltbeobachtung sind auf die totale Verneinung des Lebens und des Todes reduziert und als Spiel vom Scheingefecht gegen die Vergänglichkeit auf des Messers Schneide ausbalanciert.