

GEORG BÜCHNERS REZEPTION IN RUMÄNIEN—EINE ERSCHLIESSUNG DER GEGENWART

Adriana Hass

„Die Tradition (...) bedrückt die Gedanken der Lebenden wie ein Alptraum, aber wenn sie sich mit der Umgestaltung ihrer selbst und der Umwelt befassen, etwas noch nie dagewesenes schaffen, dann berufen sie sich gerade in solchen Epochen der revolutionären Krise (...) auf den Geist der Vergangenheit.“

KARL MARX

Wirft man einen umfassenderen, weiteren Blick auf die Landschaft der zeitgenössischen Kunst — sei es auch nur beschränkt auf ein einziges Gebiet, im vorliegenden Falle das Phänomen Theater — so erhält man ein buntes, protheisches, polymorphes Bild. Die Schillerungen dieses vervielfältigten Regenbogens, der bis zum Verwischen der Umrisse, bis zur Verschwommenheit gelangt, durchdringen ungleich und sporadisch die reinen, festen, ewig kristallisierten Nuancen. So verschieden uns diese Landschaft auch scheinen mag, einige Richtlinien, allgemeine Tendenzen können trotzdem aufgedeckt werden.

Eine davon, die für das Nachfolgende von Interesse ist, könnte in einer steten Arbeit der Forschung und Neuinterpretierung, der Vergewärtigung und Neuerschließung mancher vormaligen Kulturwerte entziffert werden. Der Geist des modernen Menschen im ununterbrochenen Dialog mit sich selbst, mit den abgründigen Mächten seines eigenen Ichs, aber auch mit den kosmischen, universellen Kräften, versucht mit der Genauigkeit eines Wissenschaftlers und der Leidenschaft eines Entdeckers zu erkennen und zu unterwerfen, auszuwählen und neuzugliedern, bleibt für alle Erneuerungen und Erfragungen, für alle Versuche und bahnbrechende Schlußfolgerungen empfänglich.

Im Bereich der Kultur wird immer mehr von einem „offenen Kunstwerk“¹ gesprochen, ausgehend von der kürzlich und systematisch formulierten Auffassung Umberto Ecos, laut welcher jeder Diener der Kunst „bestrebt ist (...) die Erfindungsgabe des neuen Menschen festzulegen, der im Kunstwerk nicht ein auf klarersichtliche Beziehungen fußendes Objekt sieht, das einen als etwas Schönes ergötzt, sondern als ein zu erforschendes Rätsel, eine zu erfüllende Aufgabe, ein Ansporn für die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft“².

Im Geiste dieser Beschäftigungen entdecken die Kunst- und Literaturkritiker, die zeitgenössischen Theaterschaffenden neue Werte und dauernde Elemente in der Innen- oder Außenstruktur einiger Kulturgüter, die uns überliefert worden sind. So betrachtet, wird die Tradition in der modernen Epoche — ob man über eine eigentliche Tradition innerhalb dieser sprechen kann, bleibt eine offene Frage, die die Geschichte genauer bestimmen wird — eine ständige Wiederauf- und Bezugnahme auf „die Unzeitgemäßen“³, in deren Sonderwerken die gängigen Grenzen der Epoche, in der sie gelebt und geschaffen haben, gesprengt werden. In diesen Werken versuchen wir unsere Fäden im ewigen Gewebe zu entdecken, ohne das die große Vielfalt und Mannigfaltigkeit der phänomenologischen Häufigkeit, der Diskontinuität, sich

keinen Stützpunkt, kein Gleichgewicht schaffen kann. In diesen Umwälzungserscheinungen macht sich die Tendenz der „Wiedereinsetzung in ihre Rechte“, der Erklärung und Herausreichung der Werte und Sendungen einiger literar-dramatischen Werke, die eine Zeitlang nicht in Betracht gezogen worden sind, bemerkbar, was darauf zu führen ist, daß es an Auffassungen, die ein entsprechendes Verständnis erlaubten, fehlte.

Wenn man als Kennzeichen der „Tradition der modernen Epoche“ nicht die Kontinuität sondern die Diskontinuität⁴ betrachtet, dann wirkt das monadische, vereinzelte und überraschende Erscheinen einiger „Ahnen“, die es erlauben angenommen, eingeordnet, wieder-gelesen und neugedeutet zu werden, erhöhend, stärkend, für die Aufdeckung und Unterstützung dieser Traditionsquelle, die so notwendig ist. In diesem Zusammenhang wird klar ersichtlich, daß die Entdeckung und das Hervorheben des dramatischen Werkes des außergewöhnlichen Schriftstellers, der vor fast hundertfünfzig Jahren gelebt hat, der sich wie eine zu stark lodernde Flamme verzehrte und somit nicht dauern konnte, und Georg Büchner war, einen Stützpfeiler im Gebilde, in dem die Kunst durch ihre Gliederungsart vor allem *über und für den heutigen Menschen* spricht, bedeutet. Jedes echte Kunstwerk, von sicherem Wert, bestimmt sich selbst in erster Reihe durch seine

humanistische Sendung und Quelle, aber nicht allen gelingt es so ausdrucksvoll und nahe, so innig und universell den heutigen Menschen und den aller Zeiten zu erfassen, wie in den wenigen literarischen Zeugnissen, die uns vom jungen Revolutionär aus Darmstadt, Doktor der Philosophie in Straßburg, überliefert sind. Seine Feder stockte in ihrer schwungvollen aber sicheren, spontanen aber genauen Führung bei nicht einmal vierundzwanzig Jahren.

Das Schicksal der Werke Büchners, ihre Häufigkeit im Rahmen literar-theatralischer Beschäftigungen im Laufe der Jahre, deuten auf die Bahn eines Kometen, der in ungleichen Zeitabständen aus der kosmischen Ordnung ausbricht, die Blicke und Betrachtungen, Verwunderungen und das Sinnen auf sich zieht, um dann ein Staunen, eine bereicherte Erkenntnis, die Hoffnung, daß er wieder erscheinen wird, zu hinterlassen.

Im XIX. Jahrhundert fast völlig vernachlässigt, finden die Schriften G. Büchners erst später Entdecker, Anhänger, die aus ihren tiefen Schwingungen das Echo der Umwälzungen unruhiger, von großen sozial-politischen Erschütterungen kennzeichneten Epochen entnehmen; Epochen, die unweigerlich auch große Krisen der menschlichen Ideale mit sich brachten. Denn besonders in den Perioden der Erschütterungen und Irrungen, wie es auch die Zeit Büchners war, wurde sein Werk immer wieder gelesen, gedeutet, aufgenommen.

Die Rezeption Büchners geschah schwerfällig, zwischen der literarischen und theatralischen bestand ein beträchtlicher Zeitabschnitt. Die einzigen Schriften, die zeitlebens veröffentlicht wurden, sind *Der Hessische Landbote* als Flugblatt 1834 und, mit Hilfe Karl Gutzkows, das Drama *Dantons Tod*, Juli 1835, in der Zeitschrift *Phönix*.

Von den ersten Aufnahmen her, wurde *Büchner* immer wieder als *Zeitgenosse* angesehen. Trotz ihrer tiefen Verwurzelung in die unruhigen Zustände Deutschlands der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts tragen seine Schriften den Stempel einer Vervielfältigung im Wesentlichen, des Unendlichen im Endlichen, einer Zeitlosigkeit und ewigen Universalität, die es jeder Generation erlaubt, sie in ihre Reihen mit voller Überzeugung der Berechtigung einzuordnen.

Ähnlich verfahren auch die Theaterleute Anfang unseres Jahrhunderts, die als erste der Gedanken- und Gefühlswelt, den so überwältigend menschlichen Gestalten Büchners Bühnenleben verliehen. Eine Frage erhebt sich: ist die Tatsache reiner Zufall, daß Büchner erst ins Rampenlicht gebracht wurde, nachdem Ibsen sein ganzes, reichhaltiges Werk über

Europa verbreitet hatte und Strindberg mit seiner Besessenheit zwischen Alptraum und ätherischen Flügen sich immer öfter im Spielplan grosser deutscher Theater befand, sein „Intimtheater“, 1907 in Stockholm eröffnet, den Beginn einer neuen Theaterära ankündigte? G. Steiner gibt eine Antwort darauf indem er eine neue Frage aufwirft: „Wäre Büchner früher, in seiner Epoche, entdeckt worden, wie stünde es dann um Ibsen und Strindberg?“⁵ Ein weiterer Aspekt. Kein Theater mit den traditionellen Mitteln des Guckkastens, unbeweglich, schwerfällig, naturalistisch hätte bis zu dem Zeitpunkt gewagt, ein konkretes, plastisches, szenisches Bild dem stürmischen Leben voller Spannung, Erhöhungen und Sturz, das in den büchnerischen Texten nur blitzartig erfaßt wird, zu geben. Der szenische Raum erhält neue Dimensionen, neue Möglichkeiten der Handhabung und Darstellung durch die erneuernden Beiträge einiger Regisseure mit hohen künstlerischen Sichten wie es Gordon Craig und Adolph Appia waren. Als technische Erfindung ist die Einführung der Drehbühne, 1896 im „Rezidenztheater“ München durch Carl Lautenschläger, erwähnenswert; dank der Drehbühne wurde später, vom technischen Standpunkt aus, eine der glänzendsten Regieauffassungen für *Dantons Tod*, die von Reinhardt (1916), ermöglicht.

Doch die Zeitspanne in der Büchner tatsächlich alle Bühnen Deutschlands eroberte, die seinen Namen in einen breiten Verkehr brachte, war die Epoche des beunruhigten Schreis des Menschen im Ringen mit den unerbittlichen Kräften des Nichts und des vereinsamten Ichs, von dumpfen Lasten und dunklen Vorahnungen erdrückt, die des Expressionismus. Als dieser den ersten Schreckschrei ausstieß, die Invasion des Maschinen-Molochs und des Ersten Weltkriegs ankündigte, stieg auf die Bühne im Jahre 1910 im „Thalia“-Theater in Hamburg, unter der Spielleitung Leopold Jessners, *Dantons Tod*. Am 13. November 1913, dank der Regieführung von Dr. Eugen Kilian, wurde das Münchner Publikum vom tragischen Schicksal Woyzecks, dem ersten Proletarier der dramatischen Kunst, tief beeindruckt. Allmählich wird Büchner immer mehr mit Shakespeare verglichen, seine Dramen stehen auf dem ständigen Spielplan der meisten Theater bis zum Jahre 1939 (es werden bis dahin ungefähr 80 Uraufführungen mit *Woyzeck*, 89 mit *Dantons Tod* und 61 mit *Leonce und Lena* verzeichnet). Die schwerlastenden Jahre des Faschismus brachten ein Ausschließen Büchners von allen Bühnen des Dritten Reiches mit sich. Der entzündende, klare Geist, der unbequeme Wahrheiten aus-

sagte, der durch die Schärfe des Wortes jedwelchen Versuch der Demütigung des Menschen, der Erstickung seiner Freiheit entlarvte und verurteilte, wurde zum Schweigen verdammt.



Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges beginnt eine neue Etappe der Rezeption und Verwertung des Werkes von Büchner. „Neben die Fülle dessen, was zurück bis zum Jahrhundertbeginn nachgeholt, verarbeitet werden mußte, stellten sich mehrere Generationeinsätze jener, <...> die nach 1945 zu eigener Stimme fanden, ein. Es gab keinen gemeinsamen und einheitlichen Stil; es überwog, in verschiedenartigen Anknüpfungen an die Tradition und in deren Durchbrechungen, an die Weltliteratur und in deren Verarbeitung, in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen das individuelle Eigengepräge des einzelnen Autors. Darin liegt eine Signatur der zeitgenössischen Lage“⁶.

Damit kommen wir auf das anfangs gesagte zurück, auf die Charakteristik eines „offenen Kunstwerkes“, auf das Experiment und die Erneuerungssucht in der Kunst dieser Jahre — beziehungsweise der dramatischen Literatur und Theaterbewegung — sowie auch auf die Behauptung, daß Büchner besonders zu Wendezeiten, wie auch der erste Teil des XX. Jahrhundert eine war, wieder entdeckt wird. Die Frage könnte gestellt werden: warum gerade in der Zeitspanne 1950—1975 in erstaunlicher Häufigkeit und fast alle Breitengrade erfassend? Die Antwort könnte einerseits in den tiefen, grundlegenden Strukturverwandlungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg auf allen Ebenen des menschlichen Daseins auftraten, gefunden werden; in der Auseinandersetzung der beiden sozial-politischen Systeme, in die sich diese Welt des Jahrhunderts der Wissenschaft einteilt, einschließlich in der Auseinandersetzung verschiedener Welt- und Lebensauffassungen, einiger Philosophien, die ihrerseits beweisen, daß versucht wird, in der Vollenendung einiger Kulturakte die dieser Gegenüberstellung erwachsen, leitend und argumentierend einzugreifen. Einer Hölle entronnen, sucht sich die Menschheit neue Ideale, neue Erfüllungen, eine umfassende und dauerhafte Harmonie.

Andererseits könnte die Antwort in der großen Modernität der Büchnerischen Schriften die erst jetzt den nahrhaften Boden zum Keimen vorfinden, liegen. Wir werden bloß bei einigen Aspekten verweilen. Das moderne Theater, so mannigfaltig es in Inhalt und Form sei, ist ständig bestrebt, das Soziale nie zu vermeiden. Sogar das „Absurde Theater“, sei es auch

übermäßig essentialisiert und methaphorisch, vernachlässigt die *sozialen Fragen* nie. Nichtdestoweniger leiden alle Büchnerischen Texte an derselben grundlegenden Zwangsvorstellung des Aufbaus. Nicht einmal bei der Gegenüberstellung mit den historischen Gegebenheiten, kann der sozial-ökonomische Aspekt außer Acht gelassen werden. Diese fortschrittliche Auffassung von der Welt und vom Leben, von der Rolle des Kunstwerkes, entsprechen jenen eines modernen Menschen.

Wenn man im Zusammenhang mit Büchners Werk philosophische Ansichten, die dem Naturalismus, dem Atheismus, Agnostizismus, Existentialismus, Fatalismus oder Determinismus zugerechnet werden, ausarbeiten kann, geschieht es weil sie keimartig, doch sehr dicht in den wenigen Schriften, die Büchner wie ein direktes Erbe an die moderne Epoche hinterlassen hat, enthalten.

Die weitspannende Methapher vom „*theatrum mundi*“ in der der Mensch-Puppe unter der Herrschaft unabwendbarer, unbekannter Kräfte steht und nicht anders als auf tragische Art und Weise in der harten Auseinandersetzung mit dem Nichts enden kann, lag näher als je dem existentialistischen, modernen Lebensgefühl, wobei wir das Nahen der bevorstehenden Kriegskatastrophe berücksichtigen müssen. Büchner geht von Grund auf von dieser Welt- und Lebenssicht aus. „Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!“⁷ ... „Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden.“⁸

Doch der vorstehende Zustand, der im Angesicht des Todes auftauchenden Angst, ist jene der Absonderung, der Abkapselung, der hoffnungslosen Vereinsamung. „Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, — *wir sind sehr einsam*“⁹ (unsere Unterstreichung). Es war auch nicht anders möglich, daß das moderne Theater beherrscht von Angstzuständen, Selbstbefragungen, Vivisektionen des Ichs und der Umwelt, sich in solchen Überlegungen nicht wiedergefunden hätte!

Die Kunstauffassung Büchners erweist sich als besonders modern. „Seine höchste Aufgabe <die des dramatischen Dichters, u. Anm.> ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder sittlicher noch unsittlicher sein als die Geschichte selbst; <...> Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder

aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen<...>“¹⁰ Das ist eine Überwindung sowohl der Romantik als auch des Realismus im besten Sinne des Wortes.

Daraus kann man auch seine moderne Schaffensmethode ersehen. Wir beziehen uns auf die Vorliebe Büchners „Dokumentarmaterial“ zu verwerten, von Geschichtsquellen oder von konkreten Lebensstatsachen (sowohl *Dantons Tod* als auch *Woyzeck* haben solche Quellen) auszugehen. Es ist bestimmt nicht zu gewagt wenn wir ihn, von diesem Standpunkt aus gesehen, dem modernen Dokumentartheater, dem politischen Theater zuordnen, da seine Art und Weise der künstlerischen Gestaltung der konkreten Elemente den modernen Dramatikern wie Peter Weiss, Heinar Kipphardt, Paul Dieter Forte nahesteht. „Nahezu alle Stilrichtungen seit dem Ausgang des XIX. Jahrhunderts können an Stilmzüge seines Dramas anknüpfen, das naturalistische wie das expressionistische Drama, das „epische“ wie das „absurde“ oder das „dokumentarische“ Theater <...> Die Linien, die zum XX. Jahrhundert führen, laufen durch Büchners Drama wie durch eine Schaltstelle“¹¹.

Höher als alles bisher Erwähnte erhebt sich die große, hingebungsvolle *Liebe Büchners für den Menschen*. „Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen...“¹² Wie sehr die moderne Welt diese warme Hingabe einer beschwingten Seele, die sich in Bildern hoher Dichtungskraft ergießen, bedarf, entnehmen wir aus dem zunehmenden Interesse, das die zeitgenössische Epoche für sein Werk entgegenbringt.

Eine große Anzahl von Inszenierungen verstreut sich über alle Breitengrade der Welt beginnend mit den ersten Nachkriegsjahren. Von Moskau bis Ankara und London, von Paris bis New York, Prag, Warschau und Bukarest werden die Stücke G. Büchners gespielt, „wiedergelesen“ und neu gedeutet aus verschiedenen Blickpunkten, dem Publikum als Gabe eines überraschend zeitgenössischen Ahnen dargeboten. Die Literatur- und Theaterkritik bringt ebenfalls eine große Anzahl von Studien, Essays, Monographien, in Umlauf. Unser Zweck ist es hier nicht, diese darzustellen oder zu besprechen. Für uns bleibt die Tatsache bedeutend, daß sowohl die Theaterleute in ihren Inszenierungen, als auch die Literaten in ihren Schriften, sich auf verschiedene Standpunkte stellen, manchmal sogar völlig entgegengesetzt, die eigentlich den Bühnenerischen Geist vermindern, seine Universalität einengen¹³. Es diene den sofortigen Geboten der Zeit, wobei die Bühnenerischen Texte in einer verwirrenden Freiheit für die jeweiligen Stand-

punkte, Grundsätze und Ideale als Beweisführung mißbraucht wurden. Aber solches unterstützt das für jedes, echte Kunstwerk gültige Prinzip, laut dessen nur die wahrhaftig zeitgenössischen Werke, von akuter Aktualität für ihre Epoche, auf der Stufe der Unendlichkeit emporstreben.

Das Theater in Rumänien, verwurzelt im geistigen Klima, das wir bis jetzt zu umreißen versucht haben, das vom selben Eifer der Erschließung, der Experimentierung einiger noch nie dagewesenen künstlerischen Ausdrucksmittel beherrscht wird, doch der Kunst der Zeit in der wir leben eine entsprechende Dimension verleiht, ist für jede erneuernde, schaffensfreudige Anregung des zeitgenössischen Welttheaters empfänglich.

Nachdem die Theaterleute aus Rumänien ihr Publikum zuerst überraschten, dann mit modernen szenischen Auffassungen eines Shakespeare oder Caragiale, mit Stücken moderner Dramatiker wie Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Tennessee, Miller, Ionesco, Pinter, Albee und viele andere vertraut machte, erschien als erste Bühnenerische Gestalt auf einer Bukarester Bühne, *Woyzeck*. Der Vorrang dieser Wahl scheint uns berechtigt zu sein — denn obwohl alle Stücke Büchners, wie schon erwähnt, unter dem Zeichen einer Universalität stehen, die jeder Generation gestattete, sich als ihre eigene anzusehen, sie sich anzueignen, — ist *Woyzeck* näher an der Unruhe und Ungewißheit des modernen Theaters, seiner Ausdrucksmöglichkeiten als alle anderen. Unter Spielleitung von George Teodorescu, und dargestellt von einem Ensemble, das sich voller Ehrfurcht dieses Textes annahm, brachte das Jüdische Staatstheater Bukarest im Dezember 1965 eine Vorstellung, durch die eines der Stücke Büchners zum ersten Male auf dem Spielplan unseres Theaters stand. Der Regieauffassung gelang es das Neue, die Frische dieses Textes, der philosophisch-literarische und theatral-ästhetische Auffassungen vorwegnimmt, einzufangen. Die verwendeten Mittel, reich an Tönen und Nuancen, gingen unmerklich von Satire und Groteske zum Drama und zur Phantasie über. Der *Woyzeck* von Ion Grapini würde uns eine Annäherung an jenen von Albert Steinrück erlauben (erwähnenswert durch die Parameter der Vorstellung in expressionistischer Manier im Jahre 1913), fortgesetzt mit natürlichen individuellen Schattierungen auch von anderen großen Darstellern dieser Gestalt; sie stellt eine Schwelle in der Karriere jedwelchen Schauspielers dar (Oskar Fritz Schuh, 1953; Kurt Meisel, 1956). Grapini hob vor allem das soziale Drama der Gestalt hervor, des entfremdeten Indivi-

duums, der sich in einer mißbräuchlichen, unmenschlichen und entmenslichenden Welt verirrt fühlt. Die Vorstellung hat die logische Aufeinanderfolge absichtlich umgangen und bestand aus Bruchstücken, Lebensmomenten, in der jedes von ihnen einen inneren, genauen und festlegenden Wert besaß. Der authentische Pathos, der die intime Gediegenheit in der Gestaltungsart der Person beibehält, erreichte in der Mordszene, in der Qual Woyzecks, seinen Höhepunkt. Aus der Kette der im Rhythmus eines im Zeitlupentempo gefilmten Ringelspiels heben sich vor allem die Szenen des Jahrmarkts und der Kneipe durch ihre Prägnanz und durch das Malerische hervor. Am Ende eines umfassenden Artikels betitelt *Die Aktualität Büchners*, erschienen im Januar 1966, bemerkte Florian Potra: „Woyzeck ist eine Vorstellung, der wir nicht nur den Kulturverdienst für die Einführung in unser Theatergeschehen der Gestalt und des erstklassigen Werkes von Georg Büchner verleihen müssen, sondern auch den Verdienst — der vielleicht viel wichtiger ist — es durch ein wahrhaftiges Theaterwerk getan zu haben“¹⁴.

Nicht einmal nach einem Jahr, im Herbst des Jahres 1966, tritt *Dantons Tod* ins Rampenlicht des Theaters „Lucia Sturdza Bulandra“ aus Bukarest, unter der Spielleitung von Liviu Ciulei, der auch die Rolle des Danton innehatte.

Wie auch das Shakespearische Werk erfaßt das dramatische Œuvre Büchners das Leben in seiner Gesamtheit als auch in seinen individuellen Teilaspekten. Hingegen kann das Leben nicht in Normen und Dogmen geschnürt werden. Die Vorstellung des Regisseurs Liviu Ciulei vom Bulandra-Theater entsproß dem Verständnis dieser großen Wahrheit des Büchnerischen Werkes, dieser beeindruckenden Vitalität, der bis zum Schmerz getriebenen Lebensliebe, trotz des Pessimismus den man dem Autor nicht nur einmal vorgeworfen hat. Sie entfaltete sich im Sinne einer Steigerung der realistischen Elemente, die die tiefere Bedeutung der Büchnerischen Schriften beinhalten, wobei der prozessuelle Charakter, die unaufhaltsame Strömung der Geschichte unterstrichen wird. Die Größe jener Zeit hervorhebend, bekannte der Regisseur: „...das Hauptziel unserer Bestrebungen liegt darin, dem Theater seine Monumentalität wieder zurückzugeben“¹⁵.

Ähnlich wie Gustaf Gründgens in seiner Inszenierung aus Hamburg 1958 vorging, hat Liviu Ciulei die schwierige Problemstellung des Textes, der sich nur mit der Endphase der Französischen Revolution befaßt und zwar mit den letzten paar Monaten vor dem Fall — nicht nur der Girondisten, sondern auch

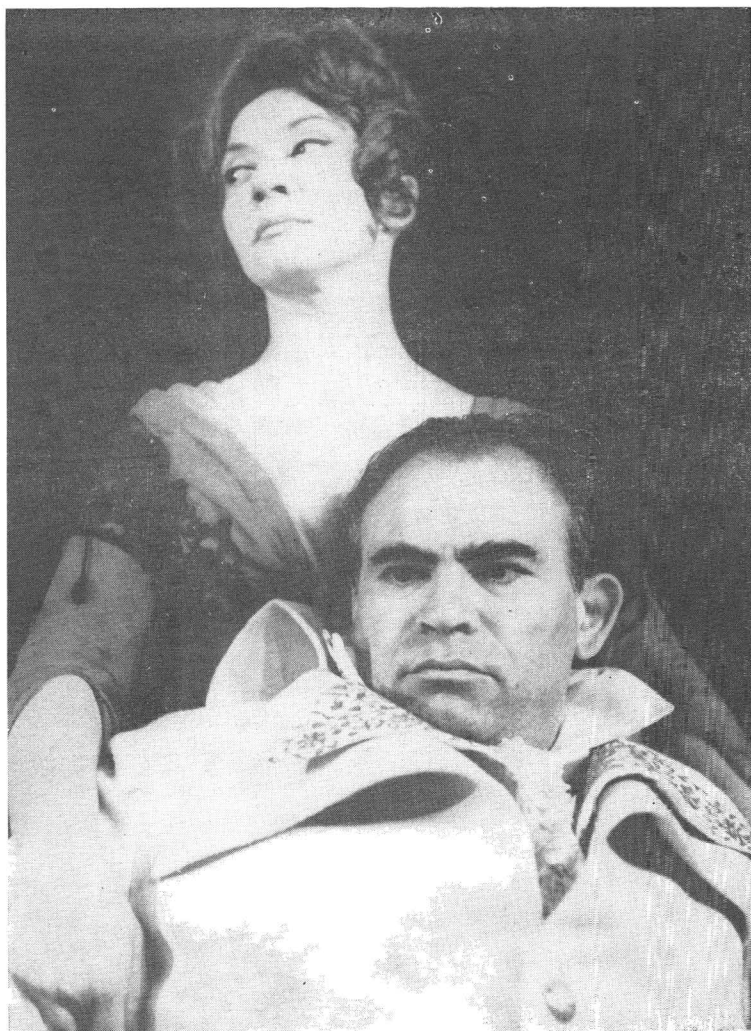


Abb. 1. — *Dantons Tod*, Bukarest, 1966, „Lucia Sturdza Bulandra“-Theater. Liviu Ciulei (Danton) und Ileana Predescu (Marion).

der Jakobiner — nicht umgangen. Es war ein Anlaß für den Autor, aber auch für jeden der sich dem Text widmet, nachzudenken. Der Tod Dantons weist auf den von Robespierre hin. Unter der unerschütterlichen Kraft des „Großen Mechanismus“ der Geschichte konnte sich Büchner, beziehungsweise Danton — und wieder denken wir an Shakespeare — nicht anders als überwältigt fühlen. Doch seine Niederlage ist nicht eine Niederlage des hohen Ideals für das er gekämpft hatte, sondern nur eine Hemmung für den stürmischen Lebenswunsch, dem gewaltsam ein Ende gesetzt wird. Im übrigen ist es eine bewußte Zusage, eine erhöhte Besonnenheit, die keine Art von Fälschung der bestehenden Realität erlaubt, die keinen Strahl einer vergeblichen Hoffnung durchdringen läßt. Der Danton von Ciulei ist lebenskräftig aber müde, enttäuscht, ein Kämpfer am Ende

seiner Laufbahn, in einem Augenblick in dem die Last der Erfahrung, des Wissens, den früheren Tatendrang eines Helden aufheben.

So wie auch andere Regisseure versucht haben (Max Reinhardt, Erich Engel) eine „Strom-Aufführung“ zu gestalten (eine Absicht, die eigentlich auch in den Programmheften verkündet wurde), läßt Ciulei die Idee der Revolution nicht außer Acht. In seiner Sicht ist Robespierre nicht mehr der dogmatische und trockene Moralist der meisten früheren Inszenierungen, sondern einer der klarsehenden Köpfe der Revolution, der sie, ungeachtet des Preises, bis zu Ende führen will. Dieser Gedanke, daß jede begonnene Revolution zu Ende geführt werden muß, war durch die in dieser Bühnensetzung zentral gewordenen Szene unterstützt, wo die Freunde vergeblich versuchen, Danton zu überzeugen nicht aufzugeben, zurück in den Kampf zu kehren. Eine italienische Zeitung¹⁶ bemerkte unter dem vielsagenden, bestimmenden Titel: „Eine Menschenmenge versenkt ihre Häupter“, den Drang zum „Kolossalen“ der von Ciulei erweckt wurde und den Aspekt der vollendeten Form den diese „Strom-Aufführung“ erreicht hatte. „Im Grunde genommen ist es dieser Grundsatz der meiner Ansicht nach, die Vorstellung trägt: wichtig ist die Fortführung der Revolution und nicht die riesige existenzielle Müdigkeit Dantons. Also, schlußfolgernd: Es lebe Robespierre!“¹⁷

Und trotzdem wird das Bild des unendlichen Zeitverfließens, das die Schicksale, Generationen, Ideale erhöht oder zermalmte, der Geschichte, die zur rechten Zeit ihr Wort spricht, noch lange im Gedächtnis der Zuschauer bleiben, verwirklicht durch die Drehbühne, die schief, trapezoidal, sich langsam, mal mit einem dumpfen Stöhnen, mal mit einem Knirschen, als gäbe sie sich einen Ruck zu einem neuen Ansporn, drehte.

Als der Lärm des Fallbeils aus *Dantons Tod* am Bulandra-Theater noch nicht verklungen, als Luciles' Protest noch aufwühlend spürbar war, wird Büchner erneut zu uns gerufen. Vorerst in einer Fernsehfassung (1970) in der Valeria Seciu und Constantin Răuţchi die traurige Episode des Paares Woyzeck — Marie erlebten, wobei sie Urtypen schufen, eine Welt andeuteten, die von mehr Gedanken, Leidenschaften, Unvollendungen und Schmerzen besessen war, als jemals ausgesprochen wurde. Die Struktur eines Vorgängers des Drehbuches, die diesem Büchnerischen Text zuerkannt wird, fand bei dieser Gelegenheit eine volle Bestätigung. Die Atmosphäre, die mit szenischen Mitteln schwerer wiederzugeben ist, stellte hier das Bindemittel der ganzen Fabel dar. Die beiden Haupt-

gestalten, Marie und Woyzeck, erschienen und verschwanden in eine dunkle, bedrückende Welt, in der ihre Existenz die Bedeutung der einzigen Lichtstrahlen hatte. Ein zeitgenössischer deutscher Forscher (Helmut Rabe, 1960)¹⁸ versuchte eine Analyse der möglichen Bedeutungen von *Woyzeck* auf Grund der Strukturarten der Szenenfolgen, die von verschiedenen Verlegern des Büchnerischen Werkes unternommen wurde, aufzustellen. Es wurden folgende Möglichkeiten sichtbar: a) Hervorheben des seelischen Komplexes der Eifersucht von Woyzeck (die primitivste Deutung, die möglich wäre und eigentlich in der ersten Ausgabe, 1879, der von Franzos, zu finden ist); b) die Tragödie von Marie in den Vordergrund heben (enthalten in der Ausgabe Hausenstein, 1919); c) eine pathologische Begründung des Dramas (Ausgabe Bergmann I, 1922, ein klarer Einfluß des Expressionismus der Epoche); d) Woyzeck als Beschützer der Menschheit (Ausgabe Bergmann II, 1949/52/69, usw.), eine Auslegung, die wir als dem Büchnerischen Geiste am nächsten empfinden. Die TV-Inszenierung könnte in die zweite Kategorie der weiter oben erwähnten Statistik eingeordnet werden. Durch innere Kraft, Ausdruck und einzigartigen Charme der Schauspielerin Valeria Seciu, — obwohl sie von sicherer Bühnengewandtheit eines Constantin Răuţchi begleitet wurde — verwandelte sich der Büchnerische Text diesmal zur Tragödie Maries. Der Jahrmarkt, das Lächerliche, die Armut und die Roheit der Welt in der sie leben entheben die zwei jedwelter Schuld. Durch die Darstellung von V. Seciu bekommt das totale Gefühl, das Woyzeck für Marie empfindet, nicht nur einen selbstverständlichen sondern sogar einen unumgänglichen Anstrich, und ebenso unumgänglich vollendet sich das Schicksal von Marie. Ihre Welt, die Welt die sie mit sich brachte, die sie mit einer Stimme ausspricht, von der man nie weiß, woher sie kommt, hatte keinen Platz, konnte keinen Platz finden in der Welt, die ihr geboten wurde.

Nur einige Monate nach dieser Sendung bildet die Gastspielreise des „Jugendtheaters“ aus Piatra Neamţ, dieses Theaters das durch Tradition zu einer Stätte des Debüts für Schauspieler und Regisseure geworden ist, im Frühjahr 1970, ein theatralisches Ereignis von Rang. Die autorisierte Meinung von Liviu Ciulei, dem dauerhaften Bewunderer und Verbreiter der Büchnerischen Werke im In- und Ausland, scheint uns bezüglich dieser Inszenierung am überzeugendsten: „Im *Woyzeck* werden die tiefsten menschlichen, sozialen, individuellen Probleme aufgedeckt, ohne etwas aus der abrupten Form des Textes zu verlieren; der

Lakonismus der Vorstellung war mit soviel Lebenssaft durchtränkt, daß ihre Wurzel tief in einem feuchten und fetten Boden gepflanzt blieb, obwohl der Oberfläche zu die Vegetation vertrocknet.“ Und tatsächlich war die Hauptachse der Vorstellung des Ensembles aus Piatra Neamţ die Gediegenheit, die grundlegende künstlerische Sicht, die Einfachheit. Die übergroße, bis in die Mitte des Publikums führende Bühne zwang gerade durch die Auffassung des Szenenbildes zur Beteiligung. Der Aspekt einer in zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucksmitteln umgeschriebenen antiken Tragödie, hatte etwas von dem, was *Woyzeck* in der großen europäischen Bühnensetzung aus Stockholm, 1969, von der Hand des Meisters, der überwältigenden Phantasie Ingmar Bergmann gestaltet, gewesen sein muß. Kommen wir aber auf die Vorstellung aus Piatra Neamţ zurück, die konzentriert, auf einer großen Anschaulichkeit aufgebaut war, immer neue Symbole vermittelte. Carmen Galin verkörperte eine Marie von ungestümer Lebhaftigkeit, von einer entwaffnenden Jugend, „schön wie die Sünde selbst“,¹⁹ Unter den dumpfen Schlägen von Woyzeck schwindet sie dahin wie ein Kind, das noch nie an den Tod dachte, das noch nie dazu kam, die rauen, grotesken und brutalen Schatten, die hinter dem Wirtshaus, dem Haus, der Welt in der es lebt, ihr Unwesen trieben, zu sehen. Sie versinkt betäubt vom Rhythmus des Tanzes im Weinrausch, vom Glitzern der vergoldeten Schnüre eines Tambourmajors, dem betrügerischen Schimmern eines Ohrringes. So entschleierte sich eine kühle Welt, die von Menschen bewohnt wird, deren Lebensbahnen sich kaum berühren, hingegen wenn das der Fall ist, nur Leiden erzeugt. In dieser Bühnensicht die eine allgemeine Lebens- und Weltauffassung aufweist, erscheint uns Woyzeck ein Verbannter, ein Entfremdeter, auf den ein in seiner Unmenschlichkeit fast vollkommenes System wirkt, das bis zur äußersten Grenze führt. Die Entfremdung Woyzecks so gedeutet, entspringt nicht den Besessenheiten, Alpträumen, Ängsten, aus der Absurdität unbekannter kosmischer Gewalten, sondern entsteht aus dem schäußlichen und wahren, bunten und rohen Jahrmarkt der Welt in der dieser lebt. Der Woyzeck dieser Aufführung, der des jungen Schauspielers Mitică Popescu, war kein Held sondern einer der tausenden Anti-Helden der Alltäglichkeit, die von einem bestimmten System zermalmt werden. Im Verhalten Woyzecks erscheinen bis jetzt unergründete Aspekte. Woyzeck geht auch aus einer eigenen Schuld zugrunde. Er ist unfähig zu widerstehen, sich den Unterdrückern zu

widersetzen; mit einer urwüchsigen Empfindlichkeit, aber auch mit einer gewissen Volkschlaueit versehen (es steckt etwas aus dem Schwejk in ihm), versucht er Kompromisse mit dieser Gesellschaft zu schließen, die ihn selbstverständlich nur ins Verderben führen konnten. Daraus entnimmt man den Wunsch der Gestalter die Verantwortung des Individuums gegenüber der Gesellschaft und seiner selbst zur Debatte zu stellen. In der Auffassung dieser Aufführung war die einzige Gestalt, die sich aus den bedrückenden Krallen jener Welt retten konnte, nur diejenige, die sich völlig absondern, in eine eigene Welt flüchten konnte, und durch den Narren verkörpert dastand²⁰. Er hatte keine bestimmte, vorher festgelegte Bahn, konnte wann immer von der Bühne wegstreten oder wieder erscheinen ohne das Gleichgewicht der Aufführung zu beeinträchtigen. Er war das Symbol der Rettung, der Befreiung durch endgültige Verneinung.

Bezeichnend ist die Tatsache, daß die gleiche Anziehung für die Rolle des Narren auch der Regisseur Mircea Marin empfindet und in der Aufführung des Nationaltheaters aus Cluj-Napoca im Dezember 1976 verwendet. Innerhalb dieser Inszenierung wird der Narr, dargestellt mit gestalterischer Intelligenz und tragischer Ausdruckskraft von Anton Tauf, in seiner Bedeutung im Vergleich zum Büchnerischen Text, wesentlich erweitert. Er wirkt fast wie ein Schatten, wie ein stummes Alter ego Woyzecks, wobei er das schwindelnde Hinunterrollen der Hauptgestalt in seinen eigenen Abgrund, aber auch in den kosmischen, unterstreicht. Neben Woyzeck – Dorel Vişan – stämmig, schwerfällig, mit eckigem Gesicht und trägem Sprechen, aber aus jedem Blick, aus jeder Gebärde eine unendliche Güte, einen Verzicht ausstrahlend, durchläuft der Narr den umgekehrten Weg: „von dem Gestammel und im Getöse verlorenen Sprechen, vom ziellosen Herumirren durch die erbärmliche Welt bis zum Mitempfinden der tragischen Erfahrung Woyzecks, die er Schritt für Schritt mitmacht, seine Narrheit immer bewußter verjagend, immer mehr erschüttert, wird er zu einem sprachlosen Kommentator der Tragödie“²¹.

Bemerkenswert innerhalb aller rumänischen Aufführungen, die bis jetzt erwähnt wurden, scheint uns die Tatsache zu sein, daß der Ausgang der beiden Büchnerischen Stücke verschieden gedeutet wurde. In beiden Fällen haben wir es mit einem Ausgang durch den Tod zu tun und trotzdem „... ist diese Welt nicht die eigentliche Welt. Das Gefühl des Unabwendbaren geht wie ein schwarzer und breiter Hauch über sie hinweg, ohne sie im Wesentlichen zu berühren. Diese Welt hängt



Abb. 2. — *Leonce und Lena*, Bukarest, 1970, „Lucia Sturdza Bulandra“-Theater. Ion Caramitru (Prinz Leonce) und Gina Patrichi (Rosetta).

am Leben, ...“²² und ladet uns ein, fordert uns sogar auf, nachzudenken, zu überlegen.

Dadurch wurde der philosophische Grundgehalt des Büchnerischen Werkes voll und ganz verwertet. So wie Tudor Vianu einmal bemerkte, „war in der modernen Kultur die Verwandtschaft zwischen Philosophie und Kunst vielleicht nie so stark empfunden wie zur Zeit der Romantik“²³. Da Büchner in der Romantik lebte, konnte er sich nie vollständig aus dem Bereich seiner Beschäftigungen lösen. Seine Einstellung zur Romantik aber drückt sich am deutlichsten im Stück, das „wie im Traum geschrieben“, wie ein „genialer Wurf aufs Papier“²⁴ entstand, *Leonce und Lena*. Die improvisierte Struktur des Textes ladet zu Experimenten nur die Regisseure ein, die diese freie zweideutige Struktur eines akrobatischen, schwungvollen und ständig gefährdeten Tanzes, dieses Spiels, verstanden haben, eines Spiels mit der Maske und Fiktion, auf der Suche einer völlig befreiten Welt, in der „wir (...) alle Uhren zerschlagen, alle Kalender verbieten und zählen Stunden und Monden nur nach der Blumenuhr, nur nach Blüte und Frucht. Und dann umstellen wir das Ländchen mit Brennsiegeln,

daß es keinen Winter mehr gibt und wir uns im Sommer bis Ischia und Capri hinaufdestillieren, und das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeer stecken“²⁵, waren imstande, dem Büchnerischen Geiste nahestehende Inszenierungen auf die Bretter zu bringen. Zwei Aufführungen scheinen diese Aussage zu bekräftigen: die von Fritz Kortner aus dem Jahre 1963 auf der Bühne der „Kammerspiele“ München, und die von Liviu Ciulei aus dem Jahre 1970 am Bukarester „Lucia Sturdza Bulandra“-Theater. Beide Spielleiter fühlten sich von der Möglichkeit einer szenischen Phantasieentfaltung angezogen. Die Improvisation, der Gag, das Wort- und Bildspiel beherrschten beide Inszenierungen. Durch die Aufführung des Lustspiels *Leonce und Lena* im Monat März 1970 schufen Liviu Ciulei und das Theaterensemble des Bulandra-Theaters Bukarest ein Experiment, das zum „Totaltheater“ wurde, in dem Darsteller, Spielleiter, Bühnenbildner und Publikum die Welt Büchners in seinem verschleierte Sarkasmus, seiner spitzbübischen Ironie und unendlichen Phantasie für hier und heute wieder aufleben ließen. Auf der Bühne, die zu einem „magischen



Abb. 3. — *Leonce und Lena*, Bukarest, 1970, „Lucia Sturdza Bulandra“-Theater. Irina Petrescu (Prinzessin Lena) und V. Voiculescu-Pepiro (Gouvernante).

Pseudo-Kasten wurde, mit einem riesigen, allsehenden und trotzdem blinden Auge, Symbol einer Welt verrückten Schweigens“²⁶ lernt der Prinz Leonce, eine von Langeweile heimgesuchte Märchengestalt, die aber unnachgiebig in der Erfragung der Existenzzwecke bleibt — mit Edelmüt, Intelligenz und strahlender Glut von Ion Caramitru verkörpert —, auf dem Weg des Leidens und der Erkenntnis die Prinzessin Lena — die zerbrechliche Einkleidung eines Traumbildes durch die Erscheinung von Irina Petrescu — kennen. Beide wandeln sie auf demselben Pfad mit leichtem, tastenden Schritt und kommen zum ewigen Lebensbrunnen, dem der Liebe.

Auf dem gewundenen Weg der Erkenntnis bringt uns Leonce dazu, mit ihm und seinem Alter ego, Valerio — meisterhafte tragi-komische Gestalt, zwischen Realität und Fiktion pendelnd und die ganze schauspielerische Begabung eines Virgil Ogășanu ausstrahlend —

mitzuspielen. Sie und wir handeln wie an Drähten aufgereichte Marionetten im Zirkus, in denen die Masken von einem Zauberer mit überirdischen Kräften gelenkt werden, der durch die Bewegung seiner Puppen uns vor die schärfsten Gegensätze stellt: sei es uns zu einem krampfhaften Gelächter zu bringen, erschrocken bei dem Gedanken, daß die Welt irgendeinmal den Launen eines irrinnigen Terroristen, wie es der König von Poppo — eine groteske Gestalt mit saftiger, aber nicht übertriebener Komik, von Marin Moraru gebracht — ist, oder seiner Höflinge und Untertanen, verblödet ihrem Herren gemäß, ausgesetzt sein könnte; sei es um uns von der unendlichen Ruhe eines Sommerabends, in dessen Schatten „die Erde (...) sich ängstlich zusammengeschmiegt hat wie ein Kind...“²⁷.

Leonce und Lena in der rumänischen Fassung war nicht nur für das einheimische Publikum eine Ergötzung. Die Produzenten dieser Vor-



Abb. 4. – *Leonce und Lena*, Bukarest, 1970, „Lucia Sturdza Bulandra“-Theater. Marin Moraru (König Peter vom Reiche Popo), Irina Petrescu (Prinzessin Lena vom Reiche Pipi); im Hintergrund Virgil Ogășanu (Valerio) und V. Voiculescu-Pepino (Gouvernante).

stellung kehrten mit Lorbeeren bedeckt zurück, nachdem sie auf den Schwingen des Erfolges von Florenz bis Regensburg, von Belgrad bis Edinburgh getragen wurden. Der Widerhall der Aufführung in diesen europäischen Städten war fast einstimmig überschwänglich. Theaterleute von Rang bekannten, daß in dieser szenischen Deutung *Leonce und Lena* vielleicht seine bestmögliche Verwirklichung gefunden hat. In Holland schrieb man unter dem bezeichnenden Titel *Das Wunder des Bukarester Theaters*, daß „der Regisseur Liviu Ciulei eine Hymne an den jugendlichen Elan gewählt hat, in der man sowohl die Sehnsucht nach Freiheit, als auch die Poesie des Erdenlebens wiederentdeckt“²⁸. Während ein englischer Zeitungsmann gestand: „Ich habe dieses Stück immer als ein unwichtiges Werk betrachtet. Es ist aber hervorragend zu sehen, was ein Regisseur wie Liviu Ciulei vom Bulandra-Theater aus dem Stück gewinnen konnte“²⁹.



Im Rahmen der Weltrezeption des Werkes von G. Büchner zeigt der rumänische Bereich ein spezifisches Kennzeichen. Dies geschah nicht, wie in den meisten Fällen, durch den Beitrag des geschriebenen Wortes, der Literaturgeschichte und -kritik in erster Reihe, sondern

auf einem umgekehrten Weg, und zwar durch die Suggestivkraft des szenischen Bildes, dank der Initiative der Arbeit einiger bedeutender rumänischer Theaterleute aus den letzten drei Jahrzehnten. Erst der Bühnenerfolg der Theaterstücke G. Büchners setzte die Feder der Theaterkritiker und -wissenschaftler in Bewegung. In dieser Art und Weise überschritt der Name G. Büchner den engen Kreis einer handvoll Eingeweihten und wurde, allmählich, für eine breite Masse von Theater- und Liteaturliebhabern ein hochgeehrter und -geschätzter Begriff. Wenig Zeit nach der rumänischen Uraufführung mit *Dantons Tod* veröffentlicht der Verlag „Univers“ (1967) aus Bukarest den ersten Band *Ausgewählter Werke* aus den Schriften des Verfassers G. Brüchner in rumänischer Sprache. Bescheiden in Umfang und Wert der Übersetzung, bietet dieser Band, dennoch, allen Interessenten, drei aus den Schriften Büchners: *Dantons Tod*, *Woyzeck* und den *Hessischen Landboten*. Die überwiegende Mehrzahl der Theaterkritiker hoben in ihren Chroniken hervor – umfangreichere Studien sind noch nicht erschienen, befinden sich aber in Vorbereitung – den tiefen Humanismus, die politische Schärfe, die künstlerischen Werte, die überraschende Modernität, die in den Schriften G. Büchners enthalten sind. (Ion

Biberi, Valentin Silvestru, Florian Potra, Marin Sorescu, Florin Tornea, T. Şelmaru, Margareta Bărbuţă, Sanda Faur, N. Carandino u.a.). Die einst von G. Hauptmann niedergeschriebenen und ausgesprochenen Worte: „der Geist G. Büchners lebt mit uns, in uns, unter uns“³⁰ fanden noch einmal, auch hierzulande, ihre völlige Bestätigung.

Doch nicht weniger wahr ist die Tatsache, daß die Begegnung mit Büchners Werk für eine szenische Auseinandersetzung für jeden Theatermenschen eine Schwelle seiner Ausdrucksmöglichkeiten, seiner künstlerischen Reife und gleichzeitig einen Ansporn zur Entdeckung neuer Wege in seiner Kunst, darstellte. Auf diese Art verbindet sich der Name jenes Schriftstellers, dessen Werk „die Kennzeichen

einer Bereicherung des Theaters, genau wie ein Van Gogh in der Malerei oder ein Schönberg in der Musik“³¹ aufweist, unweigerlich mit den bedeutendsten Momenten der Entwicklung des modernen, zeitgenössischen Welttheaters, in dem das heutige Rumänien einen Spitzenplatz innehat.

Die angeführten Aspekte offenbaren wesentliche Bedeutungen: neben der Bezeugung realer Werte des rumänischen zeitgenössischen Theaters auf nationaler und internationaler Ebene, wurde ein bedeutender Beitrag in der Verbreitung der Büchnerischen Werke im Welttheater gebracht, ein Werk, das durch neue Prismen beleuchtet, als ein „offenes Kunstwerk“ verstanden und im ständigen Werden begriffen worden ist.

¹ UMBERTO ECO, *Opera deschisă*, Bukarest, 1969.

² *Ebenda*, Seite 25.

³ In von Nietzsche in „Unzeitgemäße Betrachtungen“ (1872–75) verwendeten Sinne und zwar; „unzeitgemäß – also gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit einwirkend, und hoffentlich, zugunsten künftiger Zeiten“ (in *Werke*, Bd. I, München, 1964, S. 210).

⁴ In diesem Sinne stellt die deutsche Theatergeschichte ein klares Beispiel dar. „Im Unterschied zu den traditionellen, noch lebendigen Formen des spanischen, englischen (Elisabethanischen), französischen, italienischen (Commedia dell'arte), hat das deutsche Theater keine traditionelle Form“. S. MELCHINGER in: *Das Drama zwischen Shaw und Brecht*, Bremen, 1959, S. 118–19.

⁵ G. STEINER, *La Mort de la tragédie*, Paris, 1965, S. 199.

⁶ FRITZ MARTINI, *Istoria literaturii germane*, Bukarest, 1972, S. 543.

⁷ G. BÜCHNER, *Gesamtausgabe*, München, 1969, S. 33.

⁸ *Ebenda*, S. 26.

⁹ *Ebenda*, S. 6.

¹⁰ *Ebenda*, „Brief an die Familie, 28. Juli 1835“, S. 181–182.

¹¹ WALTER HINK, G. Büchner, in *Deutsche Dichter des XIX. Jahrhunderts*, hrsg. von Benno von Wiese, Berlin, 1969, S. 220.

¹² G. BÜCHNER, a.a.O., Lenz, S. 72.

¹³ Nur zwei selbstredende Beispiele in diesem Sinne aus der Literaturkritik: einerseits die Arbeiten von Karl Viëtor und Arthur Pfeiffer, deren Titel die Orientierung schon andeuten – *Danton, eine Tragödie des heldischen Pessimismus* – und andererseits die Abhandlung G. LUKÁCS *Der faschisierte und der wirkliche G. Büchner im Band Deutsche Realisten des XIX. Jahrhunderts*. Im Bereich der Bühnenwelt stellte jede Aufführung eigentlich einen anderen Büchner dar. Seine

Stücke wurden gekürzt, erweitert, in den verschiedensten Manieren gespielt: vom Expressionismus, Realismus, Naturalismus bis zum Kabarett und der Art eines happening.

¹⁴ *Teatrul*, 1966, Nr. 1, S. 52–53.

¹⁵ *Ateneu*, 1970, Nr. 4, Interview mit Ciulei.

¹⁶ *Il giorno*, 24. April 1969.

¹⁷ *Ebenda*.

¹⁸ HELMUT RABE, Büchners „Woyzeck“ – Versuch einer Analyse der Szenenfolge, in *Theater der Zeit*, Mai 1960.

¹⁹ G. Büchner, a.a.O., S. 123.

²⁰ Die Gestalt des Narren zieht auch die Aufmerksamkeit anderer Regisseure auf sich. In Italien erweckt Büchner ein besonderes Interesse nach der Aufführung von G. Strehler mit *Dantons Tod* am „Piccolo Teatro“ aus Mailand, 1950/51. So zum Beispiel verleiht die Spielleiterin Minna Mezzadri dem Narren die Rolle eines Bindemittels zwischen *Woyzeck* und *Lenz*, aus denen sie eine einzige Vorführung bildet, Brescia 1969.

²¹ *Teatrul*, 1977, Nr. 4, S. 61.

²² *Teatrul*, 1970, Nr. 4.

²³ TUDOR VIANU, *Filozofie şi Poezie*, Bukarest, 1972, S. 19.

²⁴ MARIN SORESCU, *Leonce şi Lena*, in *Luceafărul*, 18. April 1970.

²⁵ G. BÜCHNER a.a.O., *Leonce und Lena*, S. 110.

²⁶ PATRICIA NEGREANU, *Artă decorului în concepţia lui Liviu Ciulei*, in *România literară*, 14. Juni 1970.

²⁷ G. BÜCHNER, a.a.O., S. 100.

²⁸ *Haarlems Dagblad*, 24. April 1972.

²⁹ *The Financial Times*, 2. September 1971.

³⁰ G. HAUPTMANN, *Das Abenteuer mährischer Jugend*, Berlin, o.J., S. 617.

³¹ G. STEINER, a.a.O., S. 199.

Anmerkungen