

JIŘÍ MUNZAR

JENS BJØRNEBOE ALS DRAMATIKER IM KONTEXT DES NORWEGISCHEN DRAMAS

1

In der norwegischen Literatur des 19. Jahrhunderts spielte die Dramatik eine verhältnismäßig bedeutende Rolle. In der Zeit der Nationalromantik waren es vor allem Stücke mit Stoffen aus der vaterländischen Geschichte und aus den altnordischen Sagas, die sich großer Beliebtheit erfreuten.¹ Diese Entwicklung gipfelte im Werk der beiden größten norwegischen Dramatiker des 19. Jahrhunderts, Henrik Ibsen (1828 – 1906) und Bjørnstjerne Bjørnson (1832 – 1910), für die die Nationalromantik ein Ausgangspunkt war. In ihren Dramen, vor allem in denjenigen Ibsens, wurde die norwegische Literatur weltberühmt. Das Ende des Jahrhunderts stellte in dieser Hinsicht den Höhepunkt in der bisherigen Geschichte der norwegischen Dramatik dar. Seitdem aber stand das norwegische Drama fortwährend im Schatten der übrigen Gattungen, vor allem des Romans. Im 20. Jahrhundert gibt es keinen norwegischen Dramatiker, den man Knut Hamsun, Sigrid Undset, Olav Duun, Sigurd Hoel und vielen anderen zur Seite stellen könnte.

2

Von den Dramatikern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts leben sich lediglich drei von dem Durchschnitt ab: G. Heiberg, H. Krog und Nordahl Grieg.

Gunnar Heiberg (1857 – 1929) schrieb eine Reihe von Dramen, von denen einige mehr gesellschaftskritisch ausgerichtet waren, wie z. B. *Tante Ulrike* (Tante Ulrikke, 1883), andere beschäftigten sich mehr mit der Psychologie der Erotik, wie z. B. *Tragödie der Liebe* (Kjaerlighetens tragedie, 1909).

Helge Krog (1887 – 1962) war ein linksradikaler Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft. Seine polemischen Dramen sind einerseits gegen die bürgerliche

¹ Auch in der späteren Entwicklung spielten die historischen Dramen eine wichtige Rolle. Vgl. Ellisiv Steen, *Det norske nasjonalhistoriske drama 1756–1974*. Oslo, 1976.

Moral gerichtet, andererseits behandeln sie persönliche, zum Teil auch erotische Probleme, wie z. B. *Die Konchylie* (Konkylien, 1929).

Sowohl Heiberg als auch Krog stehen, trotz aller Unterschiede, unter dem Einfluß Ibsens, inhaltlich und formal. Gewissermaßen könnte man sagen, daß die Größe Ibsens sich als lähmend für die spätere Entwicklung des norwegischen Dramas zeigte. Vor allem denken wir an Ibsens Bemühen um die Schaffung einer Bühnenillusion und an den Vorrang der Psychologie in seinen perfekt konstruierten Stücken.²

Der einzige namhafte Dramatiker der Vorkriegsjahre, der sich gegen die Vormachtstellung Ibsens auflehnte, war Nordahl Grieg (1902–1943), der sich, teilweise auch unter dem Einfluß der modernen Filmtechnik, in eine andere Richtung begab. Seine Stücke, die in mancher Hinsicht als modernistisch bezeichnet werden können, bestehen größtenteils aus kürzeren Szenen, deren schnelle Abwechslung oft zur Kontrastierung der entgegengesetzten gesellschaftspolitischen Kräfte beitragen soll. Die Gestalten werden nur wenig oder unbefriedigend individualisiert und psychologisch charakterisiert. Zu seinen bekanntesten Dramen gehören *Unsere Ehre und unsere Macht* (*Vår ære og vår makt*, 1935), das die norwegischen Reeder kritisiert, und *Die Niederlage* (*Nederlaget*, 1937) über die Pariser Kommune.

Keiner von diesen Dramatikern fand allerdings eine Resonanz im Ausland. Und auch im Vergleich zu Dänemark und Schweden scheint die norwegische Dramatik ein Sorgenkind gewesen zu sein. (In Schweden war der Einfluß des Expressionismus spürbar – vor allem denken wir an P. Lagerkvist. In Dänemark kam es zu einer Blütezeit des Dramas in den 30er Jahren; zumindest Kaj Munk und Kjeld Abell mit seinen poetischen Stücken seien hier erwähnt.)

3

Was änderte sich nach dem zweiten Weltkrieg? Es scheint uns, daß es zu keiner grundsätzlichen Wende kam. In den Spielplänen der meisten Theater dominiert die Klassik, sowohl die norwegische als auch die ausländische. Auch einige moderne Klassiker (B. Brecht, S. Beckett, A. Miller u. a. m.) werden gespielt. Die zeitgenössische norwegische Dramatik ist offensichtlich wenig gefragt.

Es entstand zwar eine Reihe von interessanten Stücken, und auch was die Genres betrifft, wurde die dramatische Landschaft reichhaltiger (Hörspiele, Fernsehspiele, Musicals, Parodien, u. a. m.), es fehlen aber nach wie vor große profilierte Persönlichkeiten. In den meisten Fällen handelt es sich um Autoren, die sich vorwiegend als Prosaiker oder Dichter betätigen, die ab und zu auch einige Stücke schreiben.

Von den älteren Autoren muß zuerst der bekannte Romancier Johan Borgen erwähnt werden, der sowohl für den Rundfunk als auch für die Bühne mehrere Stücke verfaßte; manche von ihnen sind experimenteller Art (*Der Tag der Befreiung* – Frigjøringsdag, 1963).

² Vgl. Leif Longum, *In the Shadow of Ibsen. His Influence on Norwegian Drama and on Literary Attitudes*. In: *Review of National Literatures*, Volume 12 – Norway, New York, 1983. S. 78 ff.

Unter den jüngeren Autoren sind historische Stücke beliebt; sie allerdings bearbeiten die alten Stoffe modern, antiillusiv und aktualisierend (Stein Mehren, Odd Eidem, Peder Cappelen). Der sozialpolitischen Problematik widmen sich u. a. Björn Nielsen, Arnlot Eggen und Edvard Hoem. Zu den namhaften Dramatikerinnen, die sich vor allem mit der Frauenproblematik beschäftigen, gehören Bjørg Vik und Cecilie Løveid. Von den Hörspielautoren sollte Finn Havrevold erwähnt werden, von den Fernsehdramatikern Helga Hagerup. Allgemeiner Beliebtheit erfreuen sich Parodien und Satiren (Georg Johannesen) und Musicals.

Generalisierend kann man sagen, daß sich, vor allem in den 60er Jahren, die modernistischen, antitraditionellen, antiillusiven Kräfte und Tendenzen größtenteils durchsetzten.³

4

Der erfolgreichste norwegische Dramatiker der Nachkriegsjahre war zweifellos Jens Børneboe (1920 – 1976). Vor allem im Ausland – seine bedeutendsten Dramen wurden in mehreren Ländern übersetzt und aufgeführt. Er ist eigentlich der erste norwegische Dramatiker nach Ibsen, der sich außerhalb Norwegens einen Namen machte, wenn auch das Interesse der einheimischen Theater für seine Stücke eher mäßig war.

Obwohl sich Børneboe zuerst als Romancier durchsetzte, kann man kaum sagen, daß sein dramatisches Schaffen lediglich etwas Zweitrangiges sei. Er verfaßte neun Dramen, behauptete aber selbst mehrmals, daß das geringe Interesse seitens der norwegischen Theaterleute daran schuld war, daß er sich nicht der Dramatik mehr widmete. Sein erster Roman *Ehe der Hahn kräht* (*Før hanen galer*, 1952) wurde zuerst als Drama konzipiert, das Manuskript wurde aber nicht angenommen, und erst dann überarbeitete es Børneboe in Prosaform.⁴

In den 50er Jahren, als er an der theosophischen Schule in Oslo tätig war, schuf er zwei Stücke für Kinder: *Joseph und seine Brüder* (Joseph og hans brødre, 1956) auf das bekannte alttestamentliche Thema und *Raneiro* (1957) nach einer Legende von Selma Lagerlöf. Diese Tätigkeit war im Einklang mit dem Programm der Schule, in der die Entwicklung der schöpferischen Phantasie bei den Kindern eine große Rolle spielte – vor allem die mythopoetische Fähigkeit sollte gefördert werden.⁵

Im Jahre 1958 entstand das erste Stück, das einem professionellen Theater angeboten wurde, das Lustspiel *Keiner hat uns gesehen* (Ingen har sett oss), das allerdings weder aufgeführt noch veröffentlicht wurde. Es handelte sich um eine Komödie, in der sich der alternde Dichter Paul mit seinem bisherigen Leben und mit seinem Verhältnis zu Frauen auseinandersetzt. Das Stück war noch in mancher Hinsicht Henrik Ibsen verpflichtet.⁶

³ Nur am Rande sei bemerkt, daß der sowjetische Auswahlband *Das norwegische Drama der Gegenwart* (Sovremennaja norwezskaja pjesa. Moskva, 1982) Stücke von Nils-Reinhardt Christensen, Tormod Skagestad, Helge Hagerup, Johan Borgen und Jens Børneboe (Die Vogelliebhaber) enthält. Meines Erachtens ist das die einzige Auswahl dieser Art, die überhaupt erschienen ist.

⁴ Fredrik Wandrup, *Jens Børneboe. Mannen, myten og kunsten*. Oslo, 1986. S. 122.

⁵ Wandrup, op. cit., S. 122.

⁶ Wandrup, op. cit., S. 123.

Das waren aber nur Anfänge und Versuche. Die bedeutendsten dramatischen Werke, der eigentliche Kern der Dramatik Bjørneboes, entstanden in den 60er Jahren: *Besten Glückwunsch* (Til lykken med dagen, 1965), das stofflich mit dem Roman *Der schlechte Hirt* (Den onde hyrde, 1960) zusammenhängt, ein Angriff auf die Verhältnisse in norwegischen Gefängnissen; *Die Vogelliebhaber* (Fugleelskerne, 1966), die das Problem des Bösen behandeln; *Semmelweis* (1969), in dem sich Bjørneboe mit der Frage der Autorität und des antiautoritären Denkens beschäftigt.

In den 70er Jahren folgten dann die anarchistische Posse *Die Amputation* (Amputasjon, 1970), das Dokumentarstück *Der Fall Torgersen* (Tilfellet Torgersen, 1973), und *Dungaree* (Dongery, 1974), eine Reihe von kritischen Szenen auf die Adresse der Industrie und Werbung.

Im Nachlaß Bjørneboes wurden mehrere Skizzen und Notizen gefunden, u. a. zu einem Stück über Die rote Emma, die russischamerikanische Anarchistin Emma Goldman.⁷

5

Das erste bedeutende Stück Bjørneboes heißt *Besten Glückwunsch* (Til lykke med dagen, 1965). Wie der Verfasser selbst hervorhebt, handelt es sich keineswegs um eine Dramatisierung des schon erwähnten Romans *Der schlechte Hirt*, sondern um ein Drama, das lediglich aus demselben Stoff schöpft.

Das Werk, an dem sich in der ersten Phase auch der alte Helge Krog beteiligte, schildert das Schicksal eines jungen Mannes, namens Tonnie, der von seiner Mutter vernachlässigt wurde und der deshalb in einem Heim aufwuchs. Dort lernte er schlechte Praktiken und als Jugendlicher wurde er wegen Diebstahls verhaftet. Als er entlassen wurde, wollte er neu beginnen. Sein Mädchen Kari suchte sich allerdings in der Zwischenzeit einen anderen aus, eine ordentliche Stelle fand er nicht, und deshalb verübte er, aus Verzweiflung, zusammen mit einem Kumpel aus dem Heim, einen Raubüberfall, wurde wieder verhaftet, und im Gefängnis nahm er sich das Leben.

Diese traurige Geschichte wird in Form eines Musicals dargestellt, als eine Tragikomödie. Die einzelnen Gestalten sind nur wenig individualisiert, dem Verfasser ging es nicht um psychologische Charakteristiken. Vielmehr ging es ihm um Kontraste. Auf der einen Seite sieht der Zuschauer die Repräsentanten der Staatsmacht: den Direktor des Gefängnisses, den Gefängnisarzt und den Gefängnispriester, die sich alle in Phrasen ausdrücken. Vor allem die Phrasen und Wendungen des Priesters, dem guter Wille nicht fehlt, werden als sehr naiv bloßgestellt, die der übrigen als heuchlerisch. Auf der anderen Seite stehen, außer Tonnie, vor allem sein Mädchen Kari und sein ehemaliger Freund aus dem Heim Rødtopp, der als Strolch unter einer Brücke lebt.

Die Handlung spielt häufig simultan, auf einer oberen und einer unteren Bühne, die einzelnen Repliken mischen sich oft untereinander. Z. B. oben unterhalten sich der Direktor, der Arzt und der Priester, unten artikuliert Tonnie seine Gedanken und Gefühle. Die Repliken werden ironisch kontrastiert, manchmal wiederholen unterschiedliche Gestalten dieselben oder

⁷ Tone T. Bjørneboe, *Forord*. In: Jens Bjørneboe, Om Brecht og Om teater. Oslo, 1983. S. 16 der zweiten Hälfte.

schr ähnliche Wendungen. Sogar ganze Szenen, wie zwischen Tonnie und Kari, werden wörtlich wiederholt. Die szenische Illusion wird vor allem durch Lieder (oder eher Songs) gestört, die größtenteils als ironisierender Kontrast dienen. Viele Details sollen die allgemeine Gültigkeit dieser Geschichte hervorheben. Die Hervorhebung der Parabelhaftigkeit des Stückes wird auch durch die „Wüstenszene“ erreicht, die stark an *Die Ausnahme und die Regel* B. Brechts erinnert: In einer Vision befinden sich mehrere Gestalten, einschließlich Tonnies, in einer Wüste und brauchen unbedingt Wasser, das allerdings einem Araber gestohlen werden muß. Alle sind sich darin einig, daß Tonnie, der schon einmal wegen Diebstahls bestraft wurde, derjenige ist, der sich zum Stehlen des Wassers am besten eignet.

Die Idee des Stückes formulierte der Verfasser im Programmheft folgenderweise: Er wollte zeigen, ... daß unser Strafrecht und unser Strafvollzug, die sich auf den Gesellschaftstheorien und auf den Menschen des 18. Jahrhunderts gründen, heute hoffnungslos veraltet sind und nicht unseren Ansichten über den Menschen und über die Gesellschaft entsprechen.“⁸

Das Stück wurde zuerst in einer Fassung konzipiert, die Bjørneboe als naturalistisch bezeichnete. Erst allmählich wurde es in die heutige, antiillusive Form überarbeitet. U. a. unter dem Einfluß von Helge Krog.

6

Das Stück *Die Vogelliebhaber* (Fugleelskerne, 1966) begründete den Ruhm Bjørneboes als Dramatikers. Es spielt in Italien nach dem 2. Weltkrieg, wo es in einem kleinen Ort am Mittelmeer zu einem Streit zwischen den deutschen Vogelliehabern und der örtlichen Bevölkerung kommt. Die streng autoritär organisierten Vogelliebhaber wollen in der Gegend ein Ferienparadies errichten und finanzieren. Sie verlangen nur, daß die Ortsbevölkerung mit der Jagd auf Vögel aufhört, was vor allem die Mitglieder des lokalen Jagdklubs ablehnen. Anscheinend ein Thema für ein heiteres Lustspiel. Aber es geht um mehr. Es zeigt sich nämlich, daß der Anführer der Vogelliebhaber während des zweiten Weltkrieges in demselben Ort als Richter tätig war, der in einem Prozeß drei Menschen zum Tode verurteilte (einen polnischen Häftling und zwei Italiener, die ihm bei der Flucht behilflich waren). Einer von ihnen, Caruso, überlebte und spielt jetzt eine bedeutende Rolle in der weiteren Handlung.

Die in dem Jagdklub organisierten ehemaligen Partisanen entführen, unter der Leitung von Caruso, den ehemaligen Richter Huldreich von U. zu Greifenklau und seinen ehemaligen Helfer Johannes Schulze, der während des Krieges die Verhöre leitete und der ihm jetzt als Diener und Sekretär zur Seite steht. Ein geheimes Gerichtsverfahren gegen beide Männer wird inszeniert. Beide werden zwar zum Tode verurteilt, zum Schluß aber kommt es zu einer allgemeinen Aussöhnung — die wirtschaftlichen Vorteile des geplanten Ferienparadieses sind für die Ortsbevölkerung so groß, daß sie sich mächtiger als der Rachedanke zeigen.

Also anscheinend „ein Stück gegen den Neofaschismus“⁹ Ja, auch, aber es

⁸ Jens Bjørneboe, *Til lykke med dagen*. Fra programheftet. In: Jens Bjørneboe, *Samlede skuespill*. Oslo, 1983. S. 79.

⁹ *Nordeuropäische Literaturen*. Leitung des Autoren-Kollektivs und Gesamtedaktion: Horst Bien. Leipzig, 1978. S. 95.

geht um mehr, um die Frage nach dem Bösen in der Welt. Im Verlauf des Prozesses sucht einer der ehemaligen Partisanen, der suspendierte Priester Piccolino Michelangelo, die Wurzeln der Schuld der beiden Angeklagten. Und für ihn ist der Gehorsam der Grund allen Übels. Greifenklau als Richter und Offizier war nur gehorsam, dazu wurde er von Kind auf erzogen. Aber nach Piccolino, durch dessen Mund offensichtlich Bjørneboe selbst spricht, waren auch die Partisanen zu ähnlichem Gehorsam verpflichtet. Hier meldet sich der Anarchist Bjørneboe zum Wort, der gegen alle Institutionen war. Nach Bjørneboe begann es schon vor Erschaffung der Welt; „Wer war denn der erste, der den absoluten Gehorsam gegenüber der Obrigkeit verlangte? Wer war böse – Gott oder Luzifer?“¹⁰ Und so geht es weiter bis zum heutigen Tag. Auch die italienischen Dorfbewohner sind jetzt nicht ohne Schuld – sie unterlagen der Macht des Kapitals freiwillig, wenn es auch eine große Versuchung für sie war.

Bjørneboe arbeitet wieder, wie im vorhergehenden Stück, mit Kontrasten. Die Vogelliebhaber werden als Leute mit einer Neigung zur Askese, sogar zum Sadomasochismus geschildert (Greifenklau peitscht sich z. B. in einer Szene), als Liebhaber der Musik (der Folterer Schulze war im Zivil Gesanglehrer), sie sind vom Tode fasziniert. Die Mitglieder des Jagdklubs werden demgegenüber als Lebensgenießer gezeigt. Sie essen und trinken sehr gern und interessieren sich intensiv für Frauen aller Art. Es geht um absichtliche Übertreibungen in beiden Richtungen: die Selbstpeitschung auf der einen Seite, die langen Gespräche über leichte Frauen auf der anderen Seite.

Im Stück wird wieder gesungen, solche Verfremdungseffekte wie im *Besten Glückwunsch* findet man allerdings nicht. Die lineare Handlungslinie wird lediglich durch eine retrospektive Szene unterbrochen – das Gerichtsverfahren der Kriegszeit wird kurz rekonstruiert. Die Vogelsymbolik spielt im Ganzen eine wichtige Rolle – die Vögel werden gejagt; und gegessen, ihnen lauscht man, der deutsche Reichsadler erinnert an die Kriegszeit, usw.

7

In einem zumindest äußerlich biographischen Stück *Semmelweis* (1969) spürt man nicht nur das Echo des sog. Dokumentartheaters, sondern auch die Atmosphäre der Studentenunruhen jener Jahre. Die Lebensgeschichte Semmelweis', die dargestellt wird, hat einen Rahmen: die Studenten, die gegen Autoritäten revoltieren, besetzen das Theater, teilen dem Publikum ihre Forderungen mit; sie teilen ebenfalls mit, daß statt der geplanten Operette ein antiautoritäres Stück gespielt wird. Dann wird die Geschichte Semmelweis' dargelegt, zum Schluß wird das Theater von der Polizei brutal geräumt und Ruhe und Ordnung werden wiederhergestellt.

Semmelweis' Kampf gegen die zeitgenössischen medizinischen Autoritäten wird in einer Reihe von kurzen Szenen veranschaulicht, von den Anfängen in Wien bis zu seinem Tod in Budapest. Er wird als Empiriker gezeigt, der sich nicht auf Lehrbücher verläßt und der alles selbst überprüfen will. Die Anschaulichkeit wirkt manchmal ungewollt komisch: von einem Kloakenputzer z. B., dem er auf der Straße begegnet, erfährt er, das Chlor das beste Desin-

¹⁰ Jens Bjørneboe, *Samlede skuespill*. Oslo, 1983, S. 138–139.

fektionsmittel ist. Er beweist die Richtigkeit seiner Methode, aber in dem reaktionären Wien der 50er Jahre wird er totgeschwiegen, die medizinischen Autoritäten lehnen seine Ansichten als lächerlich ab. Darin spielt seine liberale Haltung auch eine Rolle – in einer Szene wird er auf den Barrikaden im Jahre 1848 dargestellt, wie er auf die Polizei schießt. Erst nach seinem Tode kommt die Anerkennung. Er wird als ein Mann gezeigt (ähnlich wie die Mitglieder des Jagdklubs im Stück *Die Vogelliebhaber*), der gern isst (ja frißt) und trinkt und mit leichten Frauen umgeht. Solches Leben und die Streitigkeiten mit den Autoritäten und mit der reaktionären Staatsmacht führen zu seinem vorzeitigen Tod.

Die einzelnen Auftritte reihen sich lose nacheinander. Es fehlen diesmal die Songs – auf diese Weise wollte sich Bjørneboe gegen Beschuldigungen wehren, daß er ein Epigone Brechts sei. Die einzelnen Gestalten, einschließlich Semmelweis', sind größtenteils nur schematisch charakterisiert, mit Hilfe von Äußerlichkeiten. Der Rahmen hat eher eine politisch aktualisierende Funktion, er dient, meines Erachtens, nicht primär der Hervorhebung der Parabelhaftigkeit des Geschehens wie es bei Brecht oft der Fall war (z. B. *Der kaukasische Kreidekreis*).

8

Die drei Stücke der 70er Jahre vervollständigen nur das Bild des Dramatikers Bjørneboe. Am wichtigsten von ihnen scheint die Posse *Die Amputation* (Amputasjon, 1970) zu sein, die in der Zukunft spielt, in einer Gesellschaft, in der alle, die von den vorgeschriebenen Normen abweichen, überwacht, umerzogen und schließlich operiert werden. Verdächtig sind z. B. diejenigen, die allein sein wollen, diejenigen, die auf dem Bauch schlafen; ein Mädchen wird verdächtigt, weil sie noch Jungfrau ist, usw. Die Loyalität zum Staat bei den einzelnen Personen wird durch Absagen fester Losungen demonstriert, wie: „Allgemeinnutz vor Eigennutz... Für den Staat werden wir geboren, für den Staat leben wir, für den Staat sterben wir.“ Der Mensch wird mit dem Verbrennungsmotor verglichen, die Vorteile des Motors werden hervorgehoben: „Allerdings ist der Motor eines Autos viel mehr anpassungsfähig als ein Mensch, und dazu noch hat der Verbrennungsmotor keine abweichenden Meinungen.“¹¹

Also eine Orwellsche Welt, in diesem Fall aber als eine Burleske dargestellt. Die Handlung läuft in einem Hörsaal ab, in dem zwei Professoren, Fortinbras und Vivaldi, ihre Experimente mit Menschen durchführen (es handelt sich um die sog. Sozialchirurgie, Disziplinärchirurgie und Strafrechtschirurgie). Alles wird possenhaft, mit Übertreibung dargestellt (Riesenspritzen der Krankenschwestern u. a. m), von den Schauspielern werden fast akrobatische Fähigkeiten verlangt.

Eine Sonderstellung in der Dramatik Bjørneboes nimmt das Stück *Der Fall Torgersen* (Tilfellet Torgersen, 1973) ein. Schon früher kritisierte Bjørneboe die Mißstände in der Justiz und in Gefängnissen. Darin knüpfte er an andere Intellektuelle an; z. B. der schon erwähnte Dramatiker Helge Krog war vor dem 2. Weltkrieg vehement in dieser Richtung tätig.¹²

¹¹ Jens Bjørneboe, *Samlede skuespill*. Oslo, 1983. S. 250–251.

¹² Vgl. Finn Havrevold, Helge Krog. Oslo, 1959, S. 220–230.

In diesem Stück wird ein Fall dokumentarisch geschildert, in dem sich Bjørneboe auch sonst heftig engagierte, weil er der Meinung war, daß der verurteilte Torgersen unschuldig war. In kurzen Szenen rekonstruiert er die Tat und den Prozeß, wobei er natürlich ziemlich viel kürzen mußte. Nur in den letzten Auftritten erscheint ein Erzähler, der die weitere Entwicklung nach dem Abschluß des Prozesses schildert. Das Hauptziel der Angriffe Bjørneboes war der Repräsentant des Staates, der Staatsanwalt, den er für eitel und parteilich hielt.

Seinen praktischen Zweck hat das Stück erfüllt. Der Prozeß wurde zwar nicht erneuert, im Jahre 1974 wurde aber Torgersen nach mehrjähriger Haft aus dem Gefängnis entlassen.

Das letzte Stück Bjørneboes heißt *Dungaree* (Dongery, 1974) und es ist den Praktiken im Marketing gewidmet. (*Dungaree* ist die englische Bezeichnung für eine Art von Körper.) In ein paar kurzen Szenen werden, meistens in Dialogen, die Tricks veranschaulicht und kritisiert, die man in der Tabakindustrie, im Verlagswesen, in der Turistik und in der Textilindustrie, vor allem in der Werbung, gebraucht. Vor allem wird darauf hingewiesen, wie man erfolgreich die minderwertigen Waren vermarktet.

9

Was läßt sich im allgemeinen zur Dramaturgie Bjørneboes sagen?

Inhaltlich dominiert zweifellos sein Widerstand gegen die Übermacht des modernen Staates und gegen seine Institutionen, kurz formuliert: sein Anarchismus. Er kommt zu Tage in den Angriffen sowohl auf die Gefängnisse (*Besten Glückwunsch*) und auf die Justiz (*Der Fall Torgersen*), als auch auf die Autoritäten aller Art (*Semmelweis*), auf die überwucherte Überwachungs macht des Staates (*Die Amputation*), auf den blinden Gehorsam (*Die Vogelliebhaber*) und, indirekt, auf die Anpassung des Einzelnen in der Konsumgesellschaft (*Dungaree*). Die Weltanschauung Bjørneboes war zwar ziemlich unsystematisch und chaotisch (auch Astrologie spielte in ihr eine bedeutende Rolle), aber die Betonung des Individualismus und die ablehnende Haltung den Institutionen gegenüber zieht sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Werk, einschließlich seiner Dramatik.

Was die Form betrifft begann er im alten Stil zu schreiben, d. h. illusiv-naturalistisch, bald kam es allerdings zu einer Wende. Ende der 50er Jahre lernte er das Werk B. Brechts kennen (aus dem er später auch übersetzte), und zwar in den authentischen Aufführungen des Berliner Ensembles. Später lernte er auch andere namhafte Regisseure und Theaterschaffende kennen (Grotowski, Marceau, u. a. m), er befaßte sich selbst mit der Theorie des Dramas und war sogar gelegentlich auch als Regisseur tätig.¹³

In seinem eigenen Schaffen bedeutete diese Wende eine Abkehr vom traditionellen Theater naturalistischer Art. Unter dem Einfluß von Brecht und anderen wandte er sich dem antiillusiven Theater zu. Äußerlich zeigte sich das in einer Tendenz zur Parabelhaftigkeit, in zahlreichen Verfremdungseffekten, einschließlich der Lieder und der Pantomime. Der Einfluß Brechts wird aber allgemein eher überschätzt. Bjørneboe schrieb zwar viel über Brecht, zugleich

¹³ Jens Bjørneboe, *Om Brecht og Om teater*. Oslo, 1983. Vor allem S. 7–20.

aber distanzierte er sich von ihm. Er betrachtete ihn vor allem weltanschaulich für wenig original. Aus diesem Grund, damit man ihm den Einfluß Brechts nicht allzuviel vorwerfen könne, hat er Semmelweis ohne Songs geschrieben. Häufig betont er, daß die Lieder in seinem Werk eine andere Funktion haben als bei Brecht: vor allem die des Kontrasts.¹⁴ Die Lieder Bjørneboes sind auf sehr hohem Niveau – Bjørneboe begann seine literarische Tätigkeit eigentlich als Dichter. In diesem Punkte konnte allerdings die lange norwegische Tradition des Vaudevilles eine Rolle gespielt haben. Und auch die Tradition des Musicals, an die sich Bjørneboe mehrmals berief. Nicht alles, was Brecht ähnlich ist, muß Brechts Wirkung sein.

Außer dem antiillusionistischen Theater ist vor allem in den Stücken *Semmelweis* und *Der Full Torgersen* der Einfluß des sog. politischen oder dokumentarischen Theaters zu beobachten (Hochhuth, Weiss, Kipphardt u. a. m.). Auch einige Elemente des absurden Dramas hinterließen bei ihm ihre Spuren (*Die Amputation*).

Die Schwäche seiner Stücke ist der Mangel an Psychologie (ähnlich wie bei N. Grieg), das war aber bei seiner dramaturgischen Konzeption unumgänglich. Die meisten Gestalten seiner Stücke sind schematisch, viele von ihnen nur äußerlich charakterisiert.

Obwohl Bjørneboe den Kontrast als das wichtigste Moment im Theater bezeichnete („Im Theater ist alles Kontrast; alles ist Gegensatz und Kampf.“¹⁵), was für die Dramatik seit jeher von großem Belang war, wirken die meisten Stücke aus seiner Feder eher episch als dramatisch. Reich an konkreten Konflikten, die direkt auf der Bühne dargestellt werden, ist nur das Stück *Die Vogelliebhaber*, in dem zwei Gruppen von Personen gegeneinander stehen. Eigentlich ist es das einzige Stück, das so etwas wie eine Handlung hat. Aus diesem Grunde ist es wahrscheinlich auch das erfolgreichste Stück Bjørneboes.

10

„Es ist wahr, daß das letzte Vierteljahrhundert keine Blütezeit der norwegischen Dramatik erlebte. Lediglich ein einziger lebender norwegischer Dramatiker – Jens Bjørneboe – hat einen Namen im Ausland; das ist natürlich kein zuverlässiger Maßstab für die Größe, aber es ist jedenfalls ein Indikator.“¹⁶ Diese Sätze schrieb Willy Dahl Anfang der 70er Jahre. Seitdem veränderte sich die Lage nicht grundsätzlich, in den letzten Jahren mehrten sich allerdings die Anzeichen einer möglichen Erneuerung. Von den jüngeren Autoren scheinen vor allem Edvard Hoem mit seinen politischen sozialkritischen neunorwegisch (nynorsk) geschriebenen Stücken und Cecilie Løveid, die sich der Frauenproblematik widmet, vielversprechend zu sein.

¹⁴ Vgl. Jens Bjørneboe, *Til lykke med dagen*. Fra programheftet. In: Jens Bjørneboe, *Samlede skuespill*. Oslo, 1983, S. 77–78.

¹⁵ Jens Bjørneboe, *Om Semmelweis*. In: Jens Bjørneboe, *Om Brecht og Om teater*. Oslo, 1983, S. 44 der zweiten Hälfte.

¹⁶ *Norges Litteratur Historie*. Redigert av Edvard Beyer. Bind 6. Vår egen tid av Willy Dahl. Oslo, 1975. S. 341.

DRAMATIK JENS BJØRNEBOE V KONTEXTU NORSKÉHO DRAMATU

Norské drama 19. století vrcholí dvěma zjevy světovými, B. Bjørnsonem a H. Ibsenem. Drama 20. století stojí ve stínu Ibsenově a nad průměr vyniká jen několik málo autorů. Především G. Heiberg (1817–1929) a H. Krog (1889–1962), kteří jdou oba ve stopách Ibsenových i po formální stránce, a průkopník moderních scénických postupů N. Grieg (1902–1943). Po druhé světové válce sice v Norsku dochází k větší žánrové diferenciaci, ani současné norské drama se však nevyrovná próze či poezii.

Jediný, kdo si získal větší proslulost svými hrami, byl Jens Bjørneboe (1920–1976), mimo Norsko beze sporu nejnámější norský dramatik po Ibsenovi. Z řady jeho v 60. a 70. letech napsaných her jsou nejvýznamnější *Všechno nejlepší* (*Til lykke med dagen*, 1965), v níž ostře napadá norský vězeňský systém, *Milovníci ptactva* (*Fugleelskerne*, 1966), v nichž odsuzuje přízrakovitost a slepou poslušnost jako kořen veškerého zla, a proti autoritám všeho druhu protestující biografická hra *Semmelweis* (1969). Na jeho šesti antiiluzivních, epickému dramatu blízkých a na hlubší psychologii rezignujících hrách jsou patrné vlivy B. Brechta, tzv. politického či dokumentárního divadla i divadla absurdního. Vliv B. Brechta však bývá většinou přeceňován. Ideovým jádrem Bjørneboeovy dramatiky je individualismus a anarchistický odpor k autoritám a ke státní moci. V jeho nesystematickém světovém názoru dominují především stránky negativní, což oslabuje i jeho dramatické dílo.

Modernistické, nearistotelské postupy, k nimž se hlásí Bjørneboe, jsou charakteristické i pro větší část současných norských dramatiků. V posledních letech se zdá, že i v oblasti dramatu dochází k jakémusi oživení (sociálně kritické hry E. Hoema, feministická problematika u B. Vikové a C. Løveidové).