

Theater als soziale Praxis
Ostdeutsches Theater nach dem Systemumbruch

Dissertation

zur Erlangung des
Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt

der Philosophischen Fakultät der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg
Fachbereich Germanistik

von Frau Skadi Jennicke (geb. Riemer)

geboren am 4. Dezember 1977 in Leipzig

Gutachterinnen/Gutachter:

Frau Prof. Dr. Andrea Jäger (Halle)
Herr Prof. Dr. Peter Reichel (Leipzig)
Herr Prof. Dr. Wolfgang Engler (Berlin)

Tag der Verteidigung:

28.10.2009

Inhalt

1	Das Feld des ostdeutschen Theaters Systemumbruch und Forschungsansatz	3
	<i>Systemumbruch in Ostdeutschland</i>	
	<i>Die Feldtheorie Pierre Bourdieus</i>	
	<i>Theaterwissenschaftlicher Forschungskontext</i>	
	<i>Der Systemumbruch im ostdeutschen Theater</i>	
2	Akteure Positionen im Feld des ostdeutschen Theaters	30
	<i>Das theatralische Feld in der DDR</i>	
	<i>Zur Methode der qualitativen Sozialforschung</i>	
2.1	Generationenstruktur	41
	<i>Die Funktionierende Generation</i>	
	<i>Die integrierte Generation</i>	
	<i>Die entgrenzte Generation</i>	
2.2	Die Friedliche Revolution als soziale Prägung	48
	<i>Persönliches Engagement der Akteure</i>	
	<i>Der individuelle Blick auf die Friedliche Revolution</i>	
2.3	Der sens pratique der ostdeutschen Theatermacher	57
	<i>Der sens pratique der ostdeutschen Theatermacher nach dem Systemumbruch</i>	
	<i>Aushandlungspraxis</i>	
	<i>Kritik durch Affirmation</i>	
	<i>Die Orientierung auf das Soziale</i>	
	<i>Konstruktionen Ostdeutschlands</i>	
	<i>Abgrenzung vom nomos der permanenten symbolischen Revolution</i>	
	<i>Transformationen des Habitus</i>	
	<i>Das Feld des ostdeutschen Theaters</i>	
3	Theatertexte Positionierungen im Feld des ostdeutschen Theaters	94
	<i>Untersuchungsgegenstand</i>	
	<i>Spielplattendenzen</i>	
	<i>Revue</i>	
	<i>DDR-Dramatik</i>	
	<i>Zeitstücke nach dem Systemumbruch</i>	
3.1	Realitätskonstruktionen	105
3.1.1	Gesellschaft im Umbruch	111
	<i>Identitätsgefüge</i>	
	<i>Ost-West-Gegensätze</i>	
	<i>Abwanderung und Rückkehr</i>	
	<i>Grenzerfahrungen</i>	
	<i>Ostdeutsche Identität als Diskurs</i>	
	<i>Generationenkonflikt</i>	
3.1.2	Aktualisierung von Vergangenheit	166

	<i>Machtsystem Staatssicherheit und Partei Perspektiven auf Geschichte Stückschlüsse und Utopien</i>	
3.1.3	Tradition und Zukunft <i>Kirche und Religion Rechtsextremismus Landschaften</i>	191
3.2	Figuren	211
3.2.1	Ehemalige Eliten <i>Überzeugte Sozialisten Opportunistische Strategen Lehrerfiguren Verbindlichkeit ehemaliger Identitätskonzepte</i>	213
3.2.2	Arbeiterliche Figuren <i>Arbeit in westdeutscher Gegenwartsdramatik Der arbeiterliche Mensch in der ostdeutschen Gegenwartsdramatik Die Erosion des arbeiterlichen Menschen</i>	224
3.2.3	Frauenbilder <i>Frauen und Familie Weibliche Identitätsentwürfe Der Verlust der Väter Der Systemumbruch als ästhetische Erfahrung</i>	242
3.3	Poetologische Strategien	258
3.3.1	Theatralitätskonzepte <i>Analytische Theatralität Dramatische Theatralität Rekurs auf das Soziale und Selbstreflexion des Mediums Theater</i>	260
3.3.2	Die ästhetische Konstruktion des Sozialen <i>Die Konstruktion des Sozialen in westdeutschen Familienstücken seit 1990 Die Konstruktion des Sozialen in ostdeutschen Theater texts Ästhetische Praxis nach dem Systemumbruch</i>	272
3.3.3	Traditionslinien <i>Helden der Arbeit? Poetologische Strategien einzelner Autoren Rekurs auf fremdes Material Rekurs auf Assoziative Öffentlichkeit</i>	279
4	Ostdeutsches Theater als ästhetische Praxis des Sozialen	302
5	Literatur- und Quellenverzeichnis	309
	Selbständigkeitserklärung	322

1 Das Feld des ostdeutschen Theaters

Systemumbruch und Forschungsansatz

Das Ende der DDR liegt nunmehr zwanzig Jahre zurück. Diese Zeitspanne umfasst genau die Hälfte jener vierzig Jahre, die sie überhaupt existiert hat. Man könnte also annehmen, das historische Kapitel des sozialen Großexperiments des Staatssozialismus in Deutschland ließe sich nun abschließen. Wäre es nicht an der Zeit, zur Normalität eines insgesamt sich verändernden Deutschlands überzugehen, als immer wieder auf die besondere Lage in Ostdeutschland, die unweigerlich in einer wie auch immer gearteten Beziehung mit der DDR verbunden ist, einzugehen? Zahlreiche Befunde sprechen dagegen. Nicht nur, dass sich nach wie vor eine deutliche Mehrheit der Ostdeutschen in erster Linie als Ostdeutsche definiert (und erst danach ihrer Gemeinde, ihrem Bundesland und als Letztes der Bundesrepublik und Europa verbunden fühlen)¹, auch die aktuelle Studie des Berlin-Instituts für Bevölkerung und Entwicklung kommt im europäischen Vergleich zahlreicher Faktoren² zu dem Schluss: „Deutschlands Osten wird weiterhin zu den größten Verlierern gehören.“³ Andere Belege unterschiedlichster politischer Provenienz ließen sich anführen. Das Ende der DDR ist historisch besiegelt, die daraus entstehenden Folgen in Ostdeutschland dauern an. Das zeigt sich neben der nach wie vor defizitären wirtschaftlichen Situation vor allem im Bereich des Sozialen. Die Beschäftigungsquote ist niedrig, die Arbeitslosigkeit liegt weit über dem Bundesdurchschnitt und ist vor allem von größerer Dauer, insbesondere für Jugendliche und Ältere. Politische Wertorientierungen, wie das Vertrauen in demokratische Institutionen, sind nach wie vor von instabiler Qualität, die individuellen Zukunftserwartungen tendenziell düster. Gleich, welchen Parameter man anlegt, in nahezu allen Studien erweist sich eine Unterscheidung in Ost- und Westdeutschland als aussagekräftig und manifestiert damit die anhaltende Wirkung eines umfassenden Umbruchprozesses in Ostdeutschland und die Differenz innerhalb gesamtdeutscher Entwicklungen.

Ein solcher Prozess vollzieht sich, wenngleich politisch initiiert, auf allen gesellschaftlichen Ebenen und verlangt zugleich nach Reflexion und Aufarbeitung. Ist der soziale Aspekt des Systemumbruchs der individuell spürbarste, so stellt die kulturelle Dimension desselben möglicherweise die langfristig bedeutendste dar. Fragen nach der Deutung der DDR als histori-

¹ Sozialwissenschaftliches Forschungszentrum Berlin-Brandenburg e.V.: Studie „Leben in den neuen Bundesländern“. 2007. (ohne Seitenangaben, da die Daten freundlicherweise vom SFZ vor Drucklegung zur Verfügung gestellt wurden.). Demnach fühlen sich 71% der Ostdeutschen sehr stark beziehungsweise ziemlich stark Ostdeutschland verbunden, die oben genannte Hierarchie der Verbundenheit ist seit Jahren unverändert.

² Beispielsweise Wirtschaftsleistung, Alterszusammensetzung der Bevölkerung, Beschäftigungsgrad jungen Menschen, Frauen und Älteren, die Investitionen in Forschung und Entwicklung, aber auch die Belastung der Atmosphäre mit dem Klimagas Kohlendioxid.

³ Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung: Die demografische Zukunft von Europa. 2008. S. 6.

sche Vergangenheit, deren kulturelle Langzeitwirkung im gesellschaftlichen Alltag und nach der Orientierungsrichtung Ostdeutschlands innerhalb Deutschlands nehmen im öffentlichen Diskurs einen gewichtigen Stellenwert ein. Das sind Fragen mit kultureller Implikation. Aus diesem Grund scheint es legitim, den verschiedenen Künsten eine Schlüsselfunktion im Diskurs über Ostdeutschland zuzurechnen. In der Literatur setzt dieser Diskurs unmittelbar nach 1989/90 ein. Christa Wolfs Novelle *Was bleibt* (1990) löst eine aufgeregte Feuilletondebatte aus, die sich kaum auf die literarische Qualität des Werks umso mehr aber auf die Autorin und ihre Einbindung in das DDR-System fokussiert.⁴ In der bildenden Kunst ereignen sich ähnliche Vorgänge, ausgelöst beispielsweise von der Präsentation ostdeutscher Künstler in der Neuen Nationalgalerie Berlin 1994.⁵ Kunst wird hier wahrgenommen in ihrer scheinbar ausschließlich systemstabilisierenden Funktion, mit der entscheidenden Einschränkung, dass das zu stabilisierende System bereits tot ist und man umso ungehemmter darüber triumphieren kann. Der Effekt erweist sich als doppelter. Zum einen vollzieht sich in diesen Debatten die Überwindung des Staatssozialismus in symbolischer Form auf dem Feld der Kunst und zum anderen öffnen sie den Weg für alternative Entwicklungen. Denn nur wenige Jahre später zeigt sich sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst, dass die Auseinandersetzung mit der DDR durchaus als produktive Ressource genutzt werden kann. In der Literatur generiert sich, neben den etablierten DDR-Autoren Christa Wolf, Christoph Hein, Volker Braun und anderen, eine neue Generation von Autoren, die sich über diese Thematik künstlerisch profiliert. Thomas Brussig, Ingo Schulze, Jana Hensel, Jakob Hein, Claudia Rusch oder Clemens Meyer sind nicht nur als ostdeutsche Autoren bekannt, sondern mittlerweile auch als Literaten anerkannt. In der bildenden Kunst führte die Auseinandersetzung mit eben jener Leipziger Schule, die zu Beginn der neunziger Jahre noch vehement bekämpft wird, mit ihrem Rückgriff auf Gegenständlichkeit und symbolischer Aufladung der Motive zur Genese einer Neuen Leipziger Schule, die inzwischen internationale Anerkennung genießt und auf dem Kunstmarkt Höchstpreise erzielt. Beide Beispiele zeigen noch in ihrer verkürzten Darstellung, dass der Systemumbruch im Feld der Kunst spezifische Spuren hinterlässt und zugleich künstlerisches Innovationspotenzial freisetzt. In beiden Feldern sind diese Prozesse wissenschaftlich hinreichend untersucht.⁶ Veröffentlichungen,

⁴ Vgl.: Anz, Thomas: Es geht nicht um Christa Wolf. 1995.

⁵ Ähnliche Reaktionen löste 1998 ein Beschluss des Kunstbeirates des Deutschen Bundestages aus, den Maler Bernhard Heisig um einen Beitrag zur künstlerischen Ausgestaltung des umgebauten Reichstagsgebäudes zu bitten. In einem öffentlichen Brief forderten 58 (zumeist ostdeutsche Künstler) die Rücknahme des Beschlusses, der jedoch nach einem öffentlichen Hearing des Kunstbeirates des Deutschen Bundestags bestätigt wurde. Vgl.: Lindner, Bernd: Verstellter, offener Blick. 1998.

⁶ Neben Bernd Lindner hat sich der Dresdner Soziologe Paul Kaiser umfassend mit der bildenden Kunst in der DDR auseinandergesetzt und ihr Potenzial für die Gegenwart produktiv erschlossen Vgl.: Kaiser, Paul u.a.: Boheme und Diktatur in der DDR. 1997.

Vgl.: Kaiser, Paul: Bürgerlichkeit ohne Bürgertum? 2008.; Ders.: Treibjagd im Kulturschutzgebiet. 2007.; Ders.: Malerfürsten im ‚Kunstkombinat‘. 2007.; Ders.: Prinzip Zugriff. 2005.; Lindner, Bernd: Verstellter, offener Blick. a.a.O. Die Literaturwissenschaft setzt sich in zahlreichen Publikationen mit der Gegenwartsliteratur im Themenfeld ‚Ostdeutschland‘ auseinander. Vgl.: Fischer, Gerhard: Schreiben nach der Wende. 2001.; Reimann, Kerstin: Schreiben nach der Wende- Wende im Schreiben? 2008.; Beßlich, Barbara: Wende des Erinnerns? 2006.; Reinhold, Ursula:

die den Systemumbruch für das Feld des Theaters untersuchen, bleiben jedoch bislang weit hinter dem wissenschaftlichen Stand der beiden skizzierten künstlerischen Bereiche zurück.⁷ Das ist umso verwunderlicher, vergegenwärtigt man sich, dass das Theater in der DDR einen zentralen gesellschaftlichen Stellenwert einnahm, sei es gespiegelt in der systematischen Überwachung durch Kulturfunktionäre, die bis 1989 zu Verboten und Maßregelungen führte, sei es in der Auslastung der Theater, die nicht nur bei systemkritischen Stücken außerordentlich hoch war, oder sei es in der Rolle, die das Theater während des Umbruchs im Herbst 1989 spielte, als es neben den Kirchen als teil-öffentlicher Raum zentrale Akteure der Bürgerbewegung, insbesondere in Kleinstädten, versammelte.⁸ Theater war seit der Gründung der DDR ein zentraler Baustein sowohl der Kulturpolitik als auch des kulturellen Alltags der DDR-Bürger.⁹ Ein weiterer Punkt macht das Forschungsdesiderat aus: Die Rezeption von Literatur und bildender Kunst stellt einen intimen Prozess ohne zwingende Interaktion dar. Ein Buch liest man gewöhnlich still und allein und auch die Betrachtung eines Bildes ist ein einsamer Prozess. Theater hingegen wird in der Regel gemeinsam mit anderen Zuschauern wahrgenommen. In der gleichzeitigen Wahrnehmung des Bühnengeschehens entsteht für den Augenblick der Aufführung so etwas wie eine Gemeinschaft (die Differenzen der Wahrnehmung lassen sich erst im anschließenden Kommunikationsprozess, beispielsweise in der Qualität des Applaus' oder im Foyergespräch, als solche wahrnehmen und erkennen). Es ist also zu fragen, welche Rolle der Systemumbruch als eine genuin kollektive Erfahrung mit differenzierter Ausprägung im Theater als kollektivem Medium spielt. Dieser Frage stellt sich die vorliegende Studie. Dabei ist ein multiperspektivisches Herangehen zwingend. Denn zum einen sind sowohl die Theaterinstitutionen als auch die in ihnen tätig werdenden Akteure selbst Teil des Umbruchprozesses und müssen auf die veränderten Bedingungen reagieren. Wesentliche Funktionen des Theaters, die in der DDR konstitutiv wirkten, haben sich angesichts des Systemwechsels erübrigt. Dazu zählen beispielsweise die Funktionen, Ersatz für eine fehlende Öffentlichkeit zu sein, in der Reibung mit den politischen Machthabern als „Statthalter der Utopie“¹⁰ zu agieren, den gesellschaftlichen Auftrag einer Vorbild- und Erziehungsfunktion zu erfüllen oder wie Günther Rühle es formuliert, den Umbruch mittels (poetischen) Aufbruch¹¹ vorzubereiten. Daraus ergibt sich die Frage, ob die Theater in Ostdeutschland in der Folge des Systemumbruchs sich in spezifischer Form funktionell ausrichten. Aber auch die Theaterlandschaft, bis heute die dichteste der Welt, ist nach 1989 einschneidenden Veränderungen ausgesetzt. Diese strukturellen Veränderungen sollen in einem

Krisenerfahrung und Krisenverarbeitung in der erzählenden Literatur nach 1990. 2001.; Dahn, Daniela: Die ostdeutschen Schriftsteller nach der Vereinigung: 1997.

⁷ Vgl.: Kemser, Dag: Zeitstücke zur deutschen Wiedervereinigung. 2004.

⁸ Vgl.: Kuberski, Angela: Wir treten aus unseren Rollen heraus. 1990.

⁹ Vgl.: Hammerthaler, Ralph: Die Positionen des Theaters in der DDR. 1994.

¹⁰ Hammerthaler, Ralph: a.a.O. S. 251.

¹¹ „In der Antizipation ist das Theater immer am stärksten bei sich selbst. Der Aufbruch im Theater erfolgt ja immer vor dem Umbruch.“ Rühle, Günther: Theater im Übergang. Zitiert nach Hammerthaler, Ralph: a.a.O. S. 254.

groben Überblick skizziert werden, weil sich in ihnen die Auswirkungen des Umbruchs besonders eklatant zeigen lassen. Zum anderen soll hier untersucht werden, wie sich der Systemumbruch in die ästhetische Praxis des Theaters, speziell der Theatertexte,¹² einschreibt. Eine nicht zu übersehende Anzahl von Theatertexten, die nach 1990 geschrieben wurden, setzt sich mit dem Systemumbruch in Ostdeutschland auseinander. Dabei richtet sich der Fokus der Untersuchung auf Realitätskonstruktionen, Figuren und poetologische Strategien, die sich im Kontext des Systemumbruchs entwickeln. Darüber hinaus geben dreizehn qualitative Interviews¹³ mit Theaterpraktikern Auskunft über deren Haltung zum Systemumbruch und spezifische mit diesem in Beziehung stehende Handlungsorientierungen der künstlerischen Praxis.

Systemumbruch in Ostdeutschland

Der Terminus „Systemumbruch“ impliziert zwei Grundannahmen, die hier eingangs expliziert werden sollen. Zum einen bildet er eine Alternative zum Begriff „Transformation“. Die Transformationstheorie geht davon aus, dass die Übertragung westdeutscher Institutionen auf das Beitrittsgebiet zu einer schrittweisen Angleichung Ostdeutschlands an das westdeutsche Niveau führt. Ostdeutschland ist demnach einer „nachholenden Modernisierung“¹⁴ unterworfen. Diese These verkennt, dass die DDR selbst eine modern organisierte Gesellschaft war, lediglich einen alternativen Modernisierungspfad einschlug, der mit weiteren alternativen Pfaden in außereuropäischen Gesellschaften (USA, Ostasien) in der Qualität seiner Differenz durchaus vergleichbar ist.¹⁵ Sie verkennt zudem, dass die in Aussicht gestellte Angleichung auch gegenwärtig nicht vollzogen ist, was nicht länger mit kurzfristigen Krisenerscheinungen des Transformationsprozesses zu erklären ist. Vielmehr soll hier Abstand genommen werden von einer Beschreibung der Entwicklung Ostdeutschlands unter der Maßgabe eines klar definierten Ausgangs – der Angleichung an den Westen. Der Systemumbruch fällt zusammen mit einer lange vor ihm einsetzenden Erosion des fordistischen Sozial- und Wirtschaftsmodells in der Bundesrepublik, das mit seiner Übertragung auf Ostdeutschland kurzfristig stabilisiert werden konnte, inzwischen aber in seiner Krisenhaftigkeit insbesondere in Ostdeutschland offensichtlich ist. Rainer Land spricht demzufolge von einem doppelten Umbruch: „Doppelter Umbruch bedeutet zunächst: Überlagerung des Systemwechsels vom Staatssozialismus in eine Gesellschaft westlichen Typs mit dem

¹² Zur Verwendung des Begriffs „Theatertext“ Vgl.: Abschnitt 3.1 dieser Arbeit.

¹³ Zum Interview als Methode der qualitativen Sozialforschung Vgl.: Kapitel 2 dieser Arbeit.

¹⁴ Vgl.: Geißler, Rainer: Transformationsprozesse in der Sozialstruktur der neuen Bundesländer. 1991. sowie: ders.: Nachholende Modernisierung mit Widersprüchen. 2000.

¹⁵ Vgl.: Land, Rainer: Ostdeutschland – fragmentierte Entwicklung. 2003. Land weist hier schlüssig nach, dass die DDR eine fordistisch geprägte moderne Gesellschaft war und dass der Systemumbruch sich weniger mit dem Begriff der nachholenden Modernisierung denn als Pfadwechsel einer Modernisierungsentwicklung beschreiben lässt. „Es handelt sich vielmehr um einen Pfadwechsel, wobei von grundlegenden institutionellen Ähnlichkeiten beider Gesellschaften unterhalb der Herrschaftsebene ausgegangen werden kann, die sich auf die fordistische Grundkonstellation beziehen.“ Ebd. S. 84.

Umbruch, in dem sich die westlichen Gesellschaften selbst seit Mitte der 1970er-Jahre befinden.“¹⁶ Folgt man dieser These, erübrigt sich die Frage nach dem (Miss-)Erfolg der Transformation in Ostdeutschland, vielmehr geraten die innovativen Potenziale in den Blick, die möglicherweise einen Ausweg aus der dann nur als gesamtdeutsch, wenn nicht gar europäisch oder global zu verstehenden Krise der aktuellen Entwicklungspfade weisen können. Ostdeutschland wird zum Experimentierfeld für zukunftsweisende Konzepte. Es wird zur Avantgarde, was jedoch keine Garantie für Ankunft, wohl aber für Aufbruch ist.¹⁷ Diesem Anspruch, kreative Potenziale des Um- und Neubaus einer gesamtdeutschen Gesellschaft in Ostdeutschland zu entdecken, wird der Begriff des „Systemumbruchs“ in angemessener Weise gerecht und formuliert zugleich eine Forderung an die hier vorliegende Arbeit.

Der Begriff „Systemumbruch“ wird zweitens der Tragweite der Veränderungen in Ostdeutschland weit besser gerecht als der häufig, vor allem umgangssprachlich, gebrauchte Begriff „Wende“. Zwar plädiert Michael Richter vom Institut für Totalitarismusforschung in Dresden gerade deswegen für letzteren Begriff, weil er aufgrund seiner Unbestimmtheit „unabhängig davon benutzt werden kann, ob jemand die Ereignisse als Reform, Revolution, Konterrevolution, nationale Restauration oder sonst wie interpretiert.“¹⁸ Rainer Eckert, Direktor des Zeitgeschichtlichen Forums in Leipzig, spricht sich in der Auseinandersetzung mit Richter für den Begriff der „Friedlichen Revolution“ aus, der ohne Zweifel seine Berechtigung hat. Folgt man der Definition Hannah Ahrends,¹⁹ so ist unstrittig, dass es sich bei dem Ende der DDR um eine Revolution handelt, denn der Herbst 1989 hat sowohl die Installation eines neuen politischen Systems als auch die Neuregelung der Machtverhältnisse zur Folge.²⁰ Auch für Eckhard Jesse ist „der Begriff ‚Wende‘, der sich für diesen tektonischen Wandel eingebürgert hat, [...] viel zu schwach für den Vorgang“²¹. Gleichwohl zeigt sich insbesondere in der Gedankenführung Jesses die Beschränkung der Begriffsalternative „Friedliche Revolution“. Für Jesse gliedert sich jene in zwei Phasen, die erste markiert den Sturz des Alten, während die zweite die Phase der „Hinwendung zur Bundesrepublik Deutschland und damit zur Wiedervereinigung“²² beschreibt. Für die langfristigen Folgen, die sich aus der Zäsur der Friedlichen Revolution ergeben und die sich nur prozessual beschreiben lassen, lässt der Begriff keinen Spielraum. Implizit folgt Jesse der oben kritisch beschriebenen Annahme, dass der Friedlichen Revolution die transformative Angleichung an die alte Bundesrepublik zu folgen hat. Der Begriff „Systemumbruch“ zielt im Unter-

¹⁶ Land, Rainer: Ostdeutschland – fragmentierte Entwicklung. A.a.O. S. 86.

¹⁷ Engler, Wolfgang: Die Ostdeutschen als Avantgarde. 1999. S. 196.

¹⁸ Richter, Michael: Die Wende. 2007. S. 867.

¹⁹ Ahrendt, Hannah: Über die Revolution. 2000. zitiert nach: Eckert, Rainer: Gegen die Wende-Demagogie – für den Revolutionsbegriff. 2007. S. 1085.

²⁰ Eckert, Rainer: a.a.O.

²¹ Jesse, Eckhard: A.a.O. S. 18.

²² Ebd.

schied dazu erstens auf den offenen Ausgang des Umbruchprozesses, zweitens mit dem neutralen Verweis auf „System“ auf die möglicherweise differenzierten Entwicklungen in verschiedenen Systemen, etwa Wirtschaft, Bildung, Kultur und andere. Und drittens ermöglicht der Terminus „Systemumbruch“ den möglichen Vergleich zwischen zwei Gesellschaftssystemen, also der DDR und Ostdeutschland im wiedervereinigten Deutschland, was den Blick auf potenzielle Nachwirkungen des einen im anderen lenkt.

„Ostdeutschland“ meint im hier skizzierten Zusammenhang stets den Raum der 1990 der alten Bundesrepublik beigetretenen fünf neuen Bundesländer auf dem Gebiet der ehemaligen²³ DDR. Dabei geht es in vorliegender Studie nicht darum, Ostdeutschland und die Ostdeutschen als eine geschlossene Einheit oder Gruppe zu beschreiben, wie das in der Forschung zuweilen untersucht wird.²⁴ Vielmehr ist die Unterscheidung zu Westdeutschland vor allem notwendig, um aktuelle Phänomene, beispielsweise die Orientierungspraxis verschiedener Akteure, die Ausdifferenzierung spezifischer Handlungsmuster oder institutionelle Entscheidungen, die nur unter Berücksichtigung bestimmter Sozialisationserfahrungen zu erklären sind, beschreiben zu können. „Ostdeutschland“ wird hier verstanden als diskursive Figur, um Differenzen sichtbar zu machen und vor allem, um das innovative Potenzial abweichender Entwicklungen auszuloten.

Die Feldtheorie Pierre Bourdieus

Das Aufeinandertreffen ostdeutscher Sozialisationserfahrungen mit Institutionsformen, die im Zuge des Vereinigungsprozesses in Ostdeutschland analog dem westdeutschen Modell installiert wurden, lässt sich auf verschiedenen Ebenen als ein Grundmuster ostdeutscher Praxis beschreiben. Nicht immer laufen diese Begegnungen konfrontativ ab, vielmehr lassen sich Überlagerungen, Schichtungen und evolutionäre Prozesse beobachten. Als Beschreibungsmodell scheint hierfür die Feldtheorie von Pierre Bourdieu ein geeignetes Instrument zu sein, das

²³ Raj Kollmorgen verweist auf die „ubiquitäre [...] Verwendung des Adjektivs ‚ehemalig‘“ und sieht darin ein Symptom der „diskursiven Missachtung“ in einem hegemonialen Diskurs über Ostdeutschland: „Was immer einen DDR-Bezug, eine DDR-Herkunft besitzt, wird in die Tiefe des geschichtlichen Raumes, in das ganz und gar Vergangene, heute Irrelevante, weder zur gegenwärtigen Gesellschaft noch zum lebendigen Individuum Gehörige verbannt.“ Kollmorgen, Raj: Diskursive Missachtung. 2007. S. 484. Im Folgenden wird hier, soweit das sinnvoll ist, auf die Adjektivierung „ehemalig“ verzichtet.

²⁴ Frank den Hertog untersucht in seiner Studie die Position der Ostdeutschen in der gesamtdeutschen Realität und fragt nach der Zuschreibungsmöglichkeit als „Minderheit“ als „ethnoregionale Gruppe“ und nach spezifisch ostdeutschen Identitätskonzepten. Winfried Gebhausen und Georg Kamphausen fragen nach Mentalitätsunterschieden zwischen Ost und West. Beide Ansätze werden im Fazit der Untersuchungen jeweils widerlegt, was ihre Brauchbarkeit in Frage stellt. Als Erklärungsmuster für die „Mauer in den Köpfen“ bietet sich Toralf Stauds Vergleich der Ostdeutschen mit Immigranten an, die ihre Heimat verließen, ohne den Ort zu wechseln. In Verbindung mit Wolfgang Wagners Theorie vom „Kulturschock“, die der Migrationstheorie folgt, bietet Staud ein hinreichend tragfähiges Modell zur Erklärung einer vor allem soziokulturell noch immer nicht abgeschlossenen Annäherung zwischen Ost- und Westdeutschen.

Vgl.: Hertog, Frank den: Minderheiten im eigenen Land? 2004.; Gebhardt, Winfried und Georg Kamphausen: Zwei Dörfer in Deutschland. 1994.; Staud, Toralf: Die ostdeutschen Immigranten. 2003.; Wagner, Wolfgang: Kulturschock Deutschland. 1999.

als soziologische Analysemethode den Zusammenhang zwischen einem gesamtgesellschaftlichen Umbruchprozess und seinen differenzierten Auswirkungen auf verschiedenste Bereiche zu fassen vermag.

Bourdieu entwickelt seine Theorie in Abgrenzung sowohl der Subjektphilosophie als auch des Strukturalismus. Beide Denkmodelle vermögen aus seiner Sicht soziale Phänomene nicht hinreichend zu erklären.

Der Subjektivismus, dessen prominentester Vertreter in Frankreich Jean Paul Sartre ist, setzt das Subjekt als absolute Größe. Der individuelle Lebensverlauf erscheint als eine Folge freiheitlicher Entscheidungen, deren Ursprung ausschließlich im Bewusstsein des Subjekts zu suchen sei. Bourdieu entwickelt die Kritik an der Subjektphilosophie insbesondere an Sartres Biografie des französischen Schriftstellers Gustave Flaubert.²⁵ Sartre beschreibt Flauberts Leben als eine kontinuierliche Verwirklichung eines Gründungsmythos, der laut Bourdieu „dem Glauben an die Unreduzierbarkeit des Bewusstseins auf sämtliche externe Determinierung eine explizite Form verleiht.“²⁶ Der „totale Intellektuelle“ (Bourdieu), der in *Der Idiot der Familie* auch ein Interesse daran hat, sein eigenes künstlerisches Selbstverständnis in der Biografie Flauberts auszuformulieren, spricht vom „ursprünglichen Entwurf“ (Sartre), und schreibt damit

„dem Anfang jeder menschlichen Existenz eine Art freien und bewussten Akt der Selbstdeterminisierung zu, ein Ursprungsprojekt ohne Ursprung, das alle späteren Akte in die Inauguralentscheidung einer reinen Freiheit einschließt und sie über die transzendente Verleugnung endgültig dem Zugriff der Wissenschaft entzieht.“²⁷

Pointiert spitzt Bourdieu zu: „Gott ist tot, aber der ungeschaffene Schöpfer hat seinen Platz eingenommen.“²⁸ Sartre unterliegt, weil er selbst Teil des literarischen Feldes ist und latent seine eigene Position mit der Flauberts analogisiert, einer „Art stellvertretende[m] Narzissmus“. Dieser gilt zwar „gemeinhin als höhere Form von ‚Verstehen‘“, hindert ihn letztendlich jedoch am Verstehen. „Was ihn am Verstehen hindert, ist paradoxerweise dasselbe, wodurch er an dem teilhat, was er zu verstehen vorgibt: das Nichtreflektierte, das zu seiner Position des Schriftstellers gehört und vor dem er gewissermaßen in einer Selbstanalyse entweicht, die die Funktion äußerster Verleugnung erfüllt.“²⁹ Diese Art von „Sozialphänomenologie“ (Wacquant) beschreibt „die Gesellschaft, als das Produkt der Entscheidungen, Handlungen und Erkenntnisakte von bewussten Individuen, denen die Welt als eine unmittelbare vertraute und sinnhafte gegeben ist.“³⁰ Das Subjekt wird – und das ist der Kern von Sartres Freiheitsphilosophie – losgelöst von sozialen Determinationen und strukturellen Einschränkungen betrachtet. Die Sichtweise ist für

²⁵ Sartre, Jean-Paul: *Der Idiot der Familie*. 1986.

²⁶ Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*. 2001. S. 302.

²⁷ Ebd.

²⁸ Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*. 2001. S. 303.

²⁹ Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*. 2001. S. 304.

³⁰ Wacquant, Loic D. J.: a.a.O. S. 27.

Bourdieu unvollkommen, denn sie unterschlägt beispielsweise, dass die Entscheidungen dieser Individuen selbst wieder Determinationen unterliegen, die sich nicht aus ihnen und ihrem spezifischen Lebenslauf erklären lassen.

„Die charismatische Vorstellung vom Schriftsteller als ‚Schöpfer‘ führt dazu, alles auszuklammern, was mit der Position des Autors innerhalb des Produktionsfeldes und dem sozialen Werdegang zusammenhängt, der ihn dahin führte: einerseits die Genese und Struktur des durchaus spezifischen sozialen Raumes, in den der ‚Schöpfer‘ eingefügt ist, in dem er als solcher konstituiert wird und in dem sein ‚schöpferischer Entwurf‘ selbst sich gebildet hat; andererseits die Genese der zugleich generellen und spezifischen, gemeinsamen und individuellen Dispositionen, die er in diese Position mitbrachte.“³¹

Der Strukturalismus, der sich in dezidierter Abgrenzung zur Bewusstseinsphilosophie zunächst in Frankreich entwickelt, nimmt die gleichsam entgegengesetzte Position ein. An die Stelle des Subjekts tritt die Beobachtung von Strukturen. Orientiert an der Linguistik (Saussure) sucht die strukturalistische Methode nach einer allgemeinen Grammatik sozialer Phänomene – in der Ethnologie Claude Lévi-Strauss, in der Psychoanalyse Jacques Lacan, in der Wissenschaftsgeschichte Michel Foucault, in der Semiologie Roland Barthes. Demnach konstituiert sich das Subjekt in der Folge einer Vielzahl von Prozessen, die einer Ordnung gehorchen, die ihm nicht immanent sind, sondern ursprünglicher und grundlegender als es sind. Die Kategorie des „Sinns“, die in der Subjektphilosophie Sartres zentralen Wert als Beschreibungs- aber auch als Utopiemoment einnimmt, demontiert Foucault zugunsten des Primats von systemischen Strukturen.

„Der Bruch wurde an dem Tag offensichtlich, als Levi-Strauss für die Gesellschaften und Lacan für das Unbewusste zeigt, dass der Sinn wahrscheinlich nur eine Art Oberflächeneffekt ist, ein Schillern, ein Schaum und dass das, was uns zutiefst durchzieht, was uns vorausgeht, was uns in Raum und Zeit trägt, das System ist.“³²

Die Reduktion des Subjekts auf „bloße Epiphänomene der Struktur“³³ ist für Bourdieu jedoch ebenso einseitig wie die Rückführung aller sozialen Phänomene auf Bewusstseinsprozesse des Subjekts. „Im Unterschied zur Naturwissenschaft kann sich eine allgemeine Anthropologie nicht mit der Rekonstruktion objektiver Beziehungen zufrieden geben, da die Erfahrung der Bedeutung dieser Beziehungen zum vollständigen Sinn dieser Erfahrung dazugehört.“³⁴ Bourdieus Ziel, einen Erklärungsmodus für soziale Prozesse im Wechselspiel von Struktur und subjektivem Handeln unter dezidierter Einbeziehung historischer Entwicklungsmöglichkeiten zu entwickeln, führt zur Theorie sozialer Felder.

³¹ Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. 2001. S. 306.

³² Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Bd. III 1976-79. 2003. S. 742.

³³ Bourdieu, Pierre: Rede und Antwort. 1992. S. 28.

³⁴ Bourdieu, Pierre: Eine illegitime Kunst. 1981. S. 13. zitiert nach: Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 26.

Soziale Realität zeigt sich für Bourdieu als eine doppelte, nämlich zum einen in der „Objektivität erster Ordnung“, der Verteilung materieller Ressourcen und der Möglichkeit, sich diese anzueignen, und zum anderen in der „Objektivität zweiter Ordnung“, der „symbolischen Matrix des praktischen Handelns, also der Verhaltensweisen, Gedanken, Gefühle und Urteile der sozialen Akteure.“³⁵ Analog der Mittlerfunktion zwischen dem Postulat der bedingungslosen Freiheit und der Vorstellung einer umfassenden Determination des Subjekts ist die zentrale Kategorie seiner Theorie die der Relation. Nichts ist an und für sich und in irgendeiner Form der Transzendenz unterworfen, sondern „in Feldbegriffen denken heißt relational denken.“ In Abwandlung eines Hegelzitats formuliert Bourdieu: „das Wirkliche ist relational: Was in der sozialen Welt existiert, sind Relationen – nicht Interaktionen oder intersubjektive Beziehungen zwischen Akteuren, sondern objektive Relationen, die ‚unabhängig vom Bewusstsein und Willen der Individuen‘ bestehen, wie Marx gesagt hat.“³⁶ Zentrale Kategorie der Soziologie Bourdieus ist der Begriff des „Feldes“. Unter Feld ist „ein Raum des Möglichen“³⁷ zu verstehen. Im Laufe der Geschichte haben sich verschiedene autonome Felder ausdifferenziert, etwa das der Wissenschaft, der Kunst, der Religion, der Politik. Die Autonomie der Felder zeigt sich in der Ausprägung spezifischer Gesetzmäßigkeiten, die in diesem Feld gelten und nicht auf andere Felder übertragbar sind. Im jeweiligen Feld finden Kämpfe statt, ausgetragen von den Akteuren, die sich im Feld positionieren und mit ihrer Position sich zu anderen Positionen verhalten, also einen Unterschied markieren. Im Rahmen des Entwurfs einer Analyse literarischer Werke formuliert Bourdieu diesen Zusammenhang so:

„Der soziale Mikrokosmos, in dem die kulturellen Werke produziert werden, das literarische, künstlerische, wissenschaftliche usw. Feld, ist ein Raum von objektiven Relationen zwischen Positionen – der des etablierten Künstlers und der des ‚artiste maudit‘ zum Beispiel –, und was sich in ihm abspielt, ist nur zu verstehen, wenn man jeden Akteur und jede Institution in ihren objektiven Relationen zu allen anderen bestimmt. Diese spezifischen Kräfteverhältnisse sowie die Kämpfe um ihren Erhalt oder ihre Veränderung bilden den Entstehungshorizont für die Strategien der Produzenten, die Kunstform, die sie vertreten, die Bündnisse, die sie schließen, die Schulen, die sie begründen, und zwar mittels der von ihm bestimmten spezifischen Interessen.“³⁸

Bourdieu hat mehrfach die Funktionsweise des Feldes mit einem Spiel verglichen,³⁹ dessen Regeln jedoch nicht expliziert und kodifiziert sind. Die Akteure verfügen über einen Einsatz, ein Objekt ihres Interesses, befinden sich in Konkurrenz zu den Mitspielern, gegen die sie ihre Einsätze verteidigen. „Es gibt keinen Vertrag, dass sich das Spiel lohnt, dass es der Mühe wert ist

³⁵ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 24.

³⁶ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 126f.

³⁷ Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. 1998. S. 55.

³⁸ Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. 1998. S. 62.

³⁹ Beispielsweise: Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 127ff.

[...].⁴⁰ Vielmehr sind alle Akteure im Glauben an das Spiel und den Einsatz befangen, den sie nicht hinterfragen. „Die Struktur des Feldes wird in jedem Augenblick vom Stand der Machtverhältnisse zwischen den Spielern bestimmt.“⁴¹

Der Einsatz im Spiel definiert sich über das verfügbare „Kapital“, einem weiteren zentralen Begriff der Feldtheorie. Bourdieu übernimmt den vor allem in der Wirtschaftswissenschaft gebrauchten Begriff, löst ihn aber aus dem ökonomischen Kontext im engen Sinne. Das Kapital definiert die Position des jeweiligen Akteurs im Feld, wobei in jedem Feld die verschiedenen Kapitalsorten einen unterschiedlichen Wert besitzen. Neben dem ökonomischen Kapital – der Anhäufung materieller Güter und all jener Objekte, die sich in Geld umwandeln lassen (Erbchaften, Produktionsmittel) – spricht Bourdieu von kulturellem Kapital, das er dreifach unterscheidet. Das so genannte „inkorporierte kulturelle Kapital“ ist das Produkt einer Verinnerlichung – Inkorporierung von Bildung. Dieser Prozess kostet Zeit, die individuell investiert werden muss. Unter Bildung versteht Bourdieu nicht nur die im Rahmen der schulischen Bildung, sondern auch die im familiären Erziehungsprozess erworbene. Aus diesem Grund nimmt sie einen besonderen Stellenwert in der Ausdifferenzierung der sozialen Machtkonstellationen einer Gesellschaft ein. Dieses inkorporierte kulturelle Kapital ist unveräußerlich und lässt sich nicht in Form von Erbschaft oder dergleichen übertragen. Wird dieses inkorporierte Kapital in Abschlüsse oder offizielle Titel – etwa in einen Dokortitel – transformiert, nennt Bourdieu es „institutionelles Kapital“. Das inkorporierte Kapital wird mit öffentlicher Anerkennung vergolten und erhält so einen neuen Wert. Von „objektiviertem kulturellem Kapital“ spricht Bourdieu, wenn vom Besitz materieller Werke die Rede ist, deren Wert primär kulturell konnotiert ist, also Gemälden oder Büchern. Das kulturelle Kapital steht für Bourdieu in einem indirekten Zusammenhang zum ökonomischen Kapital, dessen Relation durch die Zeit gegeben ist. Man muss über ausreichend ökonomisches Kapital verfügen, um den Bildungsprozess der Kinder möglichst früh einsetzen zu lassen und das inkorporierte Kapital in institutionelles Kapital zu überführen.

Eine dritte Kapitalsorte stellt das „soziale Kapital“ dar, als

„die Summe der aktuellen oder virtuellen Ressourcen, die einem Individuum oder einer Gruppe aufgrund der Tatsache zukommen, dass sie über ein dauerhaftes Netz von Beziehungen, einer – mehr oder weniger institutionalisierten – wechselseitigen Kenntnis und Anerkenntnis verfügen; es ist also die Summe allen Kapitals und aller Macht, die über ein solches Netz mobilisierbar sind.“⁴²

Die Wirkung des sozialen Kapitals zeigt sich in dem Umstand, dass Akteure mit gleichwertigem ökonomischem oder kulturellem Kapital dennoch unterschiedliche Profite erzielen. Soziales Kapital realisiert sich nur im Tausch, die Zugehörigkeit zu einer Gruppe bedeutet neben mate-

⁴⁰ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 128.

⁴¹ Ebd.

⁴² Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 151f.

riellem oder symbolischem Machtgewinn auch Verpflichtung. In seinen Untersuchungen des Bildungssystems in Frankreich, aber auch des Feldes der Politik, hat Bourdieu die Wirkungskraft des sozialen Kapitals, die sich beispielsweise im Zusammenspiel von sozialer Herkunft, Wahl der (Elite-)Schule, Abschluss und Position im politischen oder administrativen Feld erweist, wiederholt nachgewiesen.

Viertens nennt Bourdieu das „symbolische Kapital“, das jedoch keine eigene Kapitalsorte im engeren Sinne darstellt. Mit symbolischem Kapital ist im weitesten Sinne die Anerkennung durch die Gemeinschaft der im Feld agierenden Akteure gemeint. Anerkennung kann den Effekt und den Wert kulturellen und ökonomischen Kapitals verstärken. In der Regel ist die Anerkennung jedoch auf das jeweilige Feld beschränkt. Wer als Literat Anerkennung im Feld – vermittelt durch das Feuilleton – genießt, wird nicht zugleich als Politiker oder Geschäftsmann akzeptiert.

Die Wahl des bislang eher ökonomisch besetzten Begriffes „Kapital“ gründet sich auf Bourdieus Anliegen, Veränderung und Entwicklung beschreiben zu können. Die Vorstellung von „Kapital“ verweist auf Prozesse von Akkumulation und Transmission und letztlich auf den Umstand, dass es um die Anhäufung von Profit geht. Dem Kapital wohnt „soziale Energie“⁴³ inne, die den Antrieb für Austausch und Entwicklung bildet. Dabei geht es keinesfalls darum, alle sozialen Erscheinungen einer ausschließlich ökonomischen Gesetzmäßigkeit⁴⁴ im Sinne eines vom Eigennutz geleiteten Warenaustauschs zu unterwerfen,⁴⁵ aber sehr wohl darum, kenntlich zu machen, dass jegliches Handeln interessegeleitet ist. Im Feld der Kunst beispielsweise ist ökonomisches Kapital wenig wert, kann allein mit ihm kaum Anerkennung erworben werden und dennoch folgen die Handlungsentscheidungen eines Künstlers einem bestimmten Interesse – einer Ökonomie – nämlich der Anerkennung als Künstler im Feld der Kunst. Erkenntnisziel ist demnach, auch dort, wo es gerade um die Negation materieller Ressourcen (ökonomischen Kapitals) geht, also im Feld der Kunst oder der Religion, soziale Relationen als ökonomische Strukturen kenntlich zu machen, die im engeren Sinne als solche nicht wahrgenommen werden. Oder anders ausgedrückt: „Die Praktiken haben eine Ökonomie, eine immanente Vernunft, die nicht auf die ökonomische Vernunft zu reduzieren ist, weil sich die Ökonomie der Praktiken von sehr vielen verschiedenen Funktionen und Zwecken her definieren lässt.“⁴⁶ Bourdieu steht also für eine Ökonomie der Praxis, aber nicht für eine Praxis der Ökonomie.

Woher kommt aber nun die Dynamik des Kapitals innerhalb der Felder? Bourdieu führt in seine soziale Theorie eine dritte Kategorie ein: den Habitus. Sie wird der skizzierten doppelten Reali-

⁴³ Jurt, Joseph: Bourdieu. 2008 S. 71.

⁴⁴ Oder reinen Nutzenerwägungen zu unterwerfen, wie die Theorie des rational choice unterstellt.

⁴⁵ Alle Austauschbeziehungen, die nicht das Ziel haben, individuellen materiellen Gewinn zu erwirtschaften, wären in diesem Sinne uneigennützig Beziehungen. Das erklärt aber nicht die Dynamik dieser Austauschbeziehungen, die ja offensichtlich einem Antrieb folgen, sonst würden sie zum Stillstand führen.

⁴⁶ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 152.

tät der sozialen Welt gerecht, berücksichtigt zugleich Formen individueller Praxis in ihrer strukturellen Determination, und ersetzt die strukturalistische Regel durch das Denken in Relationen. Der Habitus ist „ein sozial konstituiertes System von strukturierten und strukturierenden Dispositionen, das durch Praxis erworben wird und konstant auf praktische Funktionen ausgerichtet ist.“⁴⁷ Der Habitusbegriff grenzt die Feldtheorie deutlich von der Handlungstheorie des rational choice ab, die den Handelnden als homo oeconomicus und seine Entscheidungen ausschließlich über den Gewinn von Nutzeneffekten beschreibt. Er reagiert zudem auf die Schwierigkeit, dass „alle Erkenntnis, die naive wie die wissenschaftliche, eine Konstruktionsarbeit voraussetzt“ und dass es sich dabei um „eine praktische Reflexionstätigkeit handelt, die wir mit unseren üblichen Begriffen von Denken, Bewusstsein und Erkenntnis nicht adäquat gedanklich fassen können.“⁴⁸ Zugleich ermöglicht er, der Subjektphilosophie zu entsagen, ohne Handeln als ein reines Produkt struktureller Determinationen zu perspektivieren. Der Habitus ist das Körper gewordene Soziale, das die Welt gleichsam im Subjekt verdoppelt. Bourdieu beschreibt das mit Blaise Pascal: „Ich bin in der Welt enthalten, aber die Welt ist auch in mir enthalten.“⁴⁹ Alle Dichotomien, die die Wissenschaft prägen, etwa die von Subjekt und Objekt, von Individuum und Gesellschaft werden so obsolet. Im Habitus erscheint das Gesellschaftliche, das Soziale, das Kollektive als etwas Persönliches, Individuelles, Subjektives. Gleichzeitig darf man sich den Habitus eines Akteurs nicht als ein vollkommen deterministisches, mechanisches oder gar schicksalhaftes Reaktionsmuster vorstellen. Die strukturierenden Strukturen sind in ihrer Ausprägung abhängig und beeinflussbar von Situationen sowie vom Grad der Bewusstheit des Akteurs. Es ist demnach sehr wohl möglich, sich über seine Dispositionen bewusst zu werden und entschieden dagegen zu handeln.⁵⁰ Das setzt „systematische Aufklärungsarbeit“⁵¹ voraus. Das entscheidende Moment im Zusammenspiel zwischen Habitus und Feld ist jedoch die Integration von Zeit als genuinem Bestandteil sozialer Erfahrung, die dieser Theorieansatz ermöglicht und die einen eklatanten Vorzug gegenüber anderen sozialen Theorien bietet. Im Begriff des Feldes ist Zeit insofern immanent, weil ein Feld sich über die in ihm ausgetragenen Kämpfe strukturiert, die Zeit beanspruchen und zugleich Geschichte produzieren. Aber auch dem Begriff des Habitus ist Zeit eingeschrieben, denn die strukturierenden Strukturen sind das „Produkt der Geschichte, der Geschichte des ganzen sozialen Feldes und der im Laufe eines bestimmten Lebenswegs in einem bestimmten Unterfeld akkumulierten Erfahrung.“⁵² Das erklärt auch die rela-

⁴⁷ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 154.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 161.

⁵⁰ Bourdieu selbst ist dafür das beste Beispiel. Als Kind eines Postboten und einer Hausfrau hatte er von 1981 bis zu seinem Tod 2002 den Lehrstuhl für Soziologie am College de France inne, eine der höchsten Positionen im Universitätssystem Frankreichs. 1985 wurde er dessen Direktor.

⁵¹ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 171.

⁵² Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 170.

tive Stabilität sowohl von Habitus als auch von Feldkonstellationen. Soziale Erfahrungen strukturieren den Habitus, mit dem wiederum neue soziale Erfahrungen strukturiert werden.⁵³ Bourdieu hat Habitus und Feld als „zwei Existenzweisen der Geschichte“⁵⁴ beschrieben. Der Habitus strukturiert die Vergangenheit, die im Moment des praktischen Handelns gegenwärtig aktualisiert wird und antizipiert zugleich die in der Gegenwart potenziell angelegte Zukunft. Zeit erscheint so frei von Transzendenz, sie ist kein bewusster Plan oder Entwurf. Sie realisiert sich in der Praxis.

Die doppelte Geschichtlichkeit, die in den Begriffen Feld und Habitus angelegt ist, lässt Bourdieus Theorie für eine theoretische Rahmung des Systemumbruchs geeignet erscheinen. Im Habitus lebt die Geschichte sozialer Strukturierungen fort, die im jeweiligen Feld aktualisiert und in Form von Kämpfen einer Konkurrenzsituation ausgesetzt sind und sich dadurch verändern – neuen Strukturierungen unterliegen. Im Gegensatz beispielsweise zur Systemtheorie, die gleichfalls soziale Phänomene als Konstruktionen betrachtet, dabei aber von einer fortschreitenden Entwicklung funktionaler Differenzierung ausgeht und damit ein relativ lineares Geschichtsbild zeichnet, ist es mit der Feldtheorie möglich, historische Brüche zu beschreiben. Bourdieu selbst hat in Algerien den Übergang von einer vorkapitalistischen zu einer kapitalistischen Gesellschaft beobachtet und beschrieben, wie „Menschen, die sich mit einem vorkapitalistischen Habitus abrupt in einen kapitalistischen Kosmos versetzt finden.“⁵⁵ Ähnlich lassen sich die spezifischen Konfliktfelder in Ostdeutschland beschreiben, wo ein feldspezifisch ausgeprägter ostdeutscher Habitus in Feldkämpfe verwickelt wird, in denen er sich als mehr oder weniger anschlussfähig erweist. Auch wenn Bourdieu zum Zeitpunkt der folgenden Äußerung die Entwicklungen in Ostdeutschland noch nicht kennen konnte, scheint die Parallele frappierend:

„Ich denke auch an historische Situationen vom revolutionären Typus, in denen die Veränderung der objektiven Strukturen so schnell vor sich geht, dass die Akteure, deren mentale Strukturen von eben diesen Strukturen geformt wurden, sozusagen überholt werden und unzeitgemäß und unsinnig handeln und in einem Vakuum denken wie alte Leute, von denen es ganz richtig heißt, sie seien ‚desorientiert‘, oder wie Don Quichote.“⁵⁶

Theaterwissenschaftlicher Forschungskontext

Der hier fokussierte Gegenstand – die qualitativen Interviews der ostdeutschen Theaterpraktiker sowie die ausgewählten Theatertexte, die sich mit dem Systemumbruch auseinandersetzen –

⁵³ Rein statistisch ist es „den meisten Menschen bestimmt [...], auf Umstände zu treffen, die in Einklang mit denjenigen Umständen stehen, die ihren Habitus ursprünglich geformt haben, also Erfahrungen machen, die dann wieder ihre Disposition verstärken.“ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 168.

⁵⁴ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 171.

⁵⁵ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 164.

⁵⁶ Bourdieu, Pierre und Loic D. J. Wacquant: a.a.O. S. 164.

soll daraufhin untersucht werden, inwieweit der zunächst als soziales Phänomen zu beschreibende Systemumbruch in ihm erkennbare Spuren hinterlässt. Folgt man Bourdieu, so haben gesellschaftliche Veränderungen keinen direkten Einfluss auf das Feld. Sie „können nur vermittelt über den aus ihnen resultierenden Strukturwandel des Feldes Wirkung entfalten.“⁵⁷ Die Feldstrukturen brechen die externen Ereignisse wie ein Prisma. Diese Deutung schließt jedoch ein, dass eine so einschneidende gesellschaftliche Veränderung wie der Systemumbruch in Ostdeutschland, (vermittelte) Auswirkungen auf künstlerisch-ästhetische Entwicklungen hat. Kunst unterliegt demnach nicht ausschließlich der Dynamik einer Eigengesetzlichkeit oder konstituiert sich gar abgekoppelt vom sozialen Umfeld. Für diese Implikationen, die keineswegs, wie das Bild des Prismas verdeutlicht, simplen Abbildrealismus zur Folge haben, hat die gegenwärtige theaterwissenschaftliche Forschung keinen Blick.

An die Stelle der Beobachtung eines potenziellen Zusammenhangs zwischen gesellschaftlich-sozialen Entwicklungen und Theaterpraxis tritt die Orientierung auf das Kommunikationsverhältnis von Bühne und Zuschauer. Nachdem sich die westdeutsche Theaterwissenschaft in den achtziger Jahren erfolgreich von der Literaturwissenschaft emanzipiert hat und ihren zentralen Gegenstand in der Theaterinszenierung⁵⁸ findet, kann diese als eigenständiges künstlerisches Werk⁵⁹ untersucht werden.⁶⁰ Die aktuelle Forschungsdiskussion löst sich jedoch zunehmend von diesem Werkbegriff der Inszenierung. Dahinter steht das begründete Misstrauen, Theater könne etwas außer ihm Liegendes repräsentieren. In einer Welt, in der zentrale Kategorien wie Wahrheit, Wirklichkeit, Authentizität und Identität ihre Erklärungskraft verlieren und Erkenntnis mit Begriffen wie Schein, Simulation und Simulakrum⁶¹ als Illusion entlarvt wird, kann die Annah-

⁵⁷ Bourdieu, Pierre: Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken. 1998. S. 62.

⁵⁸ Solange der dramatische Text als Hauptuntersuchungsgegenstand der Theaterwissenschaft galt, befand sie sich in latenter Konkurrenz zur Literaturwissenschaft, die diesen Gegenstand ebenso für sich beanspruchte.

⁵⁹ „Die Theatersemiotik definierte nun die Aufführung als einen strukturierten Zusammenhang von theatralen Zeichen und in diesem Sinne als Text. [...] Aus der Sicht der Semiotik lässt sich nun die Inszenierung als Interpretat [...] des Dramas bestimmen. Diese Definition impliziert die Möglichkeit, die Inszenierung als eigenständiges Werk und zugleich als Transformation des Dramas zu begreifen.“ Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. 2005. S. 301f. Vgl. auch: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. 1984.

⁶⁰ Die Theaterwissenschaft der DDR orientiert sich bereits in den fünfziger Jahren an einem Theaterbegriff, der den Schauspieler und seine künstlerische Arbeit in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung stellt. Als eine der ersten Publikationen mit einem derart ausgerichteten Erkenntnisinteresse kann Gerhard Piens Studie zur schauspielerischen Praxis der deutschen Schauspieltruppen unter der Leitung von Friedrich Ludwig Schröder und Conrad Ekhof gelten. Vgl.: Piens, Gerhard: Conrad Ekhof und die erste deutsche Theaterakademie. 1954. Dieser Ansatz wurde von Piens weiterentwickelt. Vgl.: Piens, Gerhard: Über Gegenstand und Methode der Theatergeschichte. 1954. Piens Theaterverständnis rekurriert auf die Eigenständigkeit des Theaters gegenüber der Literatur wie sie bereits in den grundlegenden Gedanken eines der Gründer der deutschsprachigen Theaterwissenschaft, Arthur Kutscher, angelegt ist, auf den sich in den neunziger Jahren auch Erika Fischer-Lichte bezieht. Dieses Theaterverständnis findet seinen Niederschlag in den Forschungsprojekten der DDR-Theaterwissenschaftler, etwa den Untersuchungen zum internationalen Theater (vor allem Afrika) Joachim Fiebachs oder der breit angelegten historischen Studie *Das andere Theater* von Rudolf Münz, in der Theater als soziale Praxis historiografisch aufgearbeitet wird. Dieses Projekt wird jedoch in Folge des Systemumbruchs nicht vollendet. Vgl.: Abschnitt 3.3.1 dieser Arbeit.

⁶¹ Ein Begriff, der sowohl von Roland Barthes, Jaques Derrida und Paul Virillio verwendet wird, vor allem aber in der Theorie der Virtualität von Jean Baudrillard eine zentrale Stellung einnimmt. Mit dem Verlust der Möglichkeit, zwischen Original und Repräsentation (mediales Bild) zu unterscheiden, verlieren die Bilder und Zeichen ihre Referenzkraft. Vgl.: Baudrillard, Jean: Requiem für die Medien. 1978.

me, dass theatrale Wirklichkeit auf außertheatrale Wirklichkeit verweise, nicht mehr gelten.⁶² An die Stelle des Werkbegriffs tritt die Vorstellung von Theater als Ereignis, das rationale Erkenntnis hinter ästhetische Erfahrung der Aufführung zurücktreten lässt. Die ästhetische Erfahrung wird von Erika Fischer-Lichte als ein partieller Initiationsritus strukturiert. Sie gleicht der Phase der Liminalität, die der Kulturanthropologe Victor Turner als zweite Phase innerhalb der von ihm beschriebenen rite de passage benennt. Die ästhetische Erfahrung vollzieht jedoch nicht den Übergang zu etwas, sondern der Übergang an sich. Die Transformation des Rezipienten als emotionaler, psychischer Prozess steht im Zentrum.⁶³ Um der Bedeutung dieser ästhetischen Transformation gerecht zu werden, spricht Fischer-Lichte von „der Ästhetik des Performativen“.⁶⁴ Die Fokussierung dieser ästhetischen Prozesse reagiert auf den „Einbruch des Realen“, dem performative turn, der Künste im westlichen Europa der siebziger Jahre und verarbeitet diesen zu einer Theorie des Theaters. Sie bleibt aber im Ästhetischen verhaftet und bindet ihre Erkenntnisse weder an die spezifischen Dispositionen der Akteure noch an die Auseinandersetzung mit verschiedenen Positionen innerhalb des Feldes der Kunst. Doch beides erst macht die von Fischer-Lichte als Ästhetik der Performativität beschriebene Positionierung möglich. Der blinde Fleck dieser Theorie ist ihre Verhaftung im Untersuchungsgegenstand, sie ist in diesem Sinne nur bedingt historisch und unterliegt, mit Bourdieus Kritik an Foucault formuliert, einer Form des Essenzialismus:

„[...] dennoch ist es nicht möglich, das Kulturelle, die *Episteme*, als ein vollkommen autonomes System zu behandeln: sei es auch nur, weil man sich damit der Möglichkeit begibt, die Veränderungen zu erklären, die in diesem eigenständigen Universum eintreten, sofern man ihm nicht wie Hegel eine immanente Neigung zur Veränderung aufgrund irgendeiner mysteriösen *Selbstbewegung* zuspricht.“⁶⁵

Letztlich gibt Fischer-Lichte keinerlei Auskunft über die Bedingungen der Entwicklung innerhalb des theatralischen Feldes, das die Ästhetik des Performativen ermöglicht. Die Ablösung vom Modell der Repräsentation hin zu einer rein ästhetischen Begründung des theatralen Ereignisses und seinen Eigenschaften der Performativität ist auch eine Emanzipation von den Bedingungen der Geschichte, wie sie die Künste selbst – vor allem in der Moderne und darin vor allem der Formalismus – vollziehen. Dieser Prozess ist jedoch selbst eine Folge historischer Entwicklung, wie Bourdieu mit Blick auf jene „Wissenschaften der ‚reinen‘ Künste“ bemerkt:

„Der Ursprung der Freiheit von der Geschichte liegt in der Geschichte selbst [...]. Die Absage der formalistischen Bestrebungen an jede Form von geschichtlicher Einbindung beruht auf der Unkenntnis der sozialen Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit oder, genauer gesagt, auf einem Vergessen des historischen Prozesses, in dem die sozialen Voraussetzungen für die Freiheit

⁶² Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. 2001.

⁶³ Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. 2004 S. 349.

⁶⁴ So der Titel der Zusammenfassung ihrer theoretischen Ausführungen.

⁶⁵ Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft*. 1998. S. 58f. (Hervorhebung im Original).

von den externen Determinierungen geschaffen wurden, das heißt das relativ autonome Feld der Produktion und die mit ihm erst möglich gewordene reine Ästhetik.“⁶⁶

Fischer-Lichte radikalisiert mit der Ausrichtung auf Performativität implizit einen Prozess, den sie selbst nicht reflektiert: den der fortschreitenden Autonomie des künstlerischen Feldes und dessen Ausrichtung auf permanente symbolische Revolution. Theatrale Phänomene, die sich nicht an dieser Ausrichtung orientieren, haben in dieser Beschreibung keinen Platz. In der hier vorliegenden Untersuchung sollen aber genau jene Theatertexte untersucht werden, die sich, so ist zumindest zu erwarten, eben nicht an ästhetischer Innovation orientieren, sondern ihre Existenz Dispositionen verdanken, die künstlerische Produktion eng an soziale Prozesse verknüpft sieht, ohne zugleich den zu Recht in Frage gestellten Repräsentationsstrategien zu verfallen. Es ist aus diesem Grund nachvollziehbar, warum insbesondere die ostdeutsche Theaterpraxis bislang als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Forschung nicht attraktiv erschien: Die Theaterwissenschaft selbst verstellt sich mit ihrer einseitigen Orientierung auf ästhetische Phänomene den Blick auf Veränderungen innerhalb des Theaterfeldes – und das meint eben auch Kämpfe um die Ausrichtung des Feldes. Hans-Thies Lehmann expliziert diese immanente Einschränkung, wenn er seiner Theorie *Postdramatisches Theater* voranstellt: „Erst recht ist das Fehlurteil zu meiden, die Theaterphänomene der 1990er-Jahre wären etwa direkt oder indirekt von der politischen Umwälzung um 1989, der ‚Wende‘, hervorgerufen worden.“⁶⁷ Bereits der Titel *Postdramatisches Theater* signalisiert die Orientierung auf formal-ästhetische Kategorien und sei es in ihrer Ablösung.⁶⁸

Darüber hinaus gibt es vereinzelte Ansätze, sich mit DDR-Theater auseinanderzusetzen und es als historiografisches Phänomen zu beschreiben. Die Perspektive ist jedoch auch hier eine einseitige. Jüngere Arbeiten erörtern DDR-Theaterarbeit nahezu ausschließlich unter dem Aspekt, in welcher Form und mit welchen Mitteln und Methoden sie sich als anschlussfähig an eine gesamtdeutsche Entwicklung erweist. So werden Frank Castorf oder Jo Fabian als Vertreter einer nachgeholten Avantgarde beschrieben, deren Arbeiten bruchlos in einer gesamtdeutschen Entwicklung aufzugehen vermögen:

„DDR-Theaterleute wie Castorf, Fabian oder Zinnober holten am Ende der achtziger Jahre die in der DDR lange Zeit ausgeschlossene Theaterentwicklung des 20. Jahrhunderts nach und erreichten mit dieser ostmodernen [sic!] Bewegung den Anschluss an eine zunehmend einheitlich werdende Welt, in der theaterhistorische Differenzen nichts anderes als Vergangenheit sind.“⁶⁹

⁶⁶ Bourdieu, Pierre: Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken. 1998. S. 71f.

⁶⁷ Lehmann, Hans-Thies: Das postdramatische Theater. 1999 [2005]. S. 33.

⁶⁸ Das Präfix „post“ zielt auf eine zeitliche Abfolge, in der sich eine Fortschrittslogik manifestiert, die auf Klassifizierung von alt/anachronistisch/überkommen versus neu/gegenwärtig/zeitgemäß zurückgreift. Diese Klassifizierung ist fraglich, macht aber einmal mehr deutlich, dass Lehmann die Orientierung der Kunst, speziell des Theaters, auf ästhetische Innovation anerkennt und zur Maßgabe des eigenen Blicks macht.

⁶⁹ Stuber, Petra: Spielräume und Grenzen. 1998. S. 244.

Es ist jedoch zu zeigen, dass die Differenzen sich im zeitlichen Verlauf keinesfalls zwingend auflösen, sondern gerade vor dem Hintergrund des Systemumbruchs umso deutlicher hervortreten.

Mit dem Blick der gegenwärtigen theaterwissenschaftlichen Forschung bleibt all das unsichtbar, was hier untersucht und zunächst hypothetisch formuliert werden soll: Die ostdeutschen Theaterpraktiker haben die entscheidenden Prägungen ihres Professionsverständnisses unter den Bedingungen des Staatssozialismus erfahren. Es ist zu analysieren, inwieweit diese Prägungen unter den Bedingungen des Systemumbruchs für die Akteure ihre Gültigkeit behalten oder von aktuellen Strukturierungen abgelöst werden. Nicht wenige Theater in Ostdeutschland profilieren sich über die Auseinandersetzung mit dem Systembruch und nicht über spezifische Stilrichtungen und ästhetische Positionen, wie das im Westen selbstverständlich ist. Diese treten zurück hinter eine entschiedene Haltung zu sozialen Phänomenen, insbesondere zu den Folgen des Systemumbruchs in Ostdeutschland. Daraus entsteht – möglicherweise – ein alternatives Funktionsverständnis von (Stadt-)Theater, das sich von der Orientierung auf ästhetische Vielfalt oder der stilistischen Prägung herausragender Intendantenregisseure in Westdeutschland deutlich unterscheidet. Hierin könnte – Engler⁷⁰ folgend – ein durchaus avantgardistisches Potenzial der ostdeutschen Bühnen liegen. Zwar lassen sich die Ursachen dieser alternativen Strategien nicht primär aus einer konstatierten Krise des Stadttheaters ableiten, könnten gleichwohl einen Weg aus derselben darstellen.

Dieser *sens pratique* der Akteure als Position im Feld wird nur in der künstlerischen Äußerung (im Vokabular der Feldtheorie: Positionierung) überprüfbar. Aus diesem Grund werden in der vorliegenden Studie zwei methodische Ansätze miteinander verknüpft. Die Interviews mit den Theaterpraktikern geben Einblick in Handlungs- und Denkroutinen der Theaterpraktiker und machen ein Selbstverständnis kenntlich, das so als Ergebnis individueller und kollektiver Prägungen sichtbar wird. Die hier herausgearbeiteten Handlungs- und Denkroutinen stellen insofern einen wesentlichen Aspekt der Theaterpraxis dar, als sie die Grundlage für Handlungsentscheidungen für oder gegen Autoren, Regisseure, Theatertexte, Schauspielerengagements, Besetzungen etc. bilden. Die herausgearbeiteten Strukturierungen der Akteure als praxisprägendes Moment werden durch einen zweiten Ansatz ergänzt, der problemorientierten Analyse ausgewählter Theatertexte. In ihr wird zu zeigen sein, dass ostdeutsche Theatertexte der feldstrukturierenden Logik der ästhetischen Innovation nicht primär folgen. Das gilt insbesondere, und darum wurde diese Einschränkung gewählt, für jene Theatertexte, die sich mit dem Systembruch auseinandersetzen. Sie zeichnen sich weniger durch ihre ästhetische Originalität aus, weswegen sie in gängigen Untersuchungen von Theatertexten marginalisiert werden. Ihre Bedeutung liegt in ihrer spezifischen Bezugnahme auf das Soziale. Im Überblick (1990-2007) wird deutlich, dass diese Theatertexte auf zahlreichen Ebenen Reflexionsstrategien entwickeln,

⁷⁰ Engler, Wolfgang: Die Ostdeutschen als Avantgarde. 1999.

die sowohl thematisch als auch ihrer Struktur nach mit dem Systemumbruch in Verbindung stehen.⁷¹ Es entstehen theatralisch-fiktionale Szenarien, die kollektive Dispositionen ästhetisch transformieren und andererseits in Konstellationen überführen, in denen die Grenzen ihrer Passfähigkeit überprüft und permanent aktualisiert werden. Aus dieser Perspektive erscheint Theater in Ostdeutschland in seiner Entwicklung aus der DDR heraus als „Laboratorium sozialer Phantasie“⁷² (Heiner Müller) und vollzieht zugleich eine Transformation dieser Handlungsorientierung. Es ist abschließend zu fragen, welche Richtung diese Transformation einschlägt: Ob das ostdeutsche Theater, wie es Tanja Bogusz für die Berliner Volksbühne belegt, diesen Modus befreit von der ihm impliziten Utopiesehnsucht, verstetigen kann oder ob es tendenziell die westliche Feldorientierung inkorporiert und sich sein Sonderstatus in der Suche nach ästhetischer Originalität auflöst.

Die hier vorgelegten Untersuchungen verstehen sich keineswegs als komplexe Feldanalyse im Sinne Bourdieus. Eine solche Feldanalyse müsste alle Bereiche der Praxis von der konkreten Analyse der Spielpläne einzelner Häuser, über Ensemblepolitik, interne Abläufe des Theaters, die Reflexion der Theaterhäuser im Feuilleton, ergänzt von einer umfassenden Rezeptionsanalyse einschließlich der sozialen Verfasstheit des Publikums bis hin zur Analyse der Theaterverlagslandschaft umfassen. Das kann die vorliegende Arbeit nicht leisten. Sie gibt jedoch einen Einblick in zwei wesentliche Bereiche der Theaterpraxis; der Entscheidungsträger und der Theatertexte als potenzieller Gegenstand von Inszenierungen.

Der Systemumbruch im ostdeutschen Theater

Um zu verstehen, in welchem institutionellen Kontext sich die Akteure des ostdeutschen Theaters bewegen, soll hier zunächst die Entwicklung der Theaterlandschaft in Ostdeutschland seit 1990 im Überblick skizziert werden. Es zeigt sich, dass sie – wie andere Bereiche in Ostdeutschland – von einer überaus starken Dynamik gekennzeichnet ist.

Diese Dynamik zeichnet sich auf andere Weise bereits vor dem Systemumbruch ab. Die Theater leisten einen wesentlichen Beitrag zu den gesellschaftlichen Veränderungen im Herbst 1989. In verschiedenen künstlerischen Arbeiten wird der marode Zustand des Staatssozialismus kritisiert und der Hoffnung auf Veränderung unmissverständlich Ausdruck verliehen.⁷³ Die Theater in

⁷¹ Zur Auswahl der Theatertexte sowie zu methodischen Überlegungen der Theatertextanalyse vgl.: Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

⁷² Müller, Heiner: Ein Brief. 1975, S. 39.

⁷³ Etwa in den Arbeiten Frank Castorfs, den Inszenierungen von Theatertexten von Volker Braun (*Guevara oder Der Sonnenstaat, Transit Europa, Die Übergangsgesellschaft*), Christoph Hein (*Passage, Die Ritter der Tafelrunde*), Heiner Müller (*Der Bau, Wolokolamsker Chaussee*) und Georg Seidel (*Carmen Kittel, Jochen Schanotta, Villa Jugend, Kondensmilchpanorama*). All diese Theatertexte reflektieren zum einen die Stagnation in der DDR und ordnen sie in einen übergeordneten historischen oder internationalen Zusammenhang ein und zum anderen greifen sie Tabus des realsozialistischen Alltags, etwa den gesellschaftspolitischen Rückzug der Jugend, auf.

der DDR werden insbesondere in den achtziger Jahren ein Sammelbecken für oppositionell denkende Kräfte, nicht selten kreative Köpfe, die als technische Hilfsarbeiter im verhältnismäßig liberal organisierten Theaterbetrieb Unterschlupf finden.⁷⁴ Neben den Kirchen sind die Theater vielerorts die ersten öffentlichen Gebäude, die sich räumlich wie auch ideell dem sich ankündigenden Aufbruch öffnen oder ihn gar initiieren. Dresden macht den Beginn. Nach der Uraufführung von *Die Ritter der Tafelrunde* am 12. April 1989 bietet man Zuschauergespräche im Foyer an, die im Laufe des Jahres nur noch notdürftig bemänteln, dass das Theater ein Ort der offenen Verständigung über aktuelle Ereignisse ist. Von Dresden geht auch der erste offizielle Impuls aus, direkt mit dem Publikum ins Gespräch zu kommen. Am 4. Oktober 1989 verlesen Schauspieler des Dresdner Ensembles die Resolution *Wir treten aus unseren Rollen heraus*.⁷⁵ Zuvor haben die Ensembles der Staatskapelle Dresden, des Puppentheaters Berlin, des Theaters Anklam, des Berliner Ensembles, der Staatsoper Dresden, des Theaters an der Tenne sowie der Volksbühne Berlin auf den Aufruf des Neuen Forums vom 10. September 1989 beziehungsweise auf die Erklärung des Schriftstellerverbandes vom 14. September 1989 reagiert und sich mit Erklärungen, offenen Briefen und Resolutionen an die Machthaber und deren zahlreichen Organisationen gewandt.⁷⁶ In den öffentlichen Medien wird kaum über diese Ereignisse berichtet, die Theater werden zu wichtigen Multiplikatoren, ebenso wie die Kirchen. Doch auch für die Theaterleute ist es vor allem an kleineren Häusern schwer, an Information zu gelangen. Oft konzentrieren sich die Veranstaltungen auf den Wochenanfang, weil einzelne Ensemblemitglieder am Wochenende in den Großstädten unterwegs sind: „[sie] hatten miterlebt, wie es brodelte, und teilgenommen, als an mehreren großen Bühnen öffentlich Protestresolutionen verlesen wurden. Kopien und hingekritzelte Mitschriften dieser Texte gehen von Hand zu Hand.“⁷⁷ Den Theatern gelingt für eine kurze Zeit das Unmögliche: eins zu sein mit dem Publikum und den Unterschied zwischen Bühne und Zuschauerraum aufzuheben: „Kein niveauloses Gemecker, kein vorsichtiges Stammeln, sondern klare Sätze mit zitternder Stimme von ganz normalen Bürgern geäußert. Erste Schritte im aufrechten Gang.“⁷⁸ Adolf Dresen formuliert das so: „Es war auch die Intelligenz, die Pfarrer, die Schauspieler, die im Oktober 1989 auf den Straßen der

⁷⁴ So beginnt beispielsweise Georg Seidel seine Theaterlaufbahn als Werkzeugmacher am Dessauer Theater und Beleuchter am Deutschen Theater.

⁷⁵ „Wir treten aus unseren Rollen heraus. / Die Situation in unserem Land zwingt uns dazu./ Neue Politik geht nicht mit altem Namen und mit alten Strukturen. / Ist der Führungsanspruch der SED Privileg und Erbrecht? Machtgebrauch ohne demokratische Kontrolle und ohne Opposition führt zum Machtmissbrauch. / Zu den Grundlagen neuer Politik zählen wir: / 1. Die Freilassung aller politischen Gefangenen. / 2. Fehleranalyse 40jähriger Politik von Partei und Staatsführung. / 3. Abschaffung jeglicher Form von Entmündigung. Schulerziehung ohne Lügen. / 4. Demonstrations- und Versammlungsfreiheit. Streikrecht. / 5. Ein neues Wahlgesetz. / 6. Die Anwendung des Leistungsprinzips auch auf die Politik. / In diesem Sinne möchten wir im anschließenden Zuschauergespräch mit Ihnen sprechen.“ Abgedruckt In: Kuberski, Angela: a.a.O. S. 29:

⁷⁶ Vgl.: Kuberski, Angela: a.a.O.

⁷⁷ Wagner, Frank Michael: *Heißer Herbst am Theater – 1989*. 1994. S. 176.

⁷⁸ Ebd.

DDR riefen ‚Wir sind das Volk!‘ Sie waren das Volk, sprachen für das Volk, ihm aus dem Herzen.“⁷⁹

Bald wächst der Unterschied wieder und die Theater entfernten sich von ihrem Publikum weiter als je zuvor. Im Oktober füllen noch Protestveranstaltungen und Versammlungen mit eindeutig politischer Zielrichtung die Häuser, doch schon im November ändert sich die Situation. Auf der Demonstration am 4. November 1989 auf dem Berliner Alexanderplatz, auf der namhafte prominente Autoren und Schauspieler sprechen, ist die intellektuelle Elite der DDR ein letztes Mal in der Lage, die Sprache der Menschen zu sprechen, ohne ihnen nach dem Munde zu reden. Doch schon drei Wochen später erleben die Unterzeichner des Aufrufes „Für unser Land“⁸⁰, dass sie sich einer solchen Einheit zwischen Elite und Volk nicht mehr sicher sein können. Die Hoffnung auf eine „sozialistische Alternative zur Bundesrepublik“ sieht sich bereits zu diesem Zeitpunkt Hohn und Spott ausgesetzt. Auf den Straßen ruft man „Wir sind ein Volk“, bald darauf: „Kommt die D-Mark, bleiben wir, kommt sie nicht, gehen wir zu ihr“. Die Revolution im Sinne einer Reform der DDR ist gescheitert, der Anschluss an die Bundesrepublik unausweichlich. Und die Theater bleiben leer.

Das Spieljahr 1990 ist ohne Frage das schwerste für die ostdeutschen Theater. Überrollt von den Ereignissen, die täglich neue Wendungen nehmen, ist jeder Spielplan, ist er auch noch so aktuell, am nächsten Tag schon wieder veraltet. „[D]ie Inszenierungen von gestern sahen so alt aus, dass niemand sie mehr sehen wollte, und die neuen waren im Handumdrehen wie von gestern,“⁸¹ fasst die Dramaturgin Dagmar Borrmann die Situation zusammen. Nicht nur, dass die Theater sich außerstande sehen, die atemlosen Ereignisse künstlerisch adäquat zu reflektieren, sie sind selbst Teil der Veränderungen. In den Ensembles brechen Gräben auf zwischen Funktionären, Mitläufern, Stasi-Mitarbeitern, demokratischen Reformern, die sich unter den neuen Verhältnissen schnell anzupassen versuchen und jenen, die bald enttäuscht sind von der materiellen Orientierung, die die Masse der Bevölkerung dem reformsozialistischen Neubeginn vorzieht. Strukturelle Veränderungen an den Theatern folgen. Noch 1989 werden diejenigen Intendanten abgesetzt, die zum engen Zirkel der Macht gehören, wie die Mitglieder des ZK der SED Hanns Anselm Perten in Rostock und Karl Kayser in Leipzig. In Rostock wird der ehemalige DDR-Bürger Berndt Renne Intendant, der jedoch innerhalb kurzer Zeit von der Kulturpolitik auf unseriöse Weise wieder abgesetzt wird.⁸² In Leipzig folgt Wolfgang Hauswald, der das

⁷⁹ Dresen, Adolf: *Zerrissene Nation*. 1992. S. 193. (Hervorhebung im Original).

⁸⁰ unterzeichnet am 26.11.1989, abgedruckt im *Neuen Deutschland* am 29.11.1989.

⁸¹ Borrmann, Dagmar: *Provinztheater?* 1994. S. 181.

⁸² Er wird von der Kultursenatorin fristlos gekündigt, weil er theaterintern seine Mitarbeiter darüber informierte, dass 1993 kein Geld für die Auszahlung der Februar-Gehälter zur Verfügung steht. Vgl.: Köpke, Horst: *Wessis raus. Kündigungen in Rostock und anderswo*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 22. Februar 1993.

Haus über die schwierige Phase des unmittelbaren Umbruchs bringt.⁸³ Auch in Senftenberg wird bereits am 5. Dezember 1989 ein neuer Intendant eingesetzt. Der Schauspieler und Regisseur Heinz Klevenow wandelt das Theater der Bergarbeiter in die Neue Bühne Senftenberg um und bespielt es in der Folge hauptsächlich als Kinder- und Jugendtheater, um der drohenden Abwicklung zu entgehen. Im Januar 1990 wird erstmals ein Intendantenposten öffentlich ausgeschrieben und am 5. April 1990 wird mit Michael Muhr in Parchim der erste Westdeutsche Intendant eines ostdeutschen Theaters. Die Unübersichtlichkeit der Umbruchereignisse und vor allem die Unerfahrenheit mit den neuen Verwaltungsstrukturen begünstigt eine ganze Menge Neuanfänge. So gibt es auf dem Gebiet der DDR in der Zeit von 1989 bis 1991 drei Theater-Neugründungen. In Magdeburg erobert eine Gruppe junger Schauspielabsolventen, die zum damaligen Zeitpunkt noch in der Ausbildung sind, die vernachlässigte Spielstätte der Kinder- und Jugendtheatersparte und gründet in der unmittelbaren Umbruchsphase unter Führung von Wolf Bunge die Freien Kammerspiele Magdeburg. In dem kleinen mecklenburgischen Städtchen Neubrandenburg eröffnen am 22. September 1990 die beiden Berliner Off-Theater-Aktivistinnen Knut und Marlis Hirche das Kammertheater Neubrandenburg. In der Zeiss-Stadt Jena wird die Trägheit der DDR-Bürokratie zum Glücksfall für eine weitere Theaterneugründung. In die Ruine des alten Stadttheaters zieht am 29. November 1991 eine Gruppe von neun Absolventen der Berliner Schauspielschule „Ernst Busch“ und eröffnen unter der Leitung der Regisseure Sven Schlötcke und Horst-J. Lonius das Theaterhaus Jena. Heute ist das Theaterhaus Jena das einzige neugegründete Theater, das in seiner ursprünglichen Form überdauert hat. Die Freien Kammerspiele fusionieren 2004 mit dem Theater der Landeshauptstadt Magdeburg, wobei hier der einmalige Vorgang zu verzeichnen ist, dass sowohl künstlerische Leitung als auch Konzept des beweglicheren kleineren Theaters auf das neu geschaffene theater magdeburg übertragen werden. Das Kammertheater Neubrandenburg wird hingegen 2001 de facto aufgelöst, die Institution fusioniert mit dem Neustrelitzer Theater. Nahezu exemplarisch verweisen die Entwicklungen dieser drei aus der Umbruchsituation heraus gegründeten Theater auf mögliche institutionelle Entwicklungspfade nach dem Systemumbruch: Bestand, institutionelle Übertragung, Auflösung. Zugleich belegen sie, dass Alternativen zum Institutionentransfer nach dem Vorbild der Transformation möglich sind und die Analyse Ostdeutschlands mit einem einseitigen Transformationsansatz der Realität nicht gerecht wird.

Darüber hinaus muss für das Feld des Theaters in Rechnung gestellt werden, dass die strukturellen Differenzen zwischen den ost- und westdeutschen Theaterinstitutionen – im Unterschied beispielsweise zu jenen des Bildungs- oder des Rechtssystems – eher gering ausfallen. Das hierarchisch organisierte und patriarchal strukturierte Intendantensystem findet sich gleichermaßen

⁸³ Allerdings gelingt es ihm nicht, ein tragfähiges künstlerisches Konzept für das Haus zu entwerfen, so der Grundtenor der Presse anlässlich der Berufung Wolfgang Engels als Nachfolger Hauswalds 1995, der darin das größte Manko des Hauses sieht. Allerdings profilieren sich unter Hauswalds Intendanz zwei namhafte Regisseure, die mit ihren Inszenierungen das Haus prägen und überregional mit Bedeutung versehen: Konstanze Lauterbach und Lutz Graf.

in Ost und West, ebenso die Anbindung an politische Entscheidungsträger, die über die Einsetzung von Intendanten entscheiden. Der Transfer institutioneller Strukturen innerhalb der Theater hat demnach nur geringe Auswirkungen.⁸⁴ Aus diesem Grund lässt sich die personelle Durchmischung innerhalb der Theater eher als evolutionärer Prozess beschreiben. Zwar werden nahezu alle Intendantenpositionen neu besetzt, doch können sich im Laufe der Entwicklung zunehmend auch ostdeutsche gegen westdeutsche Bewerber durchsetzen.⁸⁵ Da die Entscheidungen von politischen Gremien der jeweiligen Kommunalverwaltungen gefällt werden, sind Präferenzen für ost- oder westdeutsche Kandidaten nicht auszuschließen. Von einem Elitentransfer von West nach Ost kann jedoch nicht gesprochen werden.⁸⁶ Dieser Umstand bildet die Voraussetzung, dass ostdeutsche Sozialisationsmuster, wie in dieser Studie hypothetisch vorausgesetzt, überhaupt nachhaltig wirksam und einem Umbruchprozess ausgesetzt werden können und zwar nicht nur auf der Ebene der einfachen künstlerischen Angestellten, sondern auf der künstlerischen wie administrativen Entscheidungsebene der Regisseure und Intendanten.⁸⁷

Zeigt der Systemumbruch in der Organisationsstruktur der Theater relativ geringe Auswirkungen, so fallen die Strukturveränderungen der Theaterlandschaft umso mehr ins Gewicht.

Im Vergleich zu Westdeutschland weist die Theaterlandschaft im Osten eine grundsätzlich andere Struktur auf, deren Ursache in der der Gründung der DDR liegt. Die sowjetische Militäradministration maß der kulturellen Bildung einen außerordentlich hohen Stellenwert bei und initiierte seit 1949 eine Vielzahl von Theaterneugründungen. Während sich im Westen die Theater hauptsächlich auf urbane Ballungsgebiete konzentrieren, wird im Osten eine flächendeckende Versorgung mit Theater angestrebt. Auch sehr kleine Gemeinden bieten vor Ort einen kontinuierlichen Spielbetrieb mit ausschließlich professionellen Akteuren an. Während 1989 in Westdeutschland nur in fünf Gemeinden mit weniger als 50.000 Einwohnern ein Stadttheater⁸⁸

⁸⁴ Das gilt nicht für andere den Theatern zugeordnete Institutionen, etwa den Gewerkschaften, Arbeitnehmervertretern und Theaterverlagen. Eine ebenso einschneidende Veränderung dürfte die Übertragung des Normalvertrag Solo nach westdeutschem Bühnenrecht als gängige Vertragsform für künstlerisches Personal bedeuten. Allerdings fordern 1989/90 zahlreiche Vertreter des Theaterverbandes der DDR in einer breit angelegten Reformdebatte die schrittweise Aufhebung der Praxis faktischer Daueranstellungen der Künstler, die zu Bequemlichkeit und Starre innerhalb der Häuser führen. Vgl.: Theater der Zeit Jg. 1990, Heft 1. S. 30ff. sowie Jg. 1990, Heft 3. S. 26ff.

⁸⁵ Und das unmittelbar 1989/90/91, wie die Beispiele Heinz Klewenow (Neue Bühne Senftenberg), Wolf Bunge (Freie Kammerspiele Magdeburg), Peter Sodann (neues theater Halle), Wolfgang Hauswald (Schauspiel Leipzig), Dieter Görne (Dresden), Frank Castorf (Volksbühne Berlin) zeigen.

⁸⁶ Das schließt Kuriositäten ein wie die Berufung Gregorij von Leitis als Intendanten des Neustrelitzer Theaters, der sich mit frei erfundenen oder maßlos übertriebenen Referenzen schmückte und nach wenigen Monaten wieder abgesetzt wurde. Vgl.: Lenel, Tobias: Der Revisor in New Strelitz. 1991.

⁸⁷ Dessen ungeachtet ist zu konstatieren, dass die Ensemblestrukturen west- wie ostdeutscher Theater zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine erkennbaren Gewichtungen von west- oder ostdeutschen Künstlern aufweisen. Vielmehr lässt sich eine Durchmischung feststellen, vor allem bei jüngeren SchauspielernInnen, was nicht zuletzt in der Praxis der auf ein oder zwei Jahre befristeten Verträge im Rahmen des Normalvertrags Solo begründet ist, die darstellende Künstler zu einer hohen Mobilität zwingt.

⁸⁸ Landesbühnen sind in dieser Zählung ausgenommen.

steht,⁸⁹ sind es in der DDR sechzehn.⁹⁰ Diese strukturelle Differenz wird im historischen Rückblick noch offensichtlicher. Während der Aufbauphase gibt es in der DDR zahlreiche weitere Theater in dieser Kategorie, die jedoch im Zuge einer Theaterstrukturreform zum 1. August 1963 geschlossen wurden.⁹¹

Insgesamt gibt es 1989 in der DDR 48 Stadt- und Staatstheater,⁹² in Westdeutschland 74.⁹³ Gemessen an Einwohnerzahl und Fläche verzeichnet die DDR eine der dichtesten Theaterlandschaften weltweit. Diese ist nach 1989/90 einem anhaltenden Strukturwandel ausgesetzt, der sich in erster Linie in Schließungen ganzer Theater oder einzelner Sparten, Fusionen und Personalabbau zeigt. Die Schließung des Westberliner Schillertheaters 1993 löst eine landesweite Protestwelle aus, man fürchtet, dass die Schließung der größten deutschen Sprechbühne kulturpolitische Beispielwirkung entfaltet. Diese Befürchtung hat sich bislang nicht bewahrheitet, noch immer bleiben Theaterschließungen ein kulturpolitisches Tabu, sind sie das Mittel der letzten Wahl. Dennoch sind in Ostdeutschland weitere Theater geschlossen worden, wenn auch von weit weniger medialer Aufmerksamkeit begleitet. Die Bühnen in Anklam (1992), Frankfurt/Oder (2000), Wittenberg (2002) und Zeitz (2003) werden nicht mehr als Stadttheater geführt. In Zeitz, Wittenberg und Anklam haben sich Bürgervereine gegründet, die diese Häuser als Theater erhalten wollen. In Zeitz hat mittlerweile ein privater Betreiber in einer mit öffentlichen Mitteln sanierten Spielstätte (Capitol) einen Gastspielbetrieb eröffnet, nachdem das Gebäude des ehemaligen Theaters abgerissen wurde. In Wittenberg kämpfen die Mitglieder der Phönix-Theaterwelt Wittenberg e.V. mit hohem persönlichen Einsatz darum, einen rudimentären Spielbetrieb zu erhalten und erfahren zunehmend öffentliche Unterstützung. Die Vorpommersche Landesbühne in Anklam hat in Trägerschaft eines gemeinnützigen Vereins neben der Aufrechterhaltung des regulären Spielbetriebs eine private Berufsfachschule für den Bereich Schauspiel gegründet. Der bereits in der DDR legendäre Intendant Wolfgang Bordel führt vor allem die zuschauerwirksamen Freilicht-Formate in Barth und Zinnowitz fort und vermag dadurch den Bestand zu sichern. Diese drei Beispiele zeigen, wie kulturpolitische Entscheidungen bürgerschaftliches Engagement provozieren. Dennoch besiegeln sie einen Verlust des kulturellen Angebots in diesen Regionen. Das gilt umso mehr für Frankfurt/Oder, wo der Schließung

⁸⁹ Bruchsal, Memmingen, Coburg, Schleswig, Dinkelsbühl. Es wäre Passau zu ergänzen, das aber über kein eigenes Ensemble verfügt. Aktuell ist das Theater im Landestheater Niederbayern gemeinsam mit den Gemeinden Landshut und Straubing zusammengefasst.

⁸⁹ Landesbühnen sind in dieser Zählung ausgenommen.

⁹⁰ Freiberg, Nordhausen, Eisenach, Halberstadt, Zeitz, Zittau, Rudolstadt, Senftenberg, Naumburg, Quedlinburg, Döbeln, Neustrelitz, Eisleben, Meiningen, Annaberg-Buchholz, Anklam.

⁹¹ Dazu gehören beispielsweise Borna, Meißen, Greiz, Güstrow. Vgl.: Hasche, Christa; Schölling, Traute; Fiebach, Joachim: Theater in der DDR. 1994. S. 48.

⁹² Vgl.: Deutscher Bühnenverein. Bundesverband deutscher Theater : Theaterstatistik 1989/90. Angaben einschließlich der vier Ostberliner Bühnen.

⁹³ Vgl.: Deutscher Bühnenverein. Bundesverband deutscher Theater: Theaterstatistik 1989/90. Keine Angaben zu Westberlin.

des Kleist-Theaters Frankfurt/Oder 2000 der Neubau des Kleistforums als multifunktionaler Zweckbau folgte. Generell belegen die Veränderungen der ostdeutschen Theaterlandschaft eine Entkopplung der Struktur- von der Investitionspolitik. Einer Vielzahl von Schließungen (Theaterhäuser, Sparten) stehen zahlreiche Theaterneubauten und komplette Sanierungen gegenüber. Das Theater Stendal erhält 1995 einen Neubau im Wert von 35 Millionen DM, während der Bestand der Ensembles immer wieder in Frage steht. In Neubrandenburg wird 1994 das Schauspielhaus als ältestes Theatergebäude Mecklenburg-Vorpommerns rekonstruiert, während das Kammertheater Neubrandenburg mit dem Theater Neustrelitz fusioniert und sein Ensemble faktisch auflöst wird. In Erfurt wird im September 2003 ein neu gebautes Opernhaus eröffnet, nachdem man zum Ende der Spielzeit 2002/03 die Schauspielsparte schließt. In Schwedt (2003) und Potsdam (2006) werden Theaterneubauten errichtet. So notwendig die Sanierungen der zum Teil maroden baulichen Substanz ist, so fragwürdig erscheinen sie angesichts des anhaltenden Strukturabbaus.⁹⁴ Insgesamt sind seit 1990 vierzehn Bühnen fusioniert. Den Beginn machen die Theater Halberstadt und Quedlinburg (1992), es folgen die Theater Freiberg und Döbeln, die 1993 nach der bereits vollzogenen Schließung des Döbelner Theaters zusammengehen. Weiterhin fusionieren Greifswald und Stralsund (1994), Altenburg und Gera (1995), Plauen und Zwickau (2000), Neubrandenburg und Neustrelitz (2001), Freie Kammerspiele Magdeburg und Theater der Landeshauptstadt Magdeburg (2004) sowie die Theater Görlitz und Zwickau als auch Meiningen und Eisenach (2009).⁹⁵ Zwar sichern diese Fusionen den Theaterbetrieb an den jeweiligen Standorten, sind aber zumeist mit immensem Personalabbau verbunden. Beispielsweise bleiben in Döbeln von 350 Mitarbeitern 32 übrig.⁹⁶ Auch im Westen gibt es Fusionen, im Stadttheaterbereich hat jedoch nur eine Bestand, die zwischen Krefeld und Mönchengladbach⁹⁷. Nicht immer erweisen sich die Fusionspläne der Kommunalpolitik als Rettung wie im Fall Döbeln, wo die Fusion den bereits aufgegebenen Standort erhält. Häufig sind sie von zahlreichen Protesten begleitet, da die Sparabsichten sowohl den Theaterleuten als auch dem Publikum nicht verborgen bleiben. Besonders hervorzuheben ist die Protestwelle 2007 in Thüringen, die die geplanten Strukturveränderungen der Kulturlandschaft, beispielsweise eine geplante Fusion zwi-

⁹⁴ Und auch der Fall Zeitz belegt, wie einseitig sich mancherorts kulturpolitische Entscheidungen an Fördermöglichkeiten der öffentlichen Hand (EU, Bund, Land) orientieren und damit gewachsene Strukturen vernichtet werden. Man schließt ein Theater, reißt es ab (nur durch einen Zufall kann in Zeitz wertvolle Technik, beispielsweise ein Stellwerk, gerettet werden) und baut ein neutrales Gebäude zum Theater mit öffentlichen Fördermitteln um, um es an einen privaten Betreiber zu vermieten.

⁹⁵ Das Theater Eisenach wird in die Theaterstiftung Meiningen-Eisenach eingegliedert.

⁹⁶ Gerhard Heruth: Döbelner Theatergeschichte(n). 2004.

⁹⁷ Im Dezember 2008 ist jedoch auch diese gefährdet, nachdem der Rat der Stadt Mönchengladbach am 17.12.2008 den Nachtragshaushalt für das Theater Krefeld-Mönchengladbach nicht genehmigt hat. Dem Theater droht zum Juli 2009 die Zahlungsunfähigkeit. Vgl.: Pressemitteilung des Theaters vom 18.12.2008: URL: <http://www.theater-krmg.de/159-news-1210.htm>, abgerufen am 06.01.2009. Im Januar 2009 einigen sich die Städte Krefeld und Mönchengladbach nach massiven öffentlichen Protesten auf eine weitere gemeinsame Finanzierung des Theater. Vgl.: Pressemitteilung des Theaters vom 2.2.2009: URL: <http://www.theater-krefeld-moenchengladbach.de/159-news-1275.htm>, abgerufen am 3.2.2009.

schen Erfurt und Weimar, aber auch mögliche Spartenschließungen in Nordhausen oder Rudolstadt wirkungsvoll verhindern.

Betrachtet man den Bestand einzelner Sparten, zeigt sich ebenfalls im Osten eine deutlich höhere Dynamik. Während im Westen vor allem Tanztheater geschlossen werden⁹⁸ (diese Sparte ist von allen die weitaus anfälligste), wird nur ein Schauspielensemble im Zuge der später rückgängig gemachten Fusion zwischen Gelsenkirchen und Wuppertal aufgelöst. Im Osten werden die Ballettsparten von insgesamt zehn Theatern gestrichen.⁹⁹ Das Musiktheater wird in vier Städten abgeschafft.¹⁰⁰ Und in Nordhausen, Eisenach und Erfurt werden die Schauspielsparten auf Null¹⁰¹ gekürzt. Zwischen 1989 und der Spielzeit 2004/05 sank die durchschnittliche Ensemblegröße¹⁰² im Schauspiel auf 61,4%.¹⁰³ Von 925 Stellen (1989) im Bereich Schauspiel werden bis 2004/05 in den Stadt- und Staatstheatern 385 gestrichen. Verfügten die Stadt- und Staatstheater am Ende der DDR über insgesamt 120 Sparten, so sind es 2004/05 noch 74, was einen Schwund der einzelnen Ensemble-Körper um vierzig Prozent (auf 61,6%) bedeutet. Im gesamten deutschen Theaterbetrieb wurden zwischen 1993 und 2003 insgesamt 6.000 von 45.000 Arbeitsplätzen¹⁰⁴ abgebaut, das entspricht einer Quote von 13,3%. Der Vergleich dieser relativen Werte macht die Einschnitttiefe der Veränderungen in Ostdeutschland deutlich.

Ein weiterer Umstand führt zu einer in weit höherem Maße unsicheren Situation an ostdeutschen Bühnen im Vergleich zum Westen: Während an westdeutschen Theatern bis auf wenige Ausnahmen die Künstler und Angestellten nach dem Tarif des öffentlichen Dienstes vergütet werden, gelten in einer großen Zahl ostdeutscher Häuser Haustarifverträge.¹⁰⁵ Diese wirken sich auch auf den künstlerischen Normalvertrag aus, denn sie sehen zumeist die Kürzung des dreizehnten Monatsgehalts und den Verzicht auf Lohn- beziehungsweise Gagenerhöhungen vor. Der erste Haustarifvertrag wird 1993 in Annaberg-Buchholz vereinbart. Mit den tariflich vereinbarten Lohnsteigerungen der jüngsten Jahre sind jedoch immer mehr Theater überfordert. Die Kommunen lehnen zumeist eine Übernahme der Mehrkosten ab, sodass die Theater ge-

⁹⁸ Oberhausen, Bochum, Köln, Aachen, Frankfurt, Augsburg und Lübeck.

⁹⁹ Neubrandenburg/Neustrelitz, Stendal, Eisleben, Weimar, Leipzig, Freiberg, Bautzen, Rudolstadt, Eisenach und Meiningen.

¹⁰⁰ Stendal, Potsdam, Eisleben und Bautzen.

¹⁰¹ Davon jeweils ausgenommen sind jene Schauspieler und Schauspielerinnen, die aufgrund ihrer Betriebszugehörigkeit Kündigungsschutz genießen, das sind in Erfurt drei, in Nordhausen zwei. In Eisenach fällt kein Ensemblemitglied unter diese Regelung.

¹⁰² Mit „Ensemble“ ist hier die Anzahl der festengagierten Schauspieler gemeint.

¹⁰³ Eigene Berechnung auf der Basis der Ensemblegrößen im Bereich Schauspiel laut Theaterstatistik. Auf die Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins der Jahre 1989 sowie 2004/05 beziehen sich auch alle weiteren Daten dieses Abschnitts.

¹⁰⁴ „So haben die Theater ihre Betriebsabläufe erheblich verbessert. Von 45.000 Arbeitsplätzen konnten dadurch fast 6.000 Arbeitsplätze abgebaut werden.“ Bolwin, Rolf: Theater zwischen Reformwahn und Realität. 2003. S. 14.

¹⁰⁵ Eine konkrete Zahl lässt sich hier sinnvoller Weise nicht nennen, da die Haustarifverträge zeitlich befristet abgeschlossen und jeweils neu ausgehandelt werden müssen. Die Auskünfte beziehen sich auf ein Gespräch mit Hans-Christoph Kliebes, Vorsitzender des Landesverbandes Ost der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger (GdBA) am 22.9.2008.

zwungen wären, entweder Personal zu entlassen oder im künstlerischen Bereich derart massiv einzusparen, dass der Produktionsbetrieb spürbar eingeschränkt würde. Um den Erhalt der Häuser und des ohnehin schon massiv reduzierten Personals zu gewährleisten, gibt es oft keinen anderen Ausweg als einen Haustarifvertrag auszuhandeln.

Zusammenfassend lässt sich die ostdeutsche Theaterlandschaft als hochgradig unsicher beschreiben. Der Wandel, ausgelöst vom Systemumbruch, hat sich seit diesem Ereignis nahezu verstetigt. Längst lassen sich die aktuellen Fusionen oder Sparteneinsparungen nicht mehr unmittelbar aus dem Systemumbruch heraus erklären. Sie sind nicht mehr Folge der Transformation institutioneller Strukturen aus dem Westen (wie etwa die Auflösung beispielsweise des Leipziger Theaterkombinats mit seinen insgesamt 1500 Mitarbeitern oder der Einführung schlanker Verwaltungsstrukturen), sondern leiten sich aus der komplexen Situation ostdeutscher Kommunen her. Besonders strukturschwache Regionen wie Sachsen-Anhalt, Brandenburg und Mecklenburg-Vorpommern¹⁰⁶ sehen sich flächendeckender Deindustrialisierung, massenhafter Abwanderung und damit Überalterung ausgesetzt, was sich in der finanziellen Ausstattung der Kommunen aber auch in der Publikumsituation niederschlägt. Gleichzeitig sind Theater jedoch in diesen Regionen oftmals die einzig verbleibenden öffentlichen Kulturinstitutionen und vermögen ein Mindestmaß an kulturellen Werten wie Bildung, kommunikativer Austausch, Begegnung zwischen Generationen, individuelle Freiräume und anderes zu gewährleisten. Mancherorts bilden sich kommunale Zweckverbände, um die Theater zu erhalten,¹⁰⁷ andernorts wird ein minimaler Theaterbetrieb von örtlichen Vereinen aufrechterhalten, in denen Laien regelmäßige Theateraufführungen realisieren (Zeititz) oder der Theaterbetrieb schrumpft auf publikumswirksame Positionen zusammen (Anklam). Insgesamt ergibt die ostdeutsche Theaterlandschaft ein Bild, das in hohem Maß von lokalem Eigensinn der Akteure, der lösungsorientierten Anpassungsfähigkeit kommunaler Entscheidungsträger und einer überdurchschnittlichen Belastung der Theaterstrukturen¹⁰⁸ gekennzeichnet ist. Die im Vergleich zu anderen gesellschaftlichen Bereichen relativ große strukturelle Äquivalenz der institutionellen Theaterstrukturen in der Bundesrepublik und der DDR haben zu einer Situation geführt, dass im Theater in nennenswerter Zahl ostdeutsche Akteure Leitungs- und Entscheidungsfunktionen übernehmen und so die Bewältigung des Systemumbruchs in weit größerem Maße perspektivisch offen vollzogen werden kann. Anders als bei der Einsetzung westdeutscher Eliten, wie das beispielsweise im Hochschulbereich und im Rechtswesen der Fall ist, sind diese nicht an

¹⁰⁶ Hier erwog die Landesregierung 2007 die Fusion des Volkstheaters Rostock mit dem Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin.

¹⁰⁷ So wird die Neue Bühne Senftenberg vom Zweckverband der Stadt Senftenberg und dem Landkreis Oberspreewald-Lausitz getragen.

¹⁰⁸ Der Personalabbau vor allem in den Theatern kleinerer ostdeutscher Städte dürfte mittlerweile das sozial verträgliche Maß überschritten haben. Das Arbeitspensum der technischen Abteilungen wie beispielsweise Ton und Licht oder das der künstlerischen wie etwa Dramaturgie oder Ausstattung ist vielerorts nur noch bei chronischer Überbelastung des Personals zu bewerkstelligen. Da es keine Studien zu dieser Entwicklung gibt, kann hier nur auf eigene teilnehmende Beobachtung (Altenburg/Gera, Senftenberg, Schwerin, Rudolstadt) zurückgegriffen werden.

überprüfte (westdeutsche) Muster gebunden, sondern gezwungen, eigene Strategien zur Bewältigung des Systemumbruchs zu entwerfen. Das Theater erscheint aus dieser Perspektive besonders geeignet für die Untersuchung innovativer Potenziale, die der Systemumbruch freilegt. Das Aufeinandertreffen sozialer Dispositionen mit einer veränderten sozialen Realität sowohl innerhalb der Theaterlandschaft (Strukturveränderungen) als auch außerhalb von ihr führt zu neuen Dispositionierungen, die dann weder als genuin DDR-verhaftet, noch als Inkorporation westdeutscher Muster, sondern als spezifisch ostdeutsche Praxis betrachtet werden kann.

2 Akteure Positionen im Feld des ostdeutschen Theaters

Der Habitus der ostdeutschen Theatermacher soll im Folgenden vor dem Hintergrund spezifischer Dispositionen in Verbindung mit dem Sozialisationshintergrund sowohl der DDR als auch des Systemumbruchs untersucht werden. Das Interview als Methode der qualitativen Sozialforschung bietet sich für diese Fragestellung an, da es zum einen in seiner Gesprächsform nah an der Alltagskommunikation bleibt und so über Handlungs- und Denkroutinen Auskunft gibt und zum anderen eine adäquate Verknüpfung von Meinung, Erfahrung und Handlungsvorsätzen der Akteure leistet.¹⁰⁹ Gegenstand der Untersuchung sind dreizehn Gespräche mit Theaterpraktikern, die zwischen 1990 und 2006 das Theaterfeld in Ostdeutschland maßgeblich prägen. Ausgehend von Bourdieus Feldtheorie können die Ergebnisse der Interviews als historischer Prozess der Wechselwirkung zwischen Dispositionen der Vergangenheit, Reaktion auf unmittelbare Veränderungen in der Gegenwart, betrachtet werden, die zu Positionen führen, mittels derer Zukunft strukturiert wird.

An Großtheorien war Bourdieu nie interessiert,¹¹⁰ Analyse und theoretische Reflexion bilden in all seinen Werken eine Einheit. Sein Hauptwerk *Die Regeln der Kunst* beschreibt die Entwicklung eines autonomen Kunstfeldes anhand der Literatur Frankreichs im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert und verbindet diese mit der Ausarbeitung und Konkretisierung der Theorie sozialer Felder.

Im künstlerischen Feld hat man es mit der Überlagerung zweier Kämpfe zu tun. Auf der einen Seite steht der Kampf um „die Durchsetzung des herrschenden Herrschaftsprinzips“.¹¹¹ Dieser wird ausgetragen zwischen den Vertretern der reinen Kunst und jenen der kommerziellen Kunst. Dieser Kampf ist der Auseinandersetzung im Feld der Macht homolog,¹¹² die einen sind ökonomisch beherrscht, verfügen aber über symbolische Macht, während die anderen ökonomisch herrschen, aber kaum über künstlerische Definitionsmacht verfügen. Dieser Definitionskampf wird überlagert von einem weiteren Kampf am Pol der stärksten Autonomie innerhalb des Feldes der Kunst. Hier findet die Auseinandersetzung zwischen etablierter und kommender Avantgarde statt. Der Terminus „Avantgarde“ weist auf die Orientierung auf künstlerische Innovationen hin, die in einem stark entwickelten Kunstfeld, vor allem in westlichen Gesell-

¹⁰⁹ Vgl.: Nohl, Arndt-Michael: 2006 S. 7.

¹¹⁰ Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*. 2001. S. 283f.

¹¹¹ Bourdieu, Pierre: *Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken*. 1998 S. 69.

¹¹² Das Attribut „homolog“ meint strukturelle Identität bei inhaltlichen Unterschieden.

schaften, zum *nomos*¹¹³ wird. Bourdieu fasst diesen *nomos* in dem Terminus „*l'art pour l'art*“ zusammen. Die Entstehung eines autonomen Kunstfeldes vollzieht Bourdieu für die 1880er-Jahre in Frankreich exemplarisch nach. Die permanente symbolische Revolution wird in einem solchen autonomen Kunstfeld zur treibenden Impulskraft für das Schaffen jener Künstler, die nicht vordergründig an einer beherrschenden Position im Feld der Macht interessiert sind. Diese Gesetzmäßigkeiten erweisen sich insofern als historisch konstant, als sie in heutigen westlichen Gesellschaften nach wie vor Gültigkeit beanspruchen. „*L'art pour l'art*“ meint die Pluralisierung ästhetischer Erscheinungsformen, in ihr drückt sich das Desinteresse sowohl an externer Macht als auch an ökonomischem Profit aus. Im Zuge der Autonomisierung des Feldes der Kunst, also der Lösung von staatlichen Auftraggebern oder aristokratischen Mäzenen, entwickelt sich die Orientierung auf ästhetische Innovation, als das Zentrum künstlerischer Tätigkeit, zum Professionsethos, dem „*sens pratique*“ der Künstler. Je autonomer das Kunstfeld ist, desto fester glauben seine in ihm tätigen Akteure an die Autonomie der Kunst, wird dieser Glauben zum Ziel und Ergebnis des Spiels.

Die von Bourdieu entwickelte Beschreibung des autonomen Kunstfeldes dient in der hier vorgelegten Studie als heuristische Grundlage, mit Hilfe derer Differenzen kenntlich gemacht werden können. Die Grenze zwischen dem voneinander Unterschiedenen bildet nicht jene zwischen West- und Ostdeutschland, sondern realisiert sich in der Unterscheidung zwischen einem stabil entwickelten autonomen Kunstfeld, wie es auf dem Gebiet der Bundesrepublik auch vor 1990 realisiert ist und Ostdeutschland, wo sich bis 1989/90 kein autonomes Kunstfeld entwickelt hat. Inwieweit der von Bourdieu angenommene *nomos* der permanenten symbolischen Revolution das westliche Feld der Kunst tatsächlich und praktisch realisiert, kann hier nicht abschließend diskutiert werden. Einzelne Mechanismen legen zumindest nahe, dass Bourdieus Annahme diesem *nomos*´ konkrete Wirksamkeit gegenüber steht. So werden beispielsweise zum jährlichen Berliner Theatertreffen, dem Höhepunkt des Theaterjahres, die „zehn bemerkenswertesten Inszenierungen“¹¹⁴ eingeladen. Betrachtet man die jährliche Auswahl, so wird schnell deutlich, dass mit „bemerksenswert“ in der Regel ästhetisch-künstlerisch innovative, Maßstäbe setzende Arbeiten gemeint sind.

Das theatralische Feld in der DDR

Diese Beschreibung des Kunstfeldes kann für die DDR so nicht gelten. Nicht nur, dass die Bezeichnung „*l'art pour l'art*“ in der DDR als Verbalinjurie gilt, vielmehr kann man keinesfalls

¹¹³ Unter „*nomos*“ versteht Bourdieu die „Grundregel des Feldes, als Prinzip der Vision und Division, welches das künstlerische (usw.) Feld als *solches* definiert, das heißt als Ort der Kunst als Kunst.“ Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. 2001. S. 354. (Hervorhebung im Original).

¹¹⁴ So das Kriterium der Jury, Vgl.: URL:
>http://www.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2009/03_theatertreffen09/tt_start.php<

von einem autonomen Kunstsystem im Kontext des Staatssozialismus sprechen. Nur wenn man versteht, wie das Feld der Kunst in der DDR strukturiert ist, lassen sich Prozesse im Feld des Theaters in Ostdeutschland verstehen. Die Besonderheiten werden dann sichtbar als eine Nachwirkung struktureller Dispositionen, die die Vergangenheit eines differenteren Systems in der Gegenwart aktualisieren und im Aufeinandertreffen mit veränderten Systemrealitäten eigene Handlungsorientierungen kreieren.

Tanja Bogusz hat in ihrer Arbeit über die Volksbühne die Figur des Künstlers, speziell des Theaterkünstlers in der DDR untersucht und beschrieben. Mit der Kenntnis des spezifischen Habitus der Künstler in der DDR, können in der hier vorliegenden Studie sowohl die Äußerungen der Theaterpraktiker in den Interviews als auch die aus dem Feld des ostdeutschen Theaters ausgewählten Theatertexte als Wechselwirkung zwischen historischer Disposition und aktuell-gewärtiger Position deutlich werden.

Die Kultur nimmt von Beginn an eine herausgehobene Stellung in der zentralistisch organisierten Herrschaftsstruktur der DDR ein. Dabei wäre es unzulässig, einseitig von einem propagandistischen Interesse zu sprechen, vielmehr ist in der Idee vom Sozialismus das Bestreben, die Klassen, und damit die Aufspaltung von Arbeitern und künstlerischer Intelligenz, aufzuheben, implementiert und folgerichtig sollen Kultur und Kunst jedermann sowohl aktiv als auch passiv zur Verfügung stehen. Nichtsdestoweniger unterliegt die Kunst der DDR dem staatlichen Auftrag, das sozialistische Menschenbild zu vermitteln. Ästhetisches Leitprinzip ist dabei der sozialistische Realismus, der sich in der DDR in der Reibung an der ästhetischen Theorie des ungarischen Literaturwissenschaftlers Georg Lucács formuliert. Die für die westliche Moderne etablierte Feldorientierung der permanenten symbolischen Revolution, also ästhetischer Innovation, wird im Sozialistischen Realismus obsolet. Dort, wo die gesellschaftliche Revolution mit dem utopistischen Anspruch der Aufhebung der sozialen Gegensätze realisiert scheint, hat der für das westliche Feld der Kunst geltende *nomos* der künstlerischen Revolution seinen Selbstzweck erfüllt.¹¹⁵ Die Unterscheidung zwischen kultureller und sozialer Welt ist aufgehoben, „das Soziale findet Lucács in der ästhetischen Form.“¹¹⁶ Die Aufhebung eines autonomen Kunstbetriebes zeigt sich in der DDR einerseits in der institutionellen Einbindung der meisten Künstler¹¹⁷ und der aus ihr folgenden Kontrolle als auch in der damit verbundenen Garantie eines relativ komfortablen Lebensstils.¹¹⁸ Sie führt jedoch keineswegs dazu, den Autonomiean-

¹¹⁵ Vgl.: Bogusz, Tanja: *Institution und Utopie*. 2007. S. 76.

¹¹⁶ Bogusz, Tanja: a.a.O. S. 89.

¹¹⁷ So gab es in der DDR weder eine nennenswerte Anzahl wirklich freier Schauspieler noch durfte ein Theaterkünstler seine künstlerischen Programme ohne die zentrale Genehmigung der Konzert- und Gastspielleitung anbieten.

¹¹⁸ Das durchschnittliche Jahreseinkommen eines Künstlers lag über dem eines mittleren Verwaltungsangestellten. Ein durchschnittlicher Schauspieler an einem A-Theater (beispielsweise Leipzig) verdiente 2000 Mark der DDR monatlich. Dieses Monatseinkommen hat sich abhängig von der Spieltätigkeit um ein Überspielhonorar ergänzt, das maximal bei 2000 Mark der DDR im Jahr liegen konnte. Das Gagengefüge am Deutschen Theater beispielsweise zeigt, welche enormen Stellenwerte Schauspieler genießen konnten. Dort wurden durchschnittliche Gagen zwischen 3000 und

spruch der Künstler zu unterdrücken. Vielmehr entwickeln die Künstler eigene Strategien, ihren „(autonomen) Gestaltungswillen“ gegen den „(kollektiven) Gestaltungszwang“¹¹⁹ durchzusetzen. Zwischen Funktionären und Künstlern entsteht ein Spannungsgefüge, das den Konsens der gesellschaftlichen Utopie des Sozialismus als Grundlage nicht in Frage stellt und gleichzeitig für die Künstler im Laufe der DDR wachsende Autonomie ermöglicht. In diesem Spannungsgefüge prägt sich ein *sens pratique* heraus, der sich nicht an ästhetischer Polyvalenz orientiert, sondern sich in der ‚Kunst der Aushandlung‘ zu erweisen hatte.¹²⁰ Es dominiert eine „pragmatische Kompromisshandlung, in der Beziehungen wichtiger waren als Prestige.“¹²¹ Tanja Bogusz verdeutlicht diese Differenz zum autonomen Kunstfeld der Bundesrepublik in einer verknüpften Übersicht.¹²² Während im Westen – wie das für das Feld der Kunst zu erwarten ist – das symbolische Kapital das wichtigste ist, ist es im Kunstfeld der DDR das soziale. Nicht Distinktion und Abweichung sind die prägenden Strategien der Künstler, sondern „Kritik durch Affirmation“ subversiv zu etablieren und die Fähigkeit, eigene und systemische Interessen geschickt auszuhandeln, führen zum Erfolg. Die kulturpolitischen Interessen insbesondere des Sozialistischen Realismus wurden geschickt ausgelotet und subtil umgedeutet, sodass das Eigeninteresse der Künstler für den Rezipienten deutlich für die Funktionäre jedoch nicht eindeutig belegbar waren. Auf diesem Wege galt das Interesse der Künstler in der Regel, das System zu bestätigen und es im gleichen Atemzug der Kritik auszusetzen. Dabei entbehrt Affirmation, bezogen auf das künstlerische Feld der DDR, einer vordergründig negativen Konnotation, denn die Übereinstimmung hinsichtlich einer utopistischen Grundausrichtung im Sinne des Interesses am Sozialen galt für Künstler als auch für die Funktionsebenen. Über die Auslegung dieses Interesses hingegen und seine Fähigkeit, Kritik zu implementieren und zuzulassen, gingen die Meinungen in der Praxis häufig auseinander. Diese Differenzen waren letztlich die Grundlage für die zahlreichen Zensurfälle in der Geschichte des künstlerischen Feldes der DDR.¹²³ Gleichwohl lässt sich für die achtziger Jahre, in denen die großen politischen Entwürfe ihre Bindungskraft verlie-

10.000 Mark der DDR im Monat gezahlt. Die höchsten Gagen lagen bei 14.000 Mark der DDR. Aufgrund der Ensemblegrößen hatten die Schauspieler vor allem an den Häusern in Berlin vielfach Möglichkeiten, sich ihren monatlichen Verdienst durch Dreharbeiten und Aufnahmen beim Funk aufzubessern. Quelle: Zeitzeugenrecherchen der Autorin am Schauspiel Leipzig, dem neuen theater Halle und dem Deutschen Theater Berlin. Für den Bereich der Bildenden Kunst Vgl.: Kaiser, Paul: ‚Hofkünstler‘ im ‚Arbeiter- und Bauernstaat‘? 2004.

¹¹⁹ Bogusz, Tanja: a.a.O. 105.

¹²⁰ Bogusz, Tanja: a.a.O. S. 111.

¹²¹ Bogusz, Tanja: a.a.O. S. 102.

¹²² Bogusz, Tanja: a.a.O. S. 117.

¹²³ Historisch bedeutsam waren die Restriktionen gegenüber den Künstlern im Rahmen des XI. Plenums des ZK der SED 1965 sowie die Unterdrückung namhafter künstlerischer Intellektueller in Folge der Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976. Im Theaterfeld wirkten die massiven Eingriffe seitens der Kulturfunktionäre im Anschluss an die Uraufführung von Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* unter der Regie von B.K. Tragelehn an der Hochschule für Ökonomie in Karlshorst nur wenige Wochen nach dem Mauerbau 1961. Vgl.: Braun, Matthias: Drama um eine Komödie. 1995.

ren, eine zunehmende „Anomisierung“¹²⁴ der Künstler in der DDR konstatieren. Bogusz spricht in Anlehnung an Bourdieus Studien im Feld der Literatur in Frankreich in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts von einer „ostdeutschen Bohème-Kultur“¹²⁵

„Die Zwangskollektivierung der künstlerischen Produktionsformen brachte indes unter den institutionell gebundenen – und damit der überragenden Mehrheit – einen Habitus hervor, der Nutzerfolg und institutionelle Anerkennung nicht als problematisch, sondern als selbstverständliche alltägliche Bindung akzeptierte – sofern die Widersprüche nicht zu groß wurden. Doch selbst diese konnten noch lange innerhalb der DDR durch die Verschaltung von offizieller und inoffizieller Kunst absorbiert werden.“¹²⁶

Der Zusammenhang zwischen dem Utopieanspruch einer sozialistischen Gesellschaft, ihrer Kunsttheorie und einer Praxis, die Autonomietendenzen mit einem umfassenden System der Institutionalisierung begegnet, wird einmal mehr eklatant, wenn man die Geschichte der DDR-Kunst von ihrem Ende her betrachtet. In den achtziger Jahren sind zunehmend freie Künstler geduldet. Ihre Freiheit realisiert sich in der fehlenden und bewusst aufgekündigten institutionellen Bindung. Es entstehen Gestaltungsräume, die zugleich das Funktionieren des Feldes in Frage stellen und schließlich – wenn auch beschleunigt durch feldexterne Effekte wie den Systemumbruch – zu seiner Überwindung führen. „Der Versuch der Einführung einer Felddynamik, die dem Aushandlungsprinzip demonstrativ den Rücken kehrte und stattdessen Differenzproduktion durch künstlerische Selbstbestimmung zu etablieren suchte, konnte auf Dauer nicht innerhalb einer Kultur bestehen, in der die Künste nicht autonom, sondern einem gesamtgesellschaftlichen Zentralismus verpflichtet waren.“¹²⁷

Die Erkenntnisse der Untersuchung von Bogusz ermöglichen eine differenzierte Sicht auf die künstlerische Alltagspraxis der Künstler in der DDR. Sie kann nicht länger eindimensional als systemtreu oder oppositionell bezeichnet werden, denn partielle künstlerische Autonomie war nur dann möglich, wenn sich die Künstler auf das politische Machtkalkül der Funktionäre eingelassen haben und ihm geschickt Freiräume abrangen, in dem sie diese Macht akzeptierten und sogar unterstützten. Dem Prinzip „Kritik durch Affirmation“¹²⁸ jenes Zwischen-den-Zeilen-agieren, offiziell Verkündetes subversiv zu unterlaufen und es im Vollzug dessen gleichsam zu

¹²⁴ Unter „Anomie“ wird hier eine Art Vorstufe der „Autonomie“ verstanden. In einem anomisch organisierten Feld werden spezifische Praktiken mobilisiert, die bislang verbindliche Regeln überwinden und sich aus der als Starre wahrgenommen Systembindung lösen.

¹²⁵ Bogusz, Tanja: a.a.O. S. 116.

¹²⁶ Bogusz, Tanja: a.a.O. S. 118.

¹²⁷ Bogusz, Tanja: a.a.O. S. 115.

¹²⁸ Plastisch wird diese Strategie an einem Beispiel aus der Sowjetunion der fünfziger Jahre: „Bei vielen hatte sich schon vorher der Widerwille gegen das Regime Stalins in eine schwärmerische Verehrung Lenins umgesetzt; für sie galt die Formel: Anti-Stalinismus = Leninismus. [...] die Parole ‚Zurück zu Lenin‘ [eröffnete] die Möglichkeit, das Regime offen zu kritisieren und doch – durch das Bekenntnis zum toten Lenin – formal auf dem Boden des Kommunismus zu bleiben, statt sich selbst aus der Gemeinschaft der Gläubigen auszuschließen. Wieder andere gehen noch weiter: sie sagen Lenin und meinen die Freiheit. Für alle aber ist das Bekenntnis zu Lenin die einzige Möglichkeit, ihre Opposition theoretisch zu legitimieren; der ‚Leninismus‘ ist zum Alibi der Systemgegner geworden.“ Mehnert, Klaus. Der Sowjetmensch. 1958. zitiert nach: Bogusz: a.a.O. S. 95f.

stabilisieren, konnte sich kaum ein Künstler entziehen, wollte er in der DDR bleiben. Der Mangel an Autonomie der künstlerischen Produktion blieb unproblematisch, solange sich für den Einzelnen – mittels Aushandlung – ausreichend Freiraum bot, denn er war die Kehrseite eines materiell weitestgehend abgesicherten Lebensstandards. Gleichzeitig wurde von den Künstlern die ästhetische Leitlinie – mochten sie sich eher zu Lucács oder zu Brecht bekennen – , künstlerische Form an die Sphäre des Sozialen zu binden, nahezu durchgängig akzeptiert. Denn sie sicherte den Künstlern, neben den materiellen Annehmlichkeiten, eine gesellschaftlich zentrale Stellung. Kunst war in der DDR immer politisch und wurde von den Künstlern auch als solche antizipiert. Eine ausschließliche Orientierung auf ästhetische Polyvalenz schien auch von ihnen nicht gewünscht, denn sie hätte sie ins gesellschaftliche Abseits verbannt. Dass auch unter Künstlern die Bezeichnung eines Romans, eines Gedichts, eines Gemäldes oder eines Theaterstücks als *l'art pour l'art* eine dezidiert negative Konnotation hatte, ist ein zusätzliches Indiz für das künstlerische Selbstverständnis in der DDR, in der Kunst losgelöst von der gesellschaftlichen Rahmung nicht möglich und nicht gewollt war.

Zur Methode der qualitativen Sozialforschung

Die Ergebnisse von Bogusz' Studie beschreiben den Habitus der DDR-Künstler. Damit bilden sie den Ausgangspunkt der folgenden Betrachtung. Ziel der Auswertung der Interviews ist es, zu fragen, welchen Transformationen dieser Habitus infolge des Systemumbruchs unterliegt. Es ist weder zu erwarten, dass die Befragten an den inkorporierten Dispositionen um ihrer selbst willen festhalten, noch dass sie westliche Verhaltensnormen, wie sie das westliche Theaterfeld vorgibt, unhinterfragt übernehmen. Das widerspräche dem Selbstverständnis eines Künstlers – in Ost und West –, der in seinem Anspruch auf künstlerische Autonomie gesellschaftlichen Normierungen latent kritisch gegenübersteht.¹²⁹ Es ist also nach einem eigenen – ostdeutschen – *sens pratique* der Akteure zu fragen, der anschlussfähige Teile kollektiver Dispositionen dort weiter aktualisiert, wo sie Anerkennung innerhalb des Theaters sichern und sich dort, wo das aus der Sicht der Akteure sinnvoll ist, neuen Prägungen aussetzt. Zentrale Stellung nimmt also die Ausrichtung des Interesses der Akteure ein.

Der Habitus oder gar seine Transformationsdynamik lässt sich im Gespräch mit Akteuren kaum direkt erfragen. Es erscheint aus diesem Grund sinnvoll, im Gespräch die individuellen sozialen Erfahrungen der Akteure mit der Friedlichen Revolution als Initialereignis für den Systemum-

¹²⁹ Hier liegt ein weiterer Grund, warum sich das Feld der Kunst in besonderer Weise für eine Untersuchung innovativer Potentiale des Systemumbruchs eignet. Im Unterschied beispielsweise zum Feld der Administration ist der im Kunstfeld integrative Autonomieanspruch immer zugleich auch verbunden mit einer Absage an ökonomische und machtpolitische Interessen. Bourdieu selbst hat dieser Sonderstellung des künstlerischen Feldes insofern Rechnung getragen, dass er seine Feldtheorie – nicht zufällig – in der Untersuchung des Feldes der Literatur entwirft. Die Feldlogiken, die sich hier – jenseits von Interesse an politischer Macht und ökonomischem Profit – zeigen, erweisen sich dann umso leichter übertragbar auf andere Felder.

bruch zu erörtern, um in einem zweiten Schritt möglichen Veränderungen des künstlerischen Selbstverständnisses auf die Spur zu kommen. Der Systemumbruch als kollektiv prägendes Ereignis bildet einen gemeinsamen Erfahrungshorizont, von dem ausgehend die verschiedenen Orientierungen der Akteure in ihrer Wechselwirkung zwischen Dispositionen und aktuellen Positionen herausgearbeitet werden können.

Als Material dienen dreizehn Interviews mit Intendanten, Regisseuren und Autoren, die das Theater in Ostdeutschland seit 1990 maßgeblich prägen. Es wurden die, zum Teil ehemaligen, Intendanten folgender Theater befragt: Maxim-Gorki-Theater Berlin, Kammerspiele Magdeburg, Staatstheater Cottbus, neues theater Halle, Schauspiel Leipzig, Thüringer Landestheater Rudolstadt, Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Theaterhaus Jena, Neue Bühne Senftenberg, theater magdeburg. Die meisten dieser Häuser stehen in der öffentlichen Aufmerksamkeit für das Interesse an der sozialen, mentalen und politischen Situation in Ostdeutschland im Umbruchprozess und dafür, diese mit den Mitteln des Theaters ästhetisch zu reflektieren und zum Teil konzeptionell darauf zu reagieren. Wolfgang Engel vom Schauspiel Leipzig und Tobias Wellemeier vom theater magdeburg wurden hingegen befragt, weil ihre Häuser sich zu diesem Themenfeld nicht verhalten oder es gar meiden. Beide Theater gehören zu den größten in Ostdeutschland und vervollständigen das Sample um die notwendigen kontrastiven Beispiele. Claudia Bauer bildet insofern eine Ausnahme, als sie nicht in der DDR aufwächst. Gleichwohl positioniert sie sich in der ästhetischen Traditionslinie eines ostdeutschen Theaterverständnisses. Im Kontrast vermag ihr Beispiel Aufschluss über den Zusammenhang sozialer und künstlerischer Dispositionen zu geben. Alle Intendanten arbeiten zugleich auch als Regisseure in ihren und anderen Häusern. Einige Befragte stehen zum Zeitpunkt des Interviews diesen Häusern nicht mehr vor, sind an andere Theater gewechselt, in den Ruhestand getreten oder arbeiten als freie Regisseure. Als Vertreter der Freien Szene wurde der Regisseur und Autor Jo Fabian befragt, der sich in seinen Theaterarbeiten wiederholt mit der Situation in Ostdeutschland auseinandersetzt.

Darüber hinaus wurden die Autoren Volker Braun, Christoph Hein, Oliver Bukowski, Christian Martin angefragt. Alle vier stehen für die Produktion von Theatertexten, die sich auf vielfältige Weise mit dem Systemumbruch auseinandersetzen. Christoph Hein stand für ein Gespräch nicht zur Verfügung, Volker Braun lehnte eine Aufzeichnung ab. Peter Dehler, Armin Petras und Jo Fabian arbeiten neben ihrer Regietätigkeit auch als Autoren, sodass insgesamt fünf Autoren im Sample vertreten sind.¹³⁰ Die Auswahl beschränkt sich sowohl hinsichtlich der Intendanten als auch der Autoren auf repräsentative Beispiele. Die befragten Intendanten vertreten qualitativ die prägenden und quantitativ ein Drittel der Häuser in Ostdeutschland.

¹³⁰ Sewan Latchinian tritt zu Beginn der neunziger Jahre ebenfalls als Autor in Erscheinung, was für das Interview jedoch keine Rolle spielt.

Die Interviews sind unter der Maßgabe geführt, soziologisch qualitative Ergebnisse zu ermitteln. Während die Intendanten als maßgebliche Entscheidungsträger für die künstlerische Ausrichtung der Theaterhäuser verantwortlich sind und einen öffentlichen Auftrag zu erfüllen haben (den sie zweifelsohne individuell mit Inhalt zu füllen haben), stehen für Regisseure und Autoren eher individuelle künstlerische Interessen im Vordergrund. Intendanten und Regisseure stehen im Zentrum des Theaterfeldes, die Autoren sind nur indirekt theatralen Positionskämpfen ausgesetzt. Zwar positionieren sich mit ihren Werken, diese werden aber nur in der vermittelten Form einer Inszenierung wirksam.¹³¹ Zudem orientieren sich Autoren nicht einseitig an der Theaterpraxis, sondern weit stärker innerhalb des Feldes der dramatischen Produktion.¹³² Diese partielle Entkoppelung vom Theaterbetrieb im engeren und praktischen Sinne, bedeutet auch größere Freiheiten. Die Autoren liefern mit ihren Theatertexten eine diskursive Vorlage theatralischer Reflexion, setzen thematische Schwerpunkte und lenken den Blick auf Konstellationen überindividuellen Interesses. Die Autoren sind damit zugleich in einer Theaterlandschaft, die trotz der zunehmend sich verändernden Praxis nach wie vor von der ästhetischen Transformation geschriebener Theatertexte dominiert wird, entscheidende Impulsgeber für die Theaterarbeit. Zwischen den Intendanten und Regisseuren spielen sich jeweils die entscheidenden Konkurrenzkämpfe der Positionen im Feld mittels der Positionierungen (Theaterprofil und Inszenierung) ab. Die Positionierungen der Autoren (die Theatertexte) haben sich zunächst im Kampf gegen andere Positionen (andere Dramatiker) durchzusetzen. Erst dann werden sie in der praktischen Theaterarbeit wirksam als Gegenstand der Positionierung der Regisseure und Intendanten. Die strukturell differente Position der hier befragten Akteure im Feld des Theaters könnte zu der Annahme führen, dass bei allen drei Gruppen unterschiedliche Interessenlagen vorherrschen. Diese Annahme wird zunächst unterlaufen von dem Umstand, dass nicht wenige Befragte in Personalunion arbeiten, also zugleich Regisseur und Intendant oder Regisseur und Autor sind. Es ist dennoch zu fragen, ob sich in den Interviews ein Zusammenhang zwischen den Differenzen des Habitus und der Funktion der Akteure aufzeigen lässt, oder ob mögliche Differenzen auf andere Ursachen zurückzuführen sind.

Charakteristisch für alle drei Befragungsgruppen ist, dass sie als Künstler stark individualisierte Persönlichkeiten sind. Repräsentative Aussagen sind demnach nicht zu erwarten. Ebenso wenig lässt sich aus dem Sample eine allgemeingültige Typenstruktur entwickeln. Aus diesem Grund sind die Interviews nicht anonymisiert, sondern bleiben in ihrer persönlichen Zuordnung kenntlich. Selbst wenn man die Namen unkenntlich machen würde, wären doch immer Rückschlüsse

¹³¹ Zwar werden Theatertexte auch als Texte ohne Inszenierung zur Kenntnis genommen, allerdings nahezu ausschließlich von Theaterleuten (Regisseuren, Dramaturgen, Intendanten, Schauspielern), da sie in der Regel nicht frei im Handel erhältlich sind. Öffentlich wirksam werden sie hingegen oft nur dann, wenn sie aufgeführt und vom Feuilleton rezensiert werden.

¹³² Dafür sprechen sowohl die Äußerungen von Christian Martin, Oliver Bukowski und Volker Braun, die sich eher mit den Werken anderer Autoren (Heiner Müller, William Shakespeare, Bertolt Brecht, Friedrich Hebbel, Ödon von Horvath) auseinandersetzen als mit den Inszenierungen einzelner Regisseure, es sei denn jener der eigenen Theatertexte.

auf die Personen möglich. Die Befragten stehen für sich, markieren in ihrer individuellen Gesamtheit dennoch die Alltagspraxis in einem bestimmten Ausschnitt der Theaterlandschaft.

Daraus ergibt sich auch die Interferenz der soziologischen Befragungsmethode. Die Interviews sind insofern Experteninterviews,¹³³ als die Befragten aufgrund ihrer Deutungsmacht gesellschaftliche Praxis aktiv prägen. Sie sind sich ihrer solitären Stellung bewusst und antworten in der Regel auch aus der Perspektive ihrer Funktion als Intendant, Regisseur oder Autor heraus. Ihre Aussagen sind nur in Ausnahmen privater Natur. Die Interviews gehen aber insofern über ein Experteninterview hinaus, als es nicht primär darum geht, „Betriebswissen über Abläufe, Regeln und Mechanismen in institutionalisierten Zusammenhängen“¹³⁴, also Mechanismen interner Abläufe in der Vergangenheit, zu erfragen, sondern um die Meinung und Haltung zum Thema „Ostdeutschland auf dem Theater“. Den Gesprächen liegt ein Leitfaden¹³⁵ von folgenden drei Fragekomplexen zugrunde:

Welche sozialen und künstlerischen Prägungen bestimmen den individuellen Entwicklungsprozess der Befragten?

Wie strukturieren die Befragten die Auswirkungen des Systemumbruchs in Ostdeutschland?

Welchen Stellenwert nimmt der Systemumbruch in der jeweils individuellen Theaterpraxis ein?

Es handelt sich um nicht standardisierte, fokussierte Interviews mit dem Ziel, das Gegenüber zur Erörterung der eigenen Haltung zu den genannten Problemen und zur biografischen Narration zu bewegen. Die Leitfragen sind offene Fragen, gleichwohl reagieren die situativ gestellten Fragen sowohl auf die Arbeitsbiografie als auch auf die Interviewsituation, woraus im Ergebnis stark differierende Gespräche entstehen. Offene und spezifische Nachfragen wechseln einander ab. Es werden Fragen gestellt, „auf die hin Sachverhalte in ihrer situativen Einbettung, in ihrem sozialen, institutionellen und persönlichen Kontext sowie im Hinblick auf ihre subjektive Relevanz geschildert werden.“¹³⁶ Das Zentrum bildet die Erzählung subjektiver Theorien, durchbrochen von theoriegeleiteten Fragen.¹³⁷ Die Leitfragen bilden eine „Orientierungshilfe“¹³⁸ und ordnen sich der „Relevanzstruktur des Interviewten“¹³⁹ dezidiert unter. Die Vergleichbarkeit der

¹³³ Vgl.: Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. 2002. S. 139ff.

¹³⁴ Przyborski, Aglaja: Qualitative Sozialforschung. 2008. S.134.

¹³⁵ Zur Methodik des Leitfaden-Interviews Vgl.: Flick, Uwe: a.a.O. S. 143ff. sowie Bohnsack, Ralf; Marotzki, Winfried; Meuser, Michael: Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung. 2006. S. 114. und Przyborski, Aglaja: a.a.O. S.138ff.

¹³⁶ Przyborski, Aglaja: a.a.O. S.141.

¹³⁷ Vgl.: Scheele, Brigitte, Groeben, Norbert: Dialog-Konsens-Methoden zur Rekonstruktion Subjektiver Theorien. 1988. zitiert nach: Flick, Uwe: a.a.O. S. 127.

¹³⁸ Przyborski, Aglaja: a.a.O. S.144.

¹³⁹ Ebd.

Interviews wird dadurch nicht beeinträchtigt, die in der Methodendiskussion als „Leitfadenbürokratie“¹⁴⁰ abelehnte starre Handhabung der Fragen umgangen. Von Vorteil ist insbesondere bei den Gesprächen mit den Intendanten, dass die Interviewerin sich als Dramaturgin mit Praxiserfahrung vorstellen kann, was langwierige Erklärungen über interne Abläufe überflüssig macht und die notwendige Vertrauensbasis garantiert. Den Interviews ging die personen- und institutionsbezogene Recherche voraus, um die zum Teil wertvolle Gesprächszeit effektiv nutzen zu können. Aus diesem Vorwissen der Interviewerin ergeben sich in den Gesprächen oftmals konkrete Nachfragen zu Spielplanpositionen und signifikanten Ereignissen im Umfeld des Theaters oder der Autoren. Diese Nachfragen schränken die offene Narration der Interviewten zum Teil ein, evozieren in den meisten Fällen jedoch klarere Haltungen und Selbstpositionierungen. Im Unterschied zum lebensgeschichtlichen Interview steht hier ein Problem im Fokus des Gesprächs, zu dem sich zu verhalten die Befragten aufgefordert sind. Es handelt sich um Personen, denen öffentliche Aufmerksamkeit zuteil wird und die in Interviewsituationen geübt sind. Dementsprechend effektiv und zum Teil standardisiert sind die Antworten, die durch Nachfragen oder konfrontative Aussagen differenziert werden können.

Die Interviews sind in der vertrauten Atmosphäre der Gesprächspartner zwischen Juni und Dezember 2006 von der Autorin geführt worden, in der Regel im Büro der Intendanten (Engel, Vornam, Dehler, Latchinian, Wellemeier, Fabian), in der Kantine (Petras, Sodann) oder in einem öffentlichen Café im Arbeitsumfeld der Befragten (Bauer, Bunge, Bukowski). Christian Martin hat die Interviewerin in seinem Haus in Ellefeld/Vogtland besucht. Die Gesprächsdauer beträgt durchschnittlich ein bis zwei Stunden, in einer Ausnahme (Dehler) überschreitet sie diese Marke.

¹⁴⁰ Hopf, Christel: Die Pseudo-Exploration – Überlegungen zur Technik qualitativer Interviews in der Sozialforschung. Zitiert nach: Przyborski, Aglaja: a.a.O. S.145.

Interviewpartner	Geburtsjahr	Alter 1989
Claudia Bauer	1966	23
Armin Petras	1964	25
Peter Dehler	1963	26
Oliver Bukowski	1961	28
Sewan Latchinian	1961	28
Tobias Wellemeier	1961	28
Jo Fabian	1960	29
Axel Vornam	1956	33
Wolf Bunge	1950	39
Christian Martin	1950	39
Wolfgang Engel	1943	45
Christoph Schroth	1937	52
Peter Sodann	1936	53

Geburtsjahr und Alter 1989 der Interviewpartner

Die Interviews wurden transkribiert und befinden sich im Anhang dieser Arbeit. Die in der Auswertung zitierten Textpassagen wurden im Sinne der Lesbarkeit geringfügig redigiert. Zunächst wurde jedes Interview personenbezogen hinsichtlich der drei Leitfragen mittels qualitativer Inhaltsanalyse¹⁴¹ ausgewertet. Im Zentrum des Interesses stehen Argumentationsstrategien und die Selbstpositionierung der Befragten, die über theoretisches Codieren¹⁴² ermittelt werden. Das Zusammenspiel von sozialer und künstlerischer Prägung, individuell gewachsenem Theaterverständnis und subjektiver Betroffenheit durch die Auswirkungen des Systemzusammenbruchs führen zu individuellen Deutungen der gegenwärtigen Situation mit ganz unterschiedlichem Schwerpunkt. In einem zweiten Schritt wurden diese personenbezogenen Ergebnisse verglichen und kontrastiert. Die strukturierte Aufbereitung dieses kontrastierenden Vergleichs ist Kern der folgenden Ausführungen.

Interviews als Methode der qualitativen Sozialforschung stellen Material dar, bei dem es sich um individuelle Konstruktionen der Befragten handelt. Den Anspruch, objektive Erkenntnisse über die Verfasstheit sozialer Realität zu liefern, können sie nur bedingt erfüllen.¹⁴³ Sie geben in erster Linie Auskunft darüber, wie die Befragten ihre Position im Feld wahrnehmen oder wahrgenommen sehen wollen. Die Selbstkonstruktionen der Akteure bilden aber die Grundlage für Entscheidungen über Handlungsoptionen. Sie haben damit gleichwohl konkrete Auswirkungen

¹⁴¹ Vgl.: Flick, Uwe: a.a.O. S. 279ff. sowie Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 2005. S. 505ff.

¹⁴² Vgl.: Flick, Uwe: a.a.O. S. 311f.

¹⁴³ Zur Debatte um die „Differenz zwischen dem Ereignis und der Darstellung des Ereignisses“ als eine Differenz, die die Forschung „nicht zu verwischen“ hat: Vgl.: Wohlrab-Sahr, Monika: Biographieforschung jenseits des Konstruktivismus? 1999. Zitate: Wohlrab-Sahr, Monika: a.a.O. S. 486.

auf Praxis und werden in der hier vorgelegten Studie als ein begrenztes und dennoch wesentliches Element von Theaterpraxis betrachtet.

Es erscheint zunächst sinnvoll, die Befragten zu einer Generation zuzuordnen, denn es ist anzunehmen, dass das Geburtsjahr entscheidenden Einfluss auf die Einbindung der Interviewpartner im Sozialisierungskontext der DDR und damit auch auf die Ausprägung und vor allem die potenzielle Stabilität der durch ihn geprägten künstlerischen Dispositionen hat. Das individuelle Engagement während der Friedlichen Revolution und deren persönliche Einschätzung geben Aufschluss über die Verarbeitung des Systemumbruchs und führen in einem nächsten Schritt zur Erörterung der Entwicklung des künstlerischen Selbstverständnisses. Der Zusammenhang dieser Ergebnisse ermöglicht dann eine Antwort auf die oben gestellte Frage nach einem ostdeutschen *sens pratique* der Theaterpraktiker und dem damit einhergehenden Funktionsverständnis von Theater.

2.1 Generationenstruktur

Die Bedeutung der Generationenzugehörigkeit, vor allem hinsichtlich der Frage, in welche Phase der künstlerischen Entwicklung der Systemumbruch individuell fällt, wird zum Teil von den Befragten selbst reflektiert (Wellemeyer, 29ff.). Im Sample lassen sich drei Altersgruppen unterscheiden. Die Mehrzahl der Befragten ist in der ersten Hälfte der sechziger Jahre geboren (1960-1966). Diese Künstler sind 1989 zwischen dreiundzwanzig und neunundzwanzig Jahre alt. Axel Vornam, der 1956 geboren wird und 1989 bereits dreiunddreißig Jahre alt ist, rechnet sich selbst eher dieser Generation zu (Vornam, 236ff.). Die zweite Gruppe, vertreten durch Wolf Bunge und Christian Martin, ist 1950 geboren und 1989 neununddreißig Jahre alt. Zur dritten Gruppe gehören Christoph Schroth und Peter Sodann, 1989 drei- bzw. zweiundfünfzig Jahre alt. Wolfgang Engel liegt mit dem Geburtsjahr 1943 genau zwischen den beiden letzten Gruppen. Er ist 1989 fünfundvierzig Jahre alt. Alle Vertreter des Samples wachsen in der DDR auf. Einzige Ausnahme ist Claudia Bauer, die ihre Kindheit und Jugend in Bayern verlebt und 1991 vom Salzburger Mozarteum an die Berliner Hochschule für Schauspielkunst wechselt. Axel Vornam und Armin Petras sind beide in der BRD geboren und siedeln mit ihren Eltern im Alter von zehn (Vornam) beziehungsweise fünf (Petras) Jahren in die DDR über.

Thomas Ahbe und Rainer Gries stellen in ihrem Band *Geschichte der Generationen in der DDR und in Ostdeutschland*¹⁴⁴ ein Modell vor, das die Generationen der in der DDR aufgewachsenen Jahrgänge systematisch beschreibt. Die Zuordnung berücksichtigt neben kollektiv prägenden Ereignissen wie dem Zweiten Weltkrieg vor allem den Grad der Affirmation und Assimilation mit dem System DDR. Dabei zeichnet sich ab, dass mit fortschreitendem Geburtsjahr der Identi-

¹⁴⁴ Ahbe, Thomas, Rainer Gries: *Die Generationen in der DDR und Ostdeutschlands*. 2006. sowie Diess: *Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte*. 2006.

fiktionsgrad mit der DDR nachlässt. So einsichtig das gerade für die älteren Generationen ist, die sich aus der Erfahrung mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg in hohem Maß mit dem Aufbau einer neuen Gesellschaftsordnung identifizieren, so problematisch scheint die Beschreibung eines kontinuierlichen Loslösungsprozess im Laufe der Jahre. Sie legt eine lineare Entwicklung nahe, in der sich der Systemumbruch 1989/90 gewissermaßen zwangsläufig aus dem Abstand der Generationen vom integrativen Gründungserlebnis der DDR ergibt. Darüber hinaus wäre es für den hier zu entwickelnden Gegenstand von großem Interesse, die Entwicklung der Generationszusammenhänge nach dem Ende der DDR in Bezug auf dieselbe zu beschreiben und in Beziehung zu den generationstypischen Verhaltensmustern vor 1989 zu setzen. Die Generationenstruktur von Ahbe/Gries ist gleichwohl in ihrem beschreibenden Modus nachvollziehbar und als Modell für das Sample hilfreich. Die Autoren unterscheiden sechs Generationen: die Generation der misstrauischen Patriarchen, die Aufbau-Generation, die funktionierende Generation, die integrierte Generation, die entgrenzte Generation und die Generation der Wende-Kinder. Drei dieser sechs Generationen sind für das vorliegende Sample relevant.

Die funktionierende Generation

Peter Sodann, Christoph Schroth sowie Wolfgang Engel gehören zur funktionierenden Generation, zu der die Jahrgänge zählen, die zwischen der Mitte der „1930er bis spätestens Ende der 1940er Jahre“¹⁴⁵ geboren sind. Die Autoren spezifizieren drei Aspekte. Die Erfahrung von Not und Schrecken in den Kriegs- und Nachkriegsjahren macht es notwendig für diese Generation, „unauffällig und unbedingt zu funktionieren“, um „als Kinder in der Zusammenbruchsgesellschaft“ überleben zu können.¹⁴⁶ Sie internalisieren die politische Maxime des Arbeiter- und Bauernstaates und kooperieren „durchaus erfolgreich mit den Patriarchen und der Aufbau-Generation.“¹⁴⁷ Keimhaft entsteht in dieser Generation eine „politisierte Generationseinheit, nämlich die der Bürgerrechtler, welche die friedliche Revolution von 1989/90 vorbereitete und anführte.“¹⁴⁸ Die Präsenz von Gewalt und Willkür in der Zeit des Stalinismus, der die Jugend dieser Generation prägt, verfestigt das dominante Handlungsmuster: „Nur nicht negativ auffallen, sich nicht entmutigen lassen, durchkämpfen, nach Niederlagen wieder aufstehen, nicht fragen oder anklagen.“¹⁴⁹ All das trifft auf alle drei Persönlichkeiten bedingt zu. Sowohl Sodann als auch Schroth vermögen sich in der DDR zu integrieren. Zwar wird Peter Sodann 1961 als Mitglied des Leipziger Studentenkabarets inhaftiert und verweigert sich Zeit seines Lebens ei-

¹⁴⁵ Ahbe, Thomas, Rainer Gries: a.a.O. S. 96.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd.

ner vollständigen Inanspruchnahme durch das System. Dennoch wird er 1981 Leiter des neuen theaters Halle. Er hat also gelernt, sich durch geschicktes Aushandeln mit der Macht zu arrangieren, um Freiräume zu schaffen. Gleiches trifft auf Christoph Schroth zu, der 1974 gegen anhaltende Vorbehalte seitens der örtlichen Funktionäre¹⁵⁰ Schauspieldirektor in Schwerin wird. Beide sind bis 1989 in die Machtstrukturen der DDR fest eingebunden und gezwungen zu kooperieren. Beide zeichnen sich aber zugleich dadurch aus, diese Machtpositionen zu nutzen, mithilfe ihrer Leitungsbefugnisse Autoren und Inszenierungen durchzusetzen, die den sozialistischen Alltag kritisieren, die sozialistische Idee grundsätzlich jedoch nicht in Frage stellen. Damit stehen sie nahezu exemplarisch für die von Bogusz konstatierte Strategie des Aushandelns mittels Kritik durch Affirmation. Christoph Schroth und Peter Sodann verstehen es, die Grenzen ihrer Möglichkeiten geschickt auszuloten, im Grunde aber zu wahren, sonst wären sie von ihren Funktionen entbunden worden. Anders liegt die Sache bei Wolfgang Engel. Auch er ist geprägt von der Not und Bedürftigkeit der Nachkriegsjahre, erlangt aber bis 1989 keine Leitungsposition im Machtgefüge der DDR. Im Gegenteil, unter dem Schutz des Dresdner Intendanten Gerhard Wolfram vermag Engel sich nach eigenen Aussagen zu einem verantwortungsvollen und künstlerisch produktiven Regisseur zu entwickeln (Engel, 31ff.). Engel profitiert also von den geschickten Aushandlungsstrategien seiner Vorgesetzten, von denen ihm der notwendige Freiraum gewährt wird. Viel radikaler und selbstverständlicher als Schroth und Sodann opponiert Engel mit seinen Arbeiten gegen das Machtgefüge der DDR. In den achtziger Jahren entwickelt Engel eine ausgeprägt oppositionelle Haltung zur DDR und ist eine der entscheidenden Figuren im Herbst 1989 in Dresden.¹⁵¹ Für ihn gilt, anders als für Schroth und Sodann, die Zugehörigkeit zur Gruppe der Bürgerrechtler als Vorreiter für die Friedliche Revolution im Herbst 1989. Schroth sympathisiert zwar gleichfalls mit den Bürgerrechtlern, beteiligt sich jedoch nicht aktiv an Demonstrationen oder ähnlichen Aktivitäten. Für Peter Sodann spielt der Herbst 1989 keine entscheidende Rolle. Die Differenz zwischen Engel einerseits und Sodann und Schroth andererseits legt den Verdacht nahe, dass die Generationenzugehörigkeit allein keine hinreichende Begründung für den Grad der Affirmation und Assimilation mit der DDR ist, sondern dass vor allem die Form der institutionellen Einbindung einen wirksamen Effekt bildet. Engel, der nicht an institutionelle Verantwortungen gebunden ist, ist ein Akteur des Systemumbruchs, auf Sodann und Schroth trifft allenfalls die Bezeichnung Sympathisanten zu.

¹⁵⁰ Wendrich, Fritz: Am Anfang war Widerstand I und II. 2003.

¹⁵¹ Am Dresdner Staatsschauspiel verliert das Ensemble des Theaters am 4. Oktober 1989 das erste Mal die Resolution *Wir treten aus unseren Rollen heraus*, die später in vielen weiteren DDR-Theater verlesen wird. Engel schildert diese Ereignisse und die Zerrissenheit innerhalb des Ensembles im Gespräch. Er selbst steht auf der Seite der Reformer und initiiert beispielsweise den Vorschlag, die Stasi-Aktivitäten innerhalb des Ensembles von den Mitarbeitern des Theaters selbst aufdecken und aufarbeiten zu lassen. Die Mehrheit des Ensembles spricht sich dagegen aus. (Engel, 111ff.)

Die integrierte Generation

Die in den 1950er-Jahren Geborenen werden von Ahbe/Gries als integrierte Generation beschrieben. Es ist die erste Generation, die „ausschließlich vom DDR-Sozialismus geprägt“¹⁵² ist. „Noch bevor sie junge Erwachsene wurden, waren die Würfel in der DDR gefallen.“¹⁵³ Ihre Lehrer gehören der Aufbau-Generation an, sind als Vertreter „sozialistischer Intelligenz“ Autoritätspersonen. Die Autoren stellen eine „bemerkenswerte Koinzidenz zwischen den individuellen lebensaltersspezifischen Entwicklungsphasen und Stadien der DDR-Entwicklung [...] in materieller wie moralischer“¹⁵⁴ Hinsicht fest. Die integrierte Generation erlebt „soziale Stabilität, steigende[n] Wohlstand“ und ein „modernes Bildungssystem“¹⁵⁵. Der Machtwechsel 1971 von Ulbricht zu Honecker und die sich damit abzeichnende Liberalisierung

„schien aus der Sicht der nun jugendlichen Integrierten adäquat auf die Defizite des Landes zu reagieren. [...] Die Pflege westlicher Kulturstile für sich allein war seit Ende der 1970er Jahre nicht mehr politisch konnotiert, weder von den Herrschenden und Funktionsträgern, noch von den Jugendlichen und jungen Erwachsenen.“¹⁵⁶

Der Bruch ereignet sich Ende der siebziger Jahre. Ahbe/Gries nennen es „Strömungsabriss“: „die hoffnungsvolle Parallelität zwischen einem persönlichen Aufbruch und dem politischen und wirtschaftlichen Aufbruch der DDR war dahin.“¹⁵⁷ Die Integrierten befinden sich 1989 in der Mitte ihres Lebens und stehen vor der Aufgabe, „die Umstellung von Wirtschaft und Gesellschaft im Osten [zu schultern].“¹⁵⁸ Sie werden zu den „Trägern der ostdeutschen Gründerwelle.“¹⁵⁹ Der Teil von ihnen, der sich oppositionell engagiert hat, ist entweder sozial aufgestiegen und begleitet heute hohe politische Ämter oder lebt zum Teil „sozial randständig“, nachdem er „in Vorbereitung der Revolution viel riskiert und sich während des Umbruchs engagiert“¹⁶⁰ hat. Prägend für diese Generation ist die soziale Integration in zwei gesellschaftliche Systeme, der „doppelte alltagspraktische Erfahrungshintergrund“ und daraus folgend „eine hohe Vergleichskompetenz für die Potenziale und Defizite beider Systeme“¹⁶¹.

Die Beschreibung dieser Generation trifft sowohl auf Wolf Bunge als auch auf Christian Martin zu, wenn auch in verschiedener Ausprägung. Christian Martin beschreibt für seine Jugendzeit

¹⁵² Ahbe, Thomas und Rainer Gries: Die Generationen in der DDR und Ostdeutschlands. 2006. S. 98.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ahbe, Thomas und Rainer Gries: Die Generationen in der DDR und Ostdeutschlands. 2006. S. 99. (Hervorhebung im Original).

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ahbe, Thomas und Rainer Gries: Die Generationen in der DDR und Ostdeutschlands. 2006. S. 100.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

die starke Prägung durch die westliche Musikkultur: „Habe dann jahrelang Rockmusik gemacht von 1966 bis 1980, also fünfzehn Jahre, und auch dieser Bezug war ja immer sehr kontra gegenüber dem System.“ (Martin, 26ff.) Entgegen der von den beiden Sozialwissenschaftlern beschriebenen Tendenz ist Rockmusik für Martin sehr wohl Systemkritik und wird als solche von den Autoritätspersonen auch wahrgenommen. Martin bekommt mit dem Klassenlehrer Schwierigkeiten. Sein Abitur ist gefährdet. Die Zäsur Ende der siebziger Jahre als biografischer Bruch für diese Generation ist bei Martin deutlich. 1979 scheidet der studierte Geschichtslehrer aus dem Pädagogendasein aus und entscheidet sich für eine ungesicherte Künstlerexistenz. Er studiert am Leipziger Literaturinstitut Literatur und lebt seit 1984/85 als freier Dramatiker.

Wolf Bunge studiert ab 1975 am neu gegründeten Regieinstitut in Berlin und wird ans Berliner Ensemble engagiert. Aufgrund der geringen Anzahl der Produktionen pro Spielzeit erhält Bunge nur sporadisch die Gelegenheit zu inszenieren. Er beginnt verstärkt im Ausland zu arbeiten, vor allem in Dänemark. Auch er entflieht also den engen Grenzen des DDR-Systems, allerdings offenbar mit behördlicher Erlaubnis – größere Probleme mit dem Machtapparat der DDR scheinen ihm die Auslandsaufenthalte nicht bereitet zu haben.¹⁶² Er kehrt jedes Mal zurück zu seiner Familie: „Wenn ich alleine gewesen wäre, weiß ich es nicht.“ (Bunge, 320f.) Vor der Wende an Aufstiegschancen gehindert – „In der DDR hätte ich nicht Intendant werden können. [...] Da stand ich auf keiner Liste.“ (Bunge, 322f.) – gründet Bunge im Herbst 1989 die Freien Kammerspiele Magdeburg. Wenn auch kein privatwirtschaftliches Unternehmen, ist die Gründung des Theaters dennoch sowohl aus der Situation des Systemumbruchs als auch dem generationentypischen Erfahrungshintergrund Bunges zu erklären.

Die entgrenzte Generation

Die zwischen 1960 und 1972 Geborenen fassen Ahbe/Gries als entgrenzte Generation zusammen. Diese Generation greift in „einem bislang nicht da gewesenen Maße und in [ihren] Werte-horizonten und Sinnvorstellungen über die DDR hinaus“¹⁶³: Kulturell partizipieren die Zugehörigen dieser Generation vom Westen, insbesondere mittels medialen Austauschs über Radio, Fernsehen und Musik. Die Autoren diagnostizieren „entstandardisierte Lebensläufe“¹⁶⁴. Ein erhöhter Konsumanspruch sowie „tendenziell unideologische, visionslose und pragmatische Haltung“¹⁶⁵ kennzeichnen diese Generation. Offizielle Politik und private Sphäre divergieren, sodass eine „Doppelwelt“ entsteht: „Einerseits nahmen sie an den schematischen Kommunika-

¹⁶² Ob und wie das möglicherweise mit der Biografie seines Vaters Hans Bunge, der als Brecht-Wissenschaftler und Kulturfunktionär in der Folge der Biermann-Affäre politisch ausgeschaltet wurde, in Verbindung steht, ist nicht zu klären. Darauf geht Wolf Bunge im Gespräch nicht ein.

¹⁶³ Ahbe, Thomas und Rainer Gries: Die Generationen in der DDR und Ostdeutschlands. 2006. S. 100.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd.

tionsritualen in der Schule und in der Öffentlichkeit teil – und andererseits lebten sie in der Familie und im Freundeskreis in einer medial verwestlichten Alltagskultur.“¹⁶⁶ Entscheidend für diese Generation im Hinblick auf den Forschungsgegenstand ist jedoch die Feststellung: „Die entgrenzte Generation rebellierte nicht.“¹⁶⁷ Aufgrund ihres pragmatischen, wenig emotionalen Verhältnisses zum Staat DDR, der prinzipiellen Offenheit für westliche Alltagskultur sowie des Zusammenfallens des Endes der DDR mit dem Ende der Ausbildung gelingt es Angehörigen dieser Generation, relativ unkompliziert im neuen System Fuß zu fassen und sich zu orientieren.

„Die alten Bundesländer waren ein Raum, den die Angehörigen dieser Generation ohne Schwellenängste betraten, aber ebenso selbstverständlich wieder in Richtung Osten verließen. [...] Ausbildung und Berufstätigkeit im Westen war für sie weniger ein Weggang, wie es die älteren Generationen allesamt sahen, sondern lediglich eine weitere Möglichkeit, mehr zu erleben und vorwärts zu kommen“¹⁶⁸

Am markantesten trifft die Beschreibung von Ahbe/Gries auf Tobias Wellemeier zu. Er beendet im Herbst 1989 seine Tätigkeit als Regieassistent und arbeitet an seiner ersten eigenen Inszenierung. Sein Verhältnis zur DDR ist ohne Zweifel ein pragmatisches, dem Westen steht er von allen Befragten am wenigsten befangen gegenüber. Die DDR beschreibt er als eine kleinbürgerliche Diktatur, deren Ende er begrüßt: „Ich war sehr froh über den Moment.“ (Wellemeier, 36f.) Verluste vermag er für sich nicht erkennen: „bei mir sind da nicht so viele Utopien verloren gegangen, muss ich sagen.“ (Wellemeier, 35f.) Die Zeit des unmittelbaren Systemumbruchs erlebt er als ein „großes existenzielles Abenteuer“ (Wellemeier, 40f.) und er steht „zu diesem Wandel und Wechsel zu hundert Prozent bis heute und bis zum heutigen Tag.“ (Wellemeier, 40f.)

Oliver Bukowski beginnt kurz vor dem Systemumbruch eine akademische Laufbahn als Forschungsstudent, die er sofort nach dem Mauerfall beendet. Auffällig ist bei ihm die Fortsetzung einer Doppelstrategie im Sinne der oben genannten Doppelwelt: Bukowski deutet im Gespräch an, dass er sich schnell darum bemüht, sich im Westen zurechtzufinden und sich ökonomisch zu organisieren. Innerhalb kürzester Zeit ist Bukowski über westdeutsches Steuer- und Unternehmensrecht informiert und in der Lage, eine eigene Produktionsfirma zu gründen und Kollegen und Freunde diesbezüglich zu beraten. Gleichzeitig fällt der Beginn seiner dramatischen Produktion in den Herbst 1989. Während er organisatorisch die Chancen des Westens zu nutzen versteht und sich unsentimental, pragmatisch im neuen System zurechtfindet, beginnt seine künstlerische Auseinandersetzung mit Ostdeutschland als Lebensort der Verlierer des Systemumbruchs.

Ebenso unkompliziert findet sich Peter Dehler im Westen zurecht. Bereits zu DDR-Zeiten prägt er ein Theaterverständnis aus, das darauf aus ist, mit Theater möglichst viel Publikum zu errei-

¹⁶⁶ Ahbe, Thomas und Rainer Gries: Die Generationen in der DDR und Ostdeutschlands. 2006. S. 101.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd.

chen, um ökonomisch unabhängig zu sein (Dehler, 246ff.). Sein Studium endet 1990 und sein erstes Engagement am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin beginnt ein halbes Jahr vor der Wiedervereinigung. Viele seiner Kommilitonen nehmen Engagements im Westen an, der Systemumbruch stellt sich hier eher als Eröffnung von Möglichkeiten, denn als Beschränkung dar.

Auch für Jo Fabian, der bereits in der DDR als freier Künstler lebte, bedeutet die Öffnung der Grenzen eine Erweiterung des Betätigungsfeldes. Er gehört zu jenen wenigen freien Künstlern, die in den achtziger Jahren in der DDR geduldet werden. Nach der staatlichen Schauspielausbildung und ersten Engagements in Gera und Meiningen arbeitet er als Autor und Regisseur freiberuflich, hauptsächlich am Leipziger Studententheater. Der Übergang in das neue System gestaltet sich für ihn äußerlich unproblematisch, garantiert ihm offizielle Erfolge, die ihm in der DDR zwangsläufig verwehrt blieben. Anfang der neunziger Jahre werden seine Arbeiten überregional beachtet und 1994 sind zwei seiner Produktionen, *Keine Gnade* und *Whisky & Flags*, zum Berliner Theatertreffen eingeladen. 1995 beginnt sich die Situation für Fabian zu verschlechtern. Er kann nur noch projektbezogenen Künstler engagieren. 1999 gewährt der Berliner Senat eine Basisförderung, die 2004 gekürzt wird, sodass Fabian keine Künstler mehr bezahlen kann. Das gesamte Repertoire wird mangels Kulissenlagers gestrichen. Zum Jahresende 2006 wird auch diese schmale Basisförderung eingestellt und Jo Fabian seiner Arbeits- und Existenzgrundlage beraubt. Trotz dieser bewegten und zweifelsohne entstandardisierten Arbeitsbiografie, enthält sich Fabian einer dezidierten Wertung der Friedlichen Revolution, scheint auch er sie eher pragmatisch in seine Weltsicht zu integrieren. Auch bei Sewan Latchinian, der 1988 als Schauspieler vom Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin ans Deutsche Theater wechselt und dort bis 1997 engagiert ist, bildet sich der Systemumbruch in der Arbeitsbiografie zunächst nicht ab.

Anders sieht das bei Armin Petras aus. Er wird 1988 von der Hochschule für Schauspielkunst Berlin exmatrikuliert und aufgefordert, binnen zwölf Stunden das Land zu verlassen. Er ist also bereits vor 1989 gezwungen, sich im Westen zurechtzufinden. Er selbst beschreibt – untypisch für diese Generation – primär Schwierigkeiten. Der Mauerfall überrascht ihn als Regieassistenten in München. Gleichwohl kann für Petras die Zuschreibung einer „unideologischen, pragmatischen und visionslosen Haltung“ zur DDR gelten, folgt seine Biografie keinem standardisierten Lebenslauf.

Der Einzige aus dieser Generation, der 1989 bereits Leitungsverantwortung trägt, ist Axel Vornam. 1988 wird er Oberspielleiter in Rudolstadt und bleibt es bis 1995. Äußerlich betrachtet gibt es auch bei ihm keinen Niederschlag des Systemzusammenbruchs in der persönlichen Arbeitsbiografie. Auch Vornam steht, nach eigenen Aussagen, 1989 am Beginn seiner künstlerischen Entwicklung und der staatliche Neubeginn 1990 fällt mit dem Ende des Lebensabschnitts der künstlerisch-ästhetischen Orientierung zusammen (Vornam, 34ff.).

Neben diesen ersten Differenzen zeigt die Zuordnung der Gesprächspartner zu dem von Ahbe/Gries vorgeschlagenen Generationenschema, dass die Lebensläufe der Befragten durchaus überindividuellen Mechanismen unterliegen und dass die zeitliche Nähe biografischer Einschnitte (beispielsweise das Ende der Ausbildung) innerhalb einer Generation einen vergleichbaren Niederschlag in den Arbeitsbiografien findet. Besonders deutlich wird das in den beiden jüngeren Generationen, wo die Abwendung von der DDR (Martin, Bunge) und der unkomplizierte Übergang in das neue System (Wellemeyer, Bukowski, Dehler, Fabian) Gemeinsamkeiten bilden.

Darüber hinaus wird deutlich, dass die meisten der Befragten sich der entgrenzten Generation zuordnen lassen. Das ist keineswegs einer präjudizierenden Auswahl der Interviewpartner geschuldet, sondern zeigt, dass jene Akteure, die zum Zeitpunkt des Systemumbruchs zwischen 23 und 33 Jahren alt waren, mittlerweile die Theaterlandschaft in Ostdeutschland dominieren. Ihre Lebensläufe zeigen die größte Aufstiegsdynamik, insbesondere in der Gruppe der Regisseure und Intendanten.¹⁶⁹

Die Vertreter der funktionierenden Generation sind mit drei Zählungen die zweitstärkste Gruppe des Samples.

Auffällig ist die geringe quantitative Größe der integrierten Generation. Obwohl ihre Vertreter, wie Ahbe/Gries feststellen, zu jenem Generationenzusammenhang gehören, „der die Umstellung von Wirtschaft und Gesellschaft im Osten geschultert hat,¹⁷⁰ haben sie offensichtlich im Theater nur wenig prägende Positionen erlangen können.¹⁷¹ Möglicherweise wurden Vertreter dieser Generation in der Gruppe der Intendanten am ehesten von westdeutschen Konkurrenten verdrängt, während die Vertreter der entgrenzten Generation zu einem Zeitpunkt das Alter und die notwendige Erfahrung erreicht hatten, als eine ostdeutsche Biografie eher als Vorteil¹⁷² wahrgenommen wurde, um sich für Leitungsfunktionen zu qualifizieren.¹⁷³ Da Studien zur Sozialstruktur des Theaters bislang kaum vorliegen, muss diese Schlussfolgerung jedoch hypothetisch bleiben.

¹⁶⁹ Für das Feld der Autoren lässt sich kaum eine vergleichende Sozialstruktur mit Aufstiegsoptionen ausmachen, da diese nur sehr selten institutionell gebunden sind.

¹⁷⁰ Ahbe, Thomas und Rainer Gries: Die Generationen in der DDR und Ostdeutschlands. 2006. S. 99.

¹⁷¹ Dieser Befund wird von der Tatsache gestützt, dass Wolf Bunge nach der Beendigung seiner Magdeburger Intendanz keine weiteren Leitungspositionen eingenommen hat (Ausnahme bildet ein unlückliches Intermezzo als Oberspielleiter in Potsdam). Diese Entwicklung ist in der Theaterlandschaft eher unüblich.

¹⁷² Oder als nachgeordnetes Kriterium.

¹⁷³ Exemplarisch kann hier der Vorsatz des Berliner Kultursenators Thomas Fliers gelten, 2004 die vakanten Intendanzen des Deutschen Theaters und des Maxim-Gorki-Theaters mit ausschließlich ostdeutschen Bewerbern zu besetzen. Im Fall von Christoph Hein als designierten Intendanten des Deutschen Theaters scheiterte dieses Vorhaben. Am Maxim-Gorki-Theater wurde Armin Petras 2006 Intendant.

2.2 Die Friedliche Revolution als soziale Prägung

Die ungeachtet der Parallelen bereits aufscheinenden Dissonanzen innerhalb der Generationen verstärken sich, nimmt man das unmittelbare Erleben und die Einschätzung der Friedlichen Revolution in den Blick. Der Begriff „Friedliche Revolution“ zielt in diesem Zusammenhang auf die unmittelbaren Ereignisse im Herbst 1989. Er dient dazu, das Ereignis von den sich aus ihm ergebenden Folgen, die mit dem Begriff „Systemumbruch“ deren Prozesscharakter gerecht werden, abzugrenzen.

Die Befragten beurteilen in den Gesprächen die Veränderungen seit 1989 aus der aktuellen Sicht, also mit einem Abstand zum Ereignis, der fast einer Generation entspricht. Es ist anzunehmen, dass sich ihre Einschätzung im Verlauf der Jahre differenziert hat und am gegenwärtigen Erleben orientiert. Zudem ist zu unterscheiden, ob die Interviewpartner ihre persönliche Situation einschätzen oder ihre Aussagen auf die gesamtgesellschaftliche Entwicklung zielen.

Persönliches Engagement der Akteure

Nur ausnahmsweise sprechen einige der Befragten davon, persönlich in die Ereignisse der Friedlichen Revolution involviert gewesen zu sein. Unmittelbar aktiv sind im Herbst 1989 Tobias Wellemeyer und Wolfgang Engel am Staatsschauspiel Dresden. Das Dresdner Theater ist eins der ersten, das sich für oppositionelle Demonstranten und Gespräche öffnet. Was zunächst als Zuschauergespräche deklariert wird, geht im Herbst 1989 in offensive Opposition über. Die Schauspieler verlesen am 4. Oktober 1989 die Resolution *Wir treten aus unseren Rollen heraus*, die später von Kollegen anderer Theater übernommen wird. An diesen Aktionen beteiligen sich Engel und Wellemeyer aktiv und initiativ. Engel führt gemeinsam mit anderen den Demonstrationzug in Dresden an:

„Wir haben ja dann auch solche Sachen gemacht, dass wir gesagt haben, bei der nächsten Demo laufen wir mal vorweg. Die wollen eigentlich alle linksrum und mal sehen, wer mit rechtsrum läuft und dann laufen mit einem Mal sechzigtausend rechtsrum, bloß weil du das bestimmst, weil du dich entschlossen hast dazu.“ (Engel, 233ff.)

In Rudolstadt ist Axel Vornam ein zentraler Akteur der dortigen Ereignisse und betreibt gegen Widerstände die Öffnung des Theaters für das Publikum. Im Interview kommt Vornam darauf nicht zu sprechen, an anderer Stelle ist das jedoch hinreichend dokumentiert.¹⁷⁴

Peter Dehler beschreibt, wie er am 4. Oktober 1989 in der Gethsemanekirche Berlin in einem von ihm inszenierten Liederprogramm auftritt. Kameras von ARD und ZDF haben sich vor der Kirche postiert und wollen das Programm filmen. Ein Künstler sagt aufgrund dieser Medienpräsenz ab und Dehler als Regisseur und Organisator bittet die Kameraleute, auf die Akteure Rück-

¹⁷⁴ Kröplin, Eckart, Pacht, Peter: 200 Jahre Theater in Rudolstadt - 200 Jahre Aufregung 1793-1993. 1994.

sicht zu nehmen: „Passen sie auf, hier sind Leute, die studieren alle, die wollen heute Abend nicht im Fernsehen sein.“ (Dehler, 670f.) Er selbst springt für den ausgefallenen Künstler ein und schreibt kurzerhand ein Gedicht zur aktuellen Situation:

„Also Gedicht geschrieben, irgendeinen Quatsch. Von einem Dirigenten, dem die Noten vom Wind weggeblasen sind und der jetzt versucht sie zu sortieren. Im Orchester spielen alle durcheinander, wir wünschen dem Dirigenten irgendetwas, dass er Zeit bekommt, seine Noten wieder zu sortieren.“ (Dehler, 675ff.)

Im Ergebnis taucht Dehler am Abend des 4. Oktober 1989 in den Tagesthemen auf. In der Hochschule droht man ihm mit Exmatrikulation. Er entscheidet sich, auch dort nach der Vorstellung eine Resolution zu verlesen. Dehler hat keine Angst, verkennt möglicherweise auch die Bedrohlichkeit der Lage, fühlt sich abgesichert von seinen befreundeten Bekannten aus dem Berliner Schriftstellerkreis um Peter Hacks. Als sich immer mehr Menschen den Demonstrationen anschließen, distanziert er sich: „Ich fand das total doof, das ging für mich nach hinten los alles. Ich hatte schon da das Gefühl, [...] das ist ja nicht mehr das, was du willst. Das waren mir einfach zu viele.“ (Dehler, 714f.)

Christian Martins Engagement im Herbst 1989 bleibt ungeklärt. Er erlebt, wie in Plauen auf dem Marktplatz Demonstranten brutal festgenommen und abtransportiert werden. Aus seinen Äußerungen über die DDR lässt sich schließen, dass er die oppositionellen Aktionen unterstützt hat, wie konkret, verrät er nicht.

Alle anderen Interviewpartner erleben die Friedliche Revolution aus der Distanz und beteiligen sich nicht aktiv an politischen Aktionen. Wolf Bunge ist so stark eingebunden in die Neugründung seines Theaters, dass er sogar die Maueröffnung ignoriert:

„Ich kann mich noch erinnern, wir hatten am 10. November früh einen Termin beim Stadtrat in Magdeburg. Am 9. November ging die Mauer auf, und ich bin abends ins Bett gegangen, weil ich den Termin nicht verpassen wollte. Mich hatte die Maueröffnung weniger interessiert als die Tatsache, dass ich den Termin da wahrnehmen musste.“ (Bunge, 147ff.)

Auch Oliver Bukowski beteiligt sich nicht an den Demonstrationen: „Diese Protestdemonstrationen waren mir nichts.“ (Bukowski, 900)

Armin Petras erlebt die Friedliche Revolution aus der Distanz und eher vermittelt über die alltagsbezogenen Nöte und Bedürfnisse von Freunden: „Jetzt standen plötzlich ehemalige Freunde vor der Tür und wollten wissen, wo der nächste Aldi ist.“ (Petras, 106ff.)¹⁷⁵

Christoph Schroth ist am 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz, an Demonstrationen oder Aktivitäten in Schwerin beteiligt er sich nicht: „Ja, ich habe eigentlich die Aufbrüche nicht erlebt.“ (Schroth, 469)

¹⁷⁵ Das Interview mit Armin Petras liegt aufgrund eines technischen Defekts während der Aufnahme lediglich als Gedächtnisprotokoll vor. Das Gedächtnisprotokoll wurde unmittelbar nach dem Interview angefertigt und enthält wörtliche Zitate von Armin Petras. Das vorliegende Gedächtnisprotokoll einschließlich der wörtlichen Zitate ist von Armin Petras autorisiert.

Peter Sodann klammert in seiner Erzählung den Herbst 1989 gänzlich aus. Seine Erinnerung setzt erst mit den Wiedervereinigungsfeiern im Herbst 1990 ein.

Insgesamt dominiert der Eindruck, dass die Interviewpartner, bis auf die genannten Ausnahmen Engel, Wellemeyer, Vornam und Dehler, die Friedliche Revolution nur sehr distanziert wahrgenommen haben. Sie sind eingebunden in die Arbeitsprozesse am Theater, in die Probenarbeit zu bevorstehenden Premieren und nehmen ihre Außenwelt nur vermittelt über Theater wahr. Das ist erstaunlich, spielen doch gerade die Theater in dieser Zeit eine wichtige Rolle. Vielerorts stellen sie neben den Kirchen ihre Räumlichkeiten zur Verfügung, um den Demonstranten die Möglichkeit zu geben, sich in geschlossenen Räumen zu versammeln und auszutauschen. Offenbar sind es aber nur einzelne Akteure, die die Verantwortung dafür in die Hand nehmen und sich aktiv engagieren.¹⁷⁶ Gleichwohl hat der Grad der aktiven Beteiligung auf die Intensität des Eindrucks, den die Ereignisse der Friedlichen Revolution hinterlassen und auf die Bewertung des Systemumbruchs keinen direkten Einfluss. Hier zeigt sich erneut ein disparates Bild, das sich weder zwangsläufig aus dem bisher Beschriebenen ergibt noch den Generationslinien folgt.

Der individuelle Blick auf die Friedliche Revolution

Dass es sich bei den Befragten nicht um Beispiele sozialen Abstiegs infolge des Systemumbruchs handelt, liegt in der Anlage der Befragung, in deren Zentrum prägende Akteure stehen. Dennoch scheint die Frage sinnvoll, wer von den Befragten, den Systemumbruch als persönlichen Gewinn beschreibt.

Wolfgang Engel und Tobias Wellemeyer, beide 1989 am Dresdner Staatsschauspiel engagiert, sprechen unabhängig voneinander von einer „Befreiung“. Wolfgang Engel nennt „Selbstbefreiung“ als den entscheidenden Vorgang in dieser Zeit und betont damit das aktive Moment, den subjektiven Impuls des Einzelnen, der diese Befreiung ermöglicht.

„also dieser Vorgang war schon eine Selbstbefreiung. Wenn ich daran denke, wie dieses *Wir treten aus unseren Rollen heraus* entstanden ist, mit welchen Ängsten das verbunden war, das zu tun und sich zu bekennen. [...]Und zu wissen, dass ein paar Leute, die in dieser Redaktion als Vertreter des Ensembles saßen, sicherlich bei der Stasi waren. Das stellte sich ja dann auch heraus, es war ja dann alles offen geworden. Dieser Vorgang war einer der Befreiung. Danach hat man keine Angst mehr gehabt. Es einmal zu tun.“ (Engel, 188ff.)

Axel Vornam bewertet für sich die Umbruchssituation 1989 ebenfalls positiv, wenn auch anders motiviert. Bislang aufgewachsen mit der stets präsenten Möglichkeit, zurück in den Westen zu gehen – „da hatte man immer so die Schere im Kopf, dass man eigentlich sagt, wenn es gar

¹⁷⁶ Möglicherweise verweist dieser Befund auch auf einen Zusammenhang, der hier hypothetisch bleiben muss: Diejenigen Akteure des Theaters, die sich aktiv und initiativ an der Friedlichen Revolution beteiligen, sind nicht jene, die es gegenwärtig, vermittelt über Leitungsfunktionen, dominieren. Ohne nähere Untersuchungen der Sozialstruktur der Theaterschaffenden können hier jedoch keine fundierten Erkenntnisse erzielt werden.

nicht so richtig läuft, dann gehe ich halt wieder zurück.“ (Vornam, 253ff.) – löst der Herbst 1989 bei ihm einen Identifikationsprozess aus. „Nach der Wende habe ich dann gemerkt, also wo alles offen war, dass ich tatsächlich mittlerweile ein Ostler geworden war.“ (Vornam, 262ff.) In dem Moment, wo er ohne Probleme hätte gehen können, beginnt seine aktive Identifikation mit dem Osten. Diesen Prozess, der Vornam seine ostdeutsche Sozialisation - „Interessen“, „Sicht auf die Dinge“, „Theaterverständnis“ (Vornam, 265f.) - bewusst werden lässt, empfindet er als „sehr angenehm“ (Vornam 270f.). In der DDR steht Vornam die biografische Verwurzelung im Westen als potenzieller Rückzugsraum zur Verfügung. 1989 muss er sich entscheiden, ob er den Osten oder den Westen verteidigt. Das offensive Bekenntnis zu einer ostdeutschen Prägung schützt Vornam aus seiner Sicht vor einer tiefen Krise. Plötzlich sieht er seine ganze bisherige künstlerische Entwicklung in einem historischen Zusammenhang. Er weiß, warum seine Interessen, seine Sicht auf die Dinge, sein Theaterverständnis so sind, wie sie sind. Das stärkt sein Selbstbewusstsein: „Das hat mir sehr geholfen danach, dass ich da nie in so eine tiefe Krise gestürzt bin. Ganz im Gegenteil, das hat mein Selbstbewusstsein für das, was ich machte und konnte am Theater, das hat das geradezu gefördert.“ (Vornam, 267ff.)

Auch Wolf Bunge zieht ein positives Resümee der Friedlichen Revolution. Er wird Intendant, was er in der DDR nie hätte werden können. „Da stand ich auf keiner Liste. Ich wäre da nicht berufen worden“ (Bunge, 322f.) Zwar sieht er die negativen Auswirkungen auch, doch eher als Beobachter. Sich selbst beschreibt er als „Wendegewinner“ (Bunge, 324): „Ich kann mich doch nicht beschweren, wenn ich dann aufgrund dieser Wende ein Theater in die Hand kriege, mit einer Truppe etwas aufbauen kann, was man vorher nicht konnte und das auch durchziehen konnte.“ (Bunge, 326f.) Alles andere „steht dann ein bisschen hinten.“ (Bunge, 328f.)

Bei Christian Martin verhält es sich ähnlich. Aufgewachsen in einem Elternhaus, das „mit der DDR wenig am Hut hatte“, (Martin, 26) erlebt er den Systemumbruch als „absolute Befreiung“ (Martin, 302). Allerdings ist anzumerken, dass er an dieser Stelle im Interview eher die Stimmung der Bevölkerung im Vogtland beschreibt als eine persönliche Einschätzung äußert. Er selbst spielt Ende der achtziger Jahre verstärkt mit dem Gedanken, einen Ausreiseantrag zu stellen. Vor allem, „weil ich mir nicht erklären konnte, warum meine Texte nicht mehr gespielt wurden.“ (Martin, 321f.) Er gerät in eine Krise, weil er glaubt, es läge an der Qualität seiner Theaterstücke. Der Systemumbruch kam aus seiner Sicht gerade noch rechtzeitig: „Diese Öffnung, war dann genau noch richtig zu diesem Zeitpunkt.“ (Martin, 324f.) Stärker noch als Wolf Bunge hadert Martin vor 1989 mit dem System der DDR. Wenn er auch nicht organisiert ist, kann man ihn als Dissidenten beschreiben. Die Öffnung der Grenzen und das Ende der DDR begrüßt er aus persönlicher Sicht. Die Hoffnung auf Publikationsmöglichkeiten und Aufführungen seiner Stücke erfüllt sich nach 1989, sodass auch er den Umbruch positiv bewertet.

Christoph Schroth wird im Gespräch ausgesprochen emotional, als er sich an die Ereignisse der Friedlichen Revolution erinnert. Als Schauspielregisseur in der DDR vertraut mit den Grenzen

und Zwängen des Systems, entsteht im Gespräch der Eindruck, die Ereignisse im Herbst 1989 befreien ihn von einer Last, wenngleich Schroth nicht aktiv an ihnen beteiligt ist. Die Schilderung des 4. November 1989 lässt kaum einen anderen Schluss zu. Tagsüber nimmt Schroth an der Demonstration auf dem Alexanderplatz teil, am Abend hat der *Volksliederabend* Premiere, eine Inszenierung, die über das Mittel des Volksliedes die kleinbürgerliche Idylle der DDR hinterfragt. Fünf Tage vor dem Mauerfall erhält dieser Theaterabend plötzlich eine ganz andere Bedeutung. Von diesem Zwiespalt zwischen Aufbruch und Besinnung auf Vergangenes ist Schroth in der Interviewsituation nach wie vor tief gerührt:

„Nein, für den [*Volksliederabend*, S.J.] haben wir Volkslieder genommen und da haben wir eigentlich alles reingepackt, was wir an Sehnsüchten, Träumen und lustvollen Erlebnissen hatten. Dieser Volksliederabend sollte mit dem *FDJ-Liederabend* zusammengepackt werden. Da haben wir einen Durchlauf gemacht und da hat die Bezirksleitung gesagt: ‚Njet. Das könnt ihr nicht machen, das dürft ihr nicht machen, das ist nicht möglich vor dem 40. Jahrestag der DDR.‘ Diesen Abend hatten wir dann [ein halbes Jahr später, S.J.] zur Premiere gebracht am 04. November. Da sind wir von Berlin von der Demonstration unmittelbar nach Schwerin gefahren zur Premiere. Die ging natürlich wie eine Rakete los, weil der [Abend, S.J.] die unmittelbare politische Situation reflektierte und die Leute sich verstanden fühlten und sich um den Hals fielen und das war es. Der traf nun absolut ins Zentrum. Das war vielleicht der schönste Tag meines Lebens. Früh auf dem Alexanderplatz und dann - auch absurd - hat man eine Zugabe gemacht: die Nationalhymne der DDR. Deren Text durfte doch nicht gesungen werden und da haben wir als Zugabe die Nationalhymne der DDR gemacht. So was Wahnsinniges.“ (Schroth, 443ff.)

Allerdings wird Schroths Euphorie schnell gedämpft. Der Wiedervereinigung steht er betont kritisch gegenüber: „Ich war nicht der Meinung, dass man 1990 in die Bundesrepublik überflattern sollte. Ich hatte noch den Traum von einem eigenen Leben.“ (Schroth, 223ff.)

Oliver Bukowski enthält sich mit einer Wertung des Systemumbruchs. Für ihn bedeutet er den Abbruch einer vorgezeichneten Laufbahn. Er beendet die für ihn vorgesehene Forschungskarriere 1989 umgehend: „Da guckte ich mir einfach den akademischen Betrieb des Westens an und konnte gleich nur kotzen. Dieses Kofferträgerdasein, [...]. Eigentlich diese Karriere, bei der eigentlich nur noch die Besetzungscouch fehlt, ansonsten war das so ähnlich, diese Speichelleckerei. Das wollte ich nicht.“ (Bukowski, 823ff.) Im Herbst 1989 beginnt Bukowski zu schreiben und hat damit sehr schnell Erfolg. Insofern ist für ihn nicht zu entscheiden, ob der Systemumbruch für ihn persönlich Gutes oder Schlechtes gebracht hat. Beide Laufbahnen sind nicht vergleichbar. Der Systemumbruch bildet sich als biografische Zäsur ab, der Bukowski wertfrei gegenübersteht. Dieser letztlich pragmatische Zugriff auf den eigenen Werdegang deckt sich mit den Beschreibungen von Ahbe/Gries für die entgrenzte Generation.

Das trifft auch auf Peter Dehler zu, der den Systemumbruch für sich persönlich ebenso wenig bewertet. Das Ende der DDR ereignet sich parallel zum Ende seines Studiums, sein erstes Engagement beginnt im Frühjahr 1990, der Herbst 1989 fällt in die ohnehin bewegte Studentenzeit in Berlin. Auch für Dehler gibt es da weder Gewinn noch Verluste zu konstatieren.

Jo Fabian äußert sich zu den Ereignissen von 1989 nicht konkret. Wie ein roter Faden zieht sich jedoch ein Motiv durch das gesamte Gespräch: die Parallelisierung des Staatssozialismus mit dem kapitalistischen System. Fabian erlebt sowohl die DDR als auch das wiedervereinigte Deutschland als restriktiv. Seine Haltung zu den sozialen und politischen Entwicklungen in Folge des Systemumbruchs ist aufs Engste mit seinem künstlerischen Selbstverständnis verknüpft. Seine Position als Künstler ist in der DDR und auch nach 1989 die der analytischen Reflexion mit betont kritischem Impetus:

„Es ist aber überhaupt nicht etwas, was sich geändert hat nach der Wende. Es hat mir auch möglich gemacht, weiterhin über ideologische, ökonomische und psychologische Gefängnisse zu sprechen, weil ich glaube, das ist sozusagen mein Thema. Also jeder Künstler versucht ja zu definieren, wo arbeitet er eigentlich. Und ‚Freiheit führt in die Gefangenschaft und umgekehrt‘ war immer mein Arbeitsthema, egal in welchem Kontext. [...] Das spielt sich alles in den Osttexten genauso wie in den Texten nach der Wende ab.“ (Fabian, 367ff.)

Die Bewertung des Systemumbruchs erfolgt hier deutlich unabhängig von äußeren Arbeitsbedingungen, die, wie gezeigt, bei Fabian nach 1989 einer überdurchschnittlichen Dynamik unterliegen.

Sind diejenigen, die den Systemumbruch überwiegend als Gewinn beschreiben oder eine pragmatische Haltung zu ihm einnehmen, in allen drei Generationen der Befragten zu finden, so sind diejenigen, deren Einschätzung eher negativ ausfällt, nur in der jüngsten und ältesten Generation zu finden und insgesamt in der Minderzahl.

Latchinian erlebt den Systemumbruch als persönliche Krise. 1990 ist er als Schauspieler am Deutschen Theater engagiert und erfährt, wie die vielfältigen sozialen Funktionen, die Theater in der DDR, zum Teil ersatzweise, innehat, überflüssig werden.¹⁷⁷ „Denn ich hatte durchaus ein, zwei Jahre nicht mehr gewusst, wer mein Publikum ist in Berlin. Ich habe gemerkt, wie wirkungslos Theater plötzlich sein kann [...] und habe die Verantwortung und die Wirkung als Schauspieler nicht mehr empfunden.“ (Latchinian, 354ff.) Auf diese Krisensituation reagiert Latchinian mit einem Strategiewechsel. Er entscheidet sich, Regisseur zu werden:

„Ich habe die viel größere Abhängigkeit von der subjektiven Lust eines Regisseurs oder Intendanten erlitten und mit meinem Naturell dann gesagt, das kann ich anders, besser, sodass es mir stimmiger und richtiger erscheint und auch mich im Theater glücklicher macht. Ich habe begonnen, da zu inszenieren.“ (Latchinian, 357ff.)

Ähnlich wie Oliver Bukowski, der ebenfalls den eingeschlagenen Weg verlässt, reagiert Latchinian offensiv auf die Identitätskrise, allerdings zeitversetzt um zwei Jahre. Während Bukowski den Philosophenberuf unmittelbar 1989 aufgibt, hält Latchinian die krisenhafte Situation als Schauspieler zwei Jahre aus, ehe er innerhalb des Theaters die Seiten wechselt.

¹⁷⁷ Vgl.: Kapitel 1 dieser Arbeit.

Armin Petras erlebt den Bruch in seiner Biografie mit der Ausweisung bereits ein Jahr vor der Friedlichen Revolution. Er lebt im Herbst 1989 in München und arbeitet als Regieassistent an den dortigen Kammerspielen. Petras beschreibt Barrieren, sich im Westen sozial zu integrieren, fühlt sich fremd und unverstanden. Innerhalb kürzester Zeit hat er vierzigtausend D-Mark Schulden, auch das ein Beleg für die Schwierigkeiten, denen er sich ausgesetzt sieht. „In der DDR hatte ich meine hundert Mark im Monat, mit denen kam ich hin.“ (Petras, 59f.) Als die Mauer fällt, ist das für ihn ein „absurdes Ereignis“, das er „überhaupt nicht als Befreiung“, sondern eher „als Verstörung“ wahrnimmt. (Petras, 99) Der dieser Generation zugeschriebene pragmatische Zugriff auf Veränderungen tritt bei Petras hinter ein diffuses Gefühl der Befremdung zurück. Der maßgebliche biografische Einschnitt ist hier nicht allein der Systemumbruch, sondern die Aussiedlung 1988, die Petras in eine Situation der Überforderung treibt. Diese verstärkt sich auf komplexe Weise durch die Öffnung der Grenzen und den Systemumbruch. Peter Sodanns Haltung klärt sich im Gespräch, trotz Nachfragen, nicht endgültig auf. Zum historischen Vorgang des Systemumbruchs hat er einen indifferenten Bezug. In ein und derselben Replik bezeichnet er die Friedliche Revolution als „Gefängnisauflauf“ und als „große Leistung der Ostdeutschen“:

„wenn auch die Gründe, wie sie heute dargestellt werden, als Revolution bezeichnet werden: Es war keine. Es war ein einfacher, schlichter Gefängnisauflauf, so: ‚Wir wollen mal wieder raus‘. Mehr war es nicht. Aber es hat funktioniert. Irgendwann muss man auch den leitenden Organen in Ost, Gesamt-Ost, ein Lob aussprechen, dass es ohne Krieg abging. Daran denkt man schon gar nicht mehr. Der Westen war überrascht, aber da hat der DDR-Bürger Großes geleistet und anschließend hat man sich über ihn gelegt und mundtot gemacht.“ (Sodann, 144ff.)

Sodann spürt offenbar einen inneren Widerstand, von Friedlicher Revolution zu sprechen, empfindet diesen Terminus als einen nachträglich installierten. Er spricht von „Gefängnisauflauf“, was auf die Wurzeln des Systemumbruchs in einem diktatorischen Regime verweist. Gleichzeitig bedeutet „Gefängnisauflauf“ aber auch, dass keine wirksamen Entwicklungsimpulse von dem Ereignis ausgehen. Das lastet er zum Teil den DDR-Bürgern selbst an, zum anderen Teil beschreibt er die Wiedervereinigung als Kolonisation durch den Westen: „Der Westen war überrascht, aber da hat der DDR-Bürger Großes geleistet und anschließend hat man sich über ihn gelegt und mundtot gemacht.“ Im Kontrast zum Verhalten des Westens, den Sodann als Besatzung wahrnimmt, ist der „Gefängnisauflauf“ eine große Leistung des DDR-Bürgers. Sodanns Einschätzung und Bewertung hängt also stark vom jeweiligen Kontext der Rede ab.

Ungeachtet der objektiven Parallelen in den Biografien der Befragten, die sich bei ihrer Zuordnung zur Generationenstruktur von Ahbe/Gries ergeben haben, bildet der Generationenzusammenhang allein kein hinreichendes Erklärungsmuster für das Sample. In Bezug auf den Grad des individuellen Engagements während der Friedlichen Revolution und deren persönlicher

Bewertung ergibt sich ein Muster, das sich nicht mehr kongruent zum Generationenschema verhält.

Insgesamt beurteilen jene Vertreter den Systemumbruch am positivsten, beziehungsweise beschreiben ihn als persönlichen Gewinn, die in der DDR unter den herrschenden Einschränkungen, dem „kollektiven Gestaltungszwang“ (Bogusz), gelitten haben und sich in ihren Aufstiegsmöglichkeiten gebremst und verhindert sahen. Das sind in erster Linie Tobias Wellemeier, Christian Martin und Wolfgang Engel. Wolf Bunge gehört ebenfalls zu dieser Gruppe. Er hat die geringen Chancen, in der DDR ungehindert arbeiten zu können, sehr früh erkannt und findet für sich in der Auslandsarbeit eine Nische, seinen individuellen künstlerischen Interessen nachzugehen. Axel Vornam genießt vor 1989 aufgrund der provinziellen Lage in Rudolstadt nach eigenen Angaben relativ großen künstlerischen Spielraum, seinem „individuellen Gestaltungswillen“ (Bogusz) nachzugehen. Allerdings geht dieser Freiraum auf den strategisch klugen Umgang mit den Funktionären zurück.¹⁷⁸ Gleichwohl hat Vornam, vor allem in Meiningen¹⁷⁹, die restriktiven Möglichkeiten des Systems kennengelernt, wenn auch – wie in Rudolstadt – nicht immer persönlich erlitten.

Eingeschränkt könnte man zur Gruppe jener, deren Einschätzung positiv ausfällt, Christoph Schroth zählen. Auch er kennt aus eigenen Erfahrungen die Einschränkungen der künstlerischen Arbeit durch die Restriktionen des Machtapparates. Wenn auch nicht explizit, so klingt aus seiner Beschreibung der Ereignisse implizit das Gefühl der Befreiung im unmittelbaren Erleben der Friedlichen Revolution mit.

Als individuelle Krisenerfahrungen beschreiben ausschließlich Vertreter der entgrenzten Generation den Systemumbruch, namentlich Petras und Latchinian. Sie sind 1989 relativ jung, befinden sich noch in der Orientierungsphase ihrer künstlerischen Laufbahn, verfügen kaum über gefestigte Positionen, die in dieser Situation zusätzlich in besonderer Weise in Frage gestellt werden. Bei den anderen Vertretern dieser Generation dominiert eine neutral pragmatische (Dehler¹⁸⁰, Bukowski) bis distanzierte (Fabian) Sichtweise. Auch sie befinden sich in der beruflichen Orientierungsphase, für sie ergeben sich nach 1990 günstige professionelle Konstellatio-

¹⁷⁸ Nach seinem ersten Engagement in Meiningen beschwert sich Vornam beim Berliner Kulturministerium, dass man ihm ein Studium finanziert habe und ihn jetzt nicht arbeiten ließe. Das Ministerium lädt ihn zum Gespräch und fordert ihn zur Ausarbeitung eines Konzepts auf. Daraufhin bietet man ihm die Schauspieldirektion in Rudolstadt an. Gegenüber den dortigen Parteifunktionären verweist Vornam bei drohenden Eingriffen auf Berlin: „[Unsere Produktionen] wurden stark angegangen von der hiesigen Kreisleitung und auch von der Parteileitung aus dem Theater heraus und das war dann, der damalige Vorteil, dass man sagen konnte: ‚Wieso, ich habe hier ein abgesegnetes Konzept aus Berlin, dann beschwert Euch in Berlin, ich darf das und ich mach das und ich soll das.‘ Damit hatte man offenbar so einen Freiraum, weil die sich natürlich auch nicht getraut haben, in Berlin anzurufen und zu fragen, ob dies denn nun wirklich so ist.“ (Vornam, 39ff.) Möglicherweise war Vornam aufgrund der latenten Möglichkeit, die DDR zu verlassen, in besonderer Weise in der Lage, die politischen Ebenen zum eigenen Vorteil gegeneinander auszuspielen.

¹⁷⁹ Interview mit Vornam 13ff. In der Konsequenz kündigt Vornam seine Anstellung als Regisseur.

¹⁸⁰ Zwar kann auch Peter Dehler als Akteur der Friedlichen Revolution bezeichnet werden, im Gespräch misst er der politischen Dimension jedoch nur wenig Bedeutung bei. Zudem zieht er sich zurück, als sich die Friedliche Revolution zu einer Massenbewegung entwickelt. Es bleibt bei Dehler offen, wo studentische Rebellion endet und das Interesse an einem Systemwechsel in dezidiert politisches Engagement mündet. In Bezug auf die Demonstration am 4.11.89 auf dem Alexanderplatz sagt Dehler: „diese politischen Dinge, die waren zwar spannend, aber ich wusste, die haben mit meinem Leben nichts zu tun“ (Dehler, 753f.).

nen, was bis Mitte der neunziger Jahre zu messbaren Erfolgen führt (Fabians Einladung zum Theatertreffen, große Anzahl von Inszenierungen der Stücke von Bukowski, Dehlers Aufstieg zum Schauspielregisseur).

Insgesamt weist der Zusammenhang zwischen Generationenzugehörigkeit, Engagement während der Friedlichen Revolution und Bewertung des Systemumbruchs eine deutliche Tendenz auf, wenn er auch keine scharfen Abgrenzungen erlaubt.¹⁸¹ Mit zunehmendem Alter wächst die positive Bewertung des Systemumbruchs. Hinter dieser Korrelation lässt sich jedoch ein weiterer Zusammenhang entdecken, der, wie die Ergebnisse zeigen, weitaus prägender ist. Nicht das Alter ist entscheidend, sondern der Grad der institutionellen Verhaftung im staatssozialistischen System. Je stärker die Befragten institutionell eingebunden waren, desto positiver fällt die Beurteilung aus. Bei jenen, die sich darüber hinaus im Herbst 1989 aktiv engagierten, verstärkt sich die positive Einschätzung deutlich. Jene Akteure, für die beide Beschreibungen zutreffen, beurteilen den Systemumbruch mit Abstand am positivsten (Wellemeier, Engel, Vornam, partiell Martin). Gleichzeitig lassen die Beispiele Schroth und Sodann den Schluss zu, dass Akteure, die auf hoher Ebene Verantwortung tragen, die Friedliche Revolution zwar positiv beurteilen (bei Sodann mit den genannten Einschränkungen), sich aber nicht aktiv an ihr beteiligen. Sie haben im Unterschied zu Engel, Wellemeier und Vornam weitaus mehr zu verlieren. Dass die Generationenzugehörigkeit allein nur bedingte Aussagekraft für die Samplestruktur hat, sondern die institutionelle Bindung weitaus stärkeren Einfluss ausübt, zeigt sich an den Beispielen Wellemeier und Vornam. Tobias Wellemeier und Axel Vornam sind die einzigen Vertreter der entgrenzten Generation, die den Systemumbruch ausdrücklich begrüßen. Als einzige Vertreter dieser Generation sind sie bereits vor 1989 fest an einem Theater engagiert und tragen institutionelle Verantwortung.

Es zeigt sich im Überblick, dass für die Beurteilung des Systemumbruchs in erster Linie die individuelle Vergangenheit der Befragten von Bedeutung ist. Die Erfahrungen des Einzelnen mit dem System des Staatssozialismus haben demnach deutlich mehr Einfluss auf die Bewertung der Friedlichen Revolution und des Systemumbruchs als die Möglichkeiten und Chancen, die sich dem Einzelnen nach dem Umbruch bieten. Es ist davon auszugehen, dass dieser Zusammenhang mit zunehmendem Abstand zum Ereignis verschwimmt und von späteren Erfahrungen überlagert wird. Dass er aber siebzehn Jahre nach 1989 noch immer so deutlich erkennbar ist, spricht für die Relevanz von Bourdieus Ansatz, demnach die Strukturen, mittels derer aktuellen Erfahrungen strukturiert werden, maßgeblich von vergangenen Ereignissen und Erfahrungen geprägt sind. Das Zukunftspotenzial, das sich für den Einzelnen aus den Ereignissen ergibt, vermag auf die Bewertung derselben nur wenig Einfluss auszuüben. Dieser selbstgenerative Prozess vermag dann wiederum eine Erklärung für die langfristige Wirkungskraft dieser Strukturierungen bieten.

¹⁸¹ Das ist nicht zuletzt der geringen Anzahl an Interviews geschuldet.

2.3 Der sens pratique der ostdeutschen Theatermacher

Nahezu alle Befragten äußern sich zu ihrem künstlerischen Selbstverständnis und der Spezifik des Theaters in der DDR. Es ist ihnen wichtig, zu erklären, woher sie kommen. Sie integrieren die Prägungen der künstlerischen DDR-Sozialisation in ihre biografische Erzählung. Prägend für jene, die bereits in der DDR aktiv künstlerisch tätig waren, ist vor allem die Reibung an den herrschenden Machtstrukturen. Diese Reibung wird jedoch keineswegs vordergründig als Einengung beschrieben, sondern als ein produktiver Vorgang. Wolfgang Engel beschreibt sehr konkrete Restriktionen in seiner Dresdner Zeit, zum Beispiel das Verbot, *Germania - Tod in Berlin* zu inszenieren. Doch weniger das Verbot ist entscheidend, als der dadurch eröffnete Zugang zur Literatur, vor allem jener des neunzehnten Jahrhunderts. Engel entwickelt in den achtziger Jahren eine künstlerische Strategie, die es ihm erlaubt, mit den historischen Texten Gegenwärtiges sichtbar zu machen. Diese dialektische Betrachtung, die Engel als eine offene Form beschreibt: „Theater so zu sehen in dieser Art von Dialektik, nie eigentlich ein Ende zu sehen“ (Engel, 75f.), erfordert einen koproduzierenden Zuschauer. Das führt, so Engel, zu einer engen Beziehung zwischen Theater und Publikum. Christoph Schroth erinnert die Nähe zum Publikum am Beispiel des Bitterfelder Weges, in dem er einen „große[n] humanistische[n] Ansatz“ (Schroth, 138f.) sieht. Die Möglichkeit, die Kluft zwischen Arbeiter und Künstler aufzuheben, führt zu wirklicher Annäherung beider Seiten: „Was wir da ausgelöst haben bei uns und bei denen, das möchte ich nicht missen.“ (Schroth, 135f.) Die Erfahrung, Theater in seiner unmittelbaren Auswirkung beim Publikum zu erleben, ist für die hier Befragten im Rückblick von entscheidender Bedeutung. Denn sie ist die positive Kehrseite der Aushandlungsstrategien gegenüber den Funktionären. Nach oben erkämpft man sich den notwendigen Freiraum für den individuellen Gestaltungswillen, der jedoch nicht zum Selbstzweck verkommt, sondern sich in der Wirkung auf die Zuschauer erweisen will. Diese komplexe Einbindung des DDR-Künstlers beschreibt Schroth an anderer Stelle: „In der DDR Theater zu machen [war] ein großes Glück.“ (Schroth, 479), es bedeutet harte Kämpfe und zugleich kann man sich sicher sein, dass sich diese Kämpfe lohnen, denn sowohl Machthaber als Künstler sind sich in einem Punkt einig: „Das [Theater] ist eine Möglichkeit, die Welt zu verändern.“ (Schroth, 483)

In der Beschreibung seiner Rudolstädter Schauspielerektion macht Vornam deutlich, dass nur im Zusammenspiel mit strategisch ausgerichteten Entscheidungen, künstlerischer Freiraum erobert werden kann.¹⁸² Beide Seiten, sowohl Künstler als auch Funktionäre halten sich im Sinne von Norbert Elias in einer Machtbalance, die für beide Seiten Vorteile sichert.¹⁸³ Die staatliche Kulturpolitik kann sich der Unterstützung der Künstler sicher sein, solange sie ausreichend Frei-

¹⁸² Vgl.: Kapitel 1 dieser Arbeit und Interview mit Vornam 13ff.

¹⁸³ Vgl.: Bogusz, Tanja: a.a.O. S. 111.

raum garantiert.¹⁸⁴ Die meisten der hier Befragten reflektieren diese dialektische Wechselwirkung von Theater, seiner institutionellen Einbindung in den staatlichen Machtapparat.

Die Aushandlungslogik im Sinne dieser Machtbalance führt darüber hinaus zu individuellen Strategien einzelner Künstler. Jo Fabian findet im Versuch, sich dem machtpolitischen Zugriff zu entziehen, zu einer eigenen ästhetischen Form. Ihn interessiert als Regisseur all das, was sich hinter der Bühne ereignet, jenes, was in der Explikation eines Theatertextes verborgen bleibt.

„mich hat immer interessiert, was nicht zu sehen ist auf der Bühne, also was weggelassen wird, wo wichtige Drehpunkte für mich im Leben der Figuren, die auf der Bühne sind, stattfinden und die Auswahl des Autors, der für uns die Arbeit entscheidet, wo ist der wesentliche Punkt.“ (Fabian, 461ff.)

Dieser ästhetische Ansatz kann insofern als Reaktion auf drohende Vereinnahmung verstanden werden, als er daran interessiert ist, den klassischen Beobachtungsstandpunkt, von dem aus das Dargestellte als gültige Wahrheit erscheint und der unmittelbar mit der Guckkastenbühne und ihrer zentralperspektivischen Sicht auf das Bühnengeschehen verbunden ist, aufzulösen. Es ist der Versuch, Multiperspektivität zu ermöglichen, wo gesellschaftlich der zentralistisch gelenkte Blick normativen Druck erzeugt.

Engel spricht von dem Modus der Zweisprachigkeit, der sich auf dem Theater zu einer aus seiner Sicht konstitutiven Praxis entwickelt hat und den er als wichtige Prägung gegen den Vorwurf der intellektuellen Kälte westdeutscher Kollegen verteidigt: „Weil sie sich nicht vorstellen konnten, weil sie eben keine Diktatur kannten, welche Art von Winkelzügen man macht, um doch etwas zu sagen oder sich einem Dritten gegenüber, den man misstraut oder wo man nicht genau weiß, zu verständigen.“ (Engel, 321ff.) Diese Zweisprachigkeit ist doppelt ausgerichtet. Sie schützt die Künstler davor, für die Kritik in Haftung genommen zu werden, weil sie nicht expliziert, sondern gerade in den Leerstellen erkennbar wird und zugleich vermag sie dem Zuschauer genau diese Kritik zu vermitteln. Der Modus, den Engel hier exemplarisch beschreibt, deckt sich mit dem, was Bogusz „Kritik durch Affirmation“ nennt. Der gesellschaftliche Status quo wird kritisiert und gleichzeitig affirmativ bestätigt.

Ein zentraler Impuls, Theater zu machen, besteht für nahezu alle Befragten darin, soziale Prozesse in ihrer umfassenden Bedeutung für das gesellschaftliche Ganze mit theatralen Mitteln zu reflektieren. Engel beschreibt: „Wir hatten natürlich den Vorteil, den Menschen als ein gesellschaftliches Wesen zu definieren.“ (Engel, 256ff) Auch Vornam spricht von seinem Interesse: „über Theater in die Gesellschaft eingreifen [zu] müssen und Probleme gesellschaftskritisch zu betrachten.“ (Vornam, 7f.) Latchinian formuliert den gleichen Befund: „Theater hat durchaus auch eine soziale Funktion gehabt“ (Latchinian, 296) und spricht an anderer Stelle von diesem Aspekt als dem für ihn zentralen im DDR-Theater: „und neben dem ästhetischen Reiz, war eben immer besonders aufregend die soziale Wirkung.“ (Latchinian, 326f.) Die Befragten begreifen

¹⁸⁴ Nur wenn sie diesen Freiraum gewährt, ist die Unterstützung auch etwas wert.

Theater in der DDR als Möglichkeit zur Positionierung gegenüber den sozialen Verhältnissen ihrer unmittelbaren Gegenwart.

Es war aber nicht allein der staatliche Auftrag, der den Künstlern diese Anforderung an Theater verordnete, vielmehr waren es auch Erfahrungen der Theatermacher, die sie Theater als Möglichkeit, persönliche Krisensituationen zu überwinden, erleben ließen. Unabhängig voneinander und nicht nachgefragt berichten Latchinian, Petras und Dehler von solchen Erlebnissen der Konfrontation mit staatlicher Gewalt, insbesondere während des Wehrdienstes. Latchinian beginnt in Situationen „sozialer Not“ (Latchinian, 300), Theater zu machen. Als er in der Schule Probleme mit dem Bildungssystem bekommt, thematisiert er diese in Form eines Theaterstücks mit Mitschülern in der Turnhalle. Während seiner Armeezeit macht er Kabarett, „um die Verhältnisse der Armee auf diese Weise zu thematisieren und damit auch zu überleben.“ (Latchinian, 304f.) Armin Petras wird während der Armeezeit zu Proben von Arrabals *Picknick im Felde* (ein pazifistisches Anti-Kriegsstück) gebeten. Zunächst findet er es albern, „Schauspielern zu sagen, sie sollen von links nach rechts gehen“ (Petras, 11f.), in der Folge der Aufführung werden die Beteiligten jedoch in Strafbataillone versetzt. Petras entscheidet sich, seinen ursprünglichen Plan, Schriftsteller zu werden zu ändern, und sich für ein Regiestudium zu bewerben. „Wenn Theater so eine Wirkung haben kann, dann interessiert mich das und dann will ich das weitermachen.“ (Petras, 22f.) Bei Peter Dehler löst die Armeezeit eine persönliche Krise aus, die er mithilfe des Theaters überwindet:

„Dann kam ich am 2. November zur Armee, um meinen Grundwehrdienst abzuleisten und da brach mein Bild über die DDR eigentlich oder die Ideale völlig zusammen. Da habe ich gemerkt, wenn das Sozialismus sein soll... Und da habe ich bei der Armee Leute kennengelernt, die Theater machten und [dadurch, S.J.] eine andere Welt kennengelernt. Und dann habe ich beschlossen, wenn ich von der Armee wiederkomme, mache ich Pantomime.“ (Dehler, 18ff.)

Insgesamt bestätigen die empirischen Befunde die von Bogusz theoriegeleitete Beschreibung des Habitus im künstlerischen Feld der DDR. Die Befragten schildern die komplexe Verwobenheit ihrer künstlerischen Praxis mit politischen Interessen, den Kampf um individuellen Gestaltungswillen bei gleichzeitiger Berücksichtigung des kollektiven Gestaltungszwangs. Sowohl in institutionell bedingten Aushandlungssituationen etwa um Inszenierungspositionen und künstlerische Konzeptionen der Theaterhäuser als auch in der unmittelbaren künstlerischen Praxis der Theaterarbeit beschreiben die Befragten die jeweils doppelte Ausrichtung ihrer Handlungsentscheidungen. Das von Bogusz formulierte Prinzip der „Kritik durch Affirmation“ bestätigen nicht nur Engels Ausführungen zur Zweisprachigkeit auf dem Theater, sondern auch Schroths Erinnerung an Aktivitäten im Rahmen des Bitterfelder Wegs. Wenn die Schweriner Theaterleute mit den Arbeitern in den Betrieben über *Franziska Linkerhand* sprechen, dann folgen sie dem staatlichen Auftrag, künstlerische Intelligenz und Arbeiter zusammenzuführen, unterlaufen ihn jedoch zugleich, indem sie an der Ausrichtung staatlicher Politik Kritik formulieren.

Darüber hinaus wird deutlich, dass Theater in der DDR von den Theaterpraktikern stets vor dem Hintergrund konkreter gesellschaftlicher Zusammenhänge betrachtet wird. Zur Voraussetzung von Theater gehört, zu sozial relevanten Themen Stellung zu beziehen und die Gegenwart gesellschaftlicher Realität kritisch zu reflektieren. Keiner der Befragten beschreibt ästhetische Phänomene losgelöst von diesem Bezug. Theater wird in diesem Sinne von allen hier vertretenen Künstlern politisch konnotiert, die Reibung am gesellschaftlichen Modell des Sozialismus als Alternative zum westlichen Kapitalismus ist – mehr oder weniger stark – ständiger Bezugspunkt der künstlerischen Arbeit.

Der sens pratique der ostdeutschen Theatermacher nach dem Systemumbruch

Obwohl seit dem Ende der DDR zum Zeitpunkt der Interviews sechzehn Jahre vergangen sind, die Theaterlandschaft, wie in Abschnitt 1 gezeigt, einem im Vergleich zu Westdeutschland deutlich dynamischeren und strukturell einschneidenden Wandlungsprozess ausgesetzt ist, die Akteure nach 1989 sehr unterschiedliche Stationen der künstlerischen Tätigkeit durchlaufen¹⁸⁵ und den Systemumbruch individuell zu verarbeiten haben, halten sich die unter den Bedingungen der DDR geprägten Strukturierungen der Akteure offenbar nachhaltig. Bis auf wenige Ausnahmen lässt sich in den Gesprächen eine modifizierte Verstetigung des Habitus der Künstler ausmachen.

Dabei kommen drei Aspekte in den Blick: die spezifische Aushandlungspraxis mit den Auftraggebern, die Strategie der „Kritik durch Affirmation“ und die Orientierung künstlerischer Praxis auf das Soziale. Im Folgenden soll gezeigt werden, in welcher Weise sich diese Formen des Habitus modifizieren beziehungsweise verstetigen.

Aushandlungspraxis

Es wäre zunächst zu vermuten, dass die Aushandlungspraxis, die in der DDR den individuellen Gestaltungswillen gegen den kollektiven Gestaltungszwang abzusichern versuchte, sich im Zuge des Transfers westdeutscher institutioneller Praxen erledigt hat. Nach dem Systemumbruch gibt es keinen normativ festgelegten staatlichen Auftrag mehr an die Kunst, schon gar nicht ist von einem kollektiven Gestaltungszwang, wie ihn die Orientierung auf sozialistische Erziehung im Sinne des Sozialistischen Realismus darstellt, zu reden. Die verantwortlichen Kommunalpolitiker üben zwar insofern auf die Theaterinstitutionen Macht aus, als sie ihnen die notwendigen ökonomischen Mittel zur Verfügung stellen und damit über die Möglichkeit verfügen, Sanktio-

¹⁸⁵ Axel Vornam, Sewan Latchinian, Armin Petras, Wolfgang Engel, Claudia Bauer haben an westdeutschen Häusern inszeniert und zum Teil Leitungsverantwortung übernommen. Die Theater Texte von Oliver Bukowski und Christian Martin wurden an westdeutschen Häusern inszeniert.

nen zu erlassen. Darüber hinaus werden die Intendanten durch demokratisch gewählte Funktionsträger eingesetzt, jedoch ohne dass ihnen inhaltliche oder gar ästhetische Vorgaben gemacht werden. Der Einflussbereich der politischen Macht beschränkt sich auf Postenvergabe und Zuweisung der finanziellen Mittel. Engagements künstlerischer Kräfte tätigt im hierarchisch organisierten Theaterbetrieb allein der Intendant, der zugleich die künstlerische Verantwortung gegenüber der Kommunalpolitik trägt. Über Erfolg entscheidet neben den Zuschauerzahlen die Bewertung der künstlerischen Positionierungen durch die Theaterkritiker. Erfolg im Sinne von Anerkennung stellt sich dann ein, wenn möglichst viele Zuschauer erreicht werden und zugleich dem *nomos* des Feldes – der Orientierung auf ästhetische Innovation – Rechnung getragen wird. Die dafür notwendige Anerkennung erfolgt vor allem durch die Rezensenten, die diese Anerkennung in messbare Formen und damit in symbolisches Kapital umwandeln.¹⁸⁶ Die von Bourdieu für das Feld der Kunst am Beispiel Frankreichs entwickelte Feldlogik mit der Voraussetzung künstlerischer Autonomie scheint somit äußerlich auch im Feld des ostdeutschen Theaters nach dem Systemumbruch gegeben. Die Befunde sprechen jedoch dafür, dass ein großer Teil der in diesem Feld tätigen Akteure die feldspezifische Orientierung auf permanente ästhetische Revolution bislang nicht inkorporiert hat.

Ein Teil der hier Befragten positioniert sich in dezidiertem Gegenüberstellung zu den als hegemonial wahrgenommenen Diskursen der Öffentlichkeit. Theater wird als Möglichkeit begriffen, das in diesen Diskursen über Politik, Wirtschaft und vor allem Soziales Verdrängte ans Licht zu holen. Daraus ergibt sich im Wesentlichen die verstärkte Auseinandersetzung mit ostdeutschen Themen, die in der medialen Öffentlichkeit ausgesprochen negativ verhandelt werden und vor allem den Erfahrungen und emotionalen Widersprüchen der Mehrheit der Ostdeutschen nicht gerecht wird.¹⁸⁷ Dass diese Positionen möglicherweise einseitig ausgerichtet scheinen, hat laut Latchinian „nicht mit einem Defizit von uns hier zu tun, sondern mit dem Defizit dieser Gesellschaft.“ (Latchinian, 486f.)

Der Intendant der Neuen Bühne Senftenberg positioniert sich nicht nur kritisch, sondern nimmt für sich in Anspruch, mit seinem Theater einen gesellschaftlichen Gegenentwurf zu formulieren. Dezidiert verweigert er sich modischen Tendenzen der Metropolen, verweist auf sein Spielzeitheft, von dem er sagt: „Wir haben das einzige Spielzeitheft Deutschlands, in dem keine Werbung drin ist, es ist ein relativ antikapitalistisches Heft“ (Latchinian, 10f.). „Auch schon in solchen Details“ (Latchinian, 11f.) manifestiert sich dieser Gegenentwurf, der auf nichts weniger als die gesellschaftliche Grundlage des Kapitalismus zielt. Dieser Gegenentwurf vollzieht

¹⁸⁶ Die sich daraus ergebende Grundspannung im Theaterfeld – einerseits mit ästhetischer Innovation die Aufmerksamkeit des Feuilletons zu erlangen und andererseits möglichst hohe Auslastungszahlen zu erreichen – kann als Spezifikum des institutionell organisierten und öffentlich subventionierten Theaters vor allem im deutschsprachigen Bereich gelten.

¹⁸⁷ Vgl.: Kollmorgen, Raj: *Diskursive Missachtung*. 2007. sowie Ahbe, Thomas: *Deutschland – vereintes, geteiltes Land*. 2008. „Die Diskurse, die in Politik, der Wissenschaft und den Medien die Lage in Ostdeutschland beschrieben, waren westdeutsche Diskurse.“ Ebd. S. 71.

sich für Latchinian vor allem darin, dass sein Theater einen Weg geht, „der sich nicht über das definiert, worüber sich die ganze Gesellschaft definiert, nämlich über Geld.“ (Latchinian, 462f.). Latchinian politisiert diese Orientierung und meint sie in einem Bereich ernst, auf den die künstlerische Logik zunächst nicht übertragbar scheint: Er fordert zu Beginn seiner Intendanz alle Angestellten auf, sich freiwillig für einen Haustarifvertrag zu entscheiden:

„Dieser Vorgang war ein sehr heftiger Diskussionsvorgang, mir auch ein sehr wichtiger Vorgang, ich habe den auch sehr scharf gemacht, weil ich in einem Theater, das sich anders entschieden hätte, das gesagt hätte, wir wollen unsere 40 Euro mehr im Monat, und ob da sieben Kollegen arbeitslos werden, ist uns egal, hätte ich nicht mehr lange arbeiten können und wollen.“ (Latchinian, 681ff.)

Er installiert Solidarität als die entscheidende Orientierung auch im ökonomischen Bereich und unterläuft damit den dort gültigen nomos, das Interesse an individuellem Profit. Diese kommunitaristische Strategie verweist einerseits auf Prägungen in der DDR, wo künstlerische Tätigkeit und die Stabilität der ökonomischen Lebensgrundlage tendenziell entkoppelt waren und sich der Markt nicht über die Höhe des Honorars sondern weitestgehend über soziales Kapital, also Beziehungen und Netzwerke, definierte. Andererseits zeigt dieses Beispiel, wie ernst es Latchinian mit dem Entwurf einer Gegenkultur ist. Theater hat aus seiner Sicht nicht nur auf der Bühne – im ästhetischen Bereich – sondern auch hinter der Bühne – im sozialen Bereich – dem gesellschaftlich Gültigen und Anerkannten etwas entgegenzusetzen und eine Kultur der Alternative zu leben.

Ob sich das in weiteren Bereichen in dieser Konsequenz realisieren lässt, ist hier nicht von Bedeutung. Wichtig ist der Befund, dass Latchinian es als wesentlichen Bestandteil seines Professionsethos versteht, sein Theater im grundsätzlichen Gegenentwurf zu zentralen Identifikationsparametern der Gesellschaft zu positionieren.

Das findet sich auf andere Weise auch bei Peter Sodann, für den das Thema des Antifaschismus vor allem deswegen ein künstlerisch zentrales ist, weil es aus seiner Sicht in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit vernachlässigt wird: „Man muss immer etwas gegen Faschismus tun und man muss dies machen. Heute sehen sie kaum noch etwas.“ (Sodann, 325f.) Sodann verweist im Gespräch mehrfach auf diese Notwendigkeit und zwar dezidiert über den Kontext der DDR, in deren Gründungsmythos die antifaschistische Orientierung zentral implementiert ist, hinaus. Gerade im veränderten Umfeld, in dem dieser Gründungsmythos seine Verbindlichkeit eingebüßt hat, sieht er die Gefahr der kollektiven Verdrängung der Geschichte des deutschen Faschismus, der entgegenzutreten ein zentrales Moment seines Professionsethos bildet.

Axel Vornam sieht sich im Theater verpflichtet, zu gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen Position zu beziehen:

„wir haben noch [...] einen bestimmten Anspruch in unserem Theaterverständnis, dass wir uns mit dem, was ringsum passiert, ich sage es mal ganz platt, tatsächlich kritisch auseinandersetzen wollen. Wo es nicht um Unterhaltung geht, sondern dass wir, das ist

ja zwischenzeitlich auch mal verpönt gewesen, politisches Theater machen. Oder uns politisch verstehen, in dem, wie wir uns zu bestimmten Dingen verhalten und äußern. Das muss eigentlich auch den Spielplan bestimmen.“ (Vornam, 202ff.)

Jo Fabian setzt sich in seinen Arbeiten mit der „Ideologie der Freiheit“ (Fabian, 735) auseinander, über die er aufklären möchte. Auch hier zeigt sich der Anspruch, künstlerische Arbeit als Reibung am aktuellen Gesellschaftsmodell zu verstehen und sich zu diesem in Opposition zu setzen. Theater kann aus seiner Sicht die „unsichtbaren Massenbewegungen“ der „zum Konsumenten Degradierten“ im Moment der Aufführung zusammenbringen: „Theater kann aber so etwas bündeln, zumindest im Modell.“ (Fabian, 746ff.)

Ähnliche Äußerungen finden sich bei Christoph Schroth, der von Theater sagt, es habe „sich einzumischen in die Belange dieser Gesellschaft, Position zu beziehen, Meinungen zu haben.“ (Schroth, 27f.) Der Anspruch „sich einzumischen“ geht über die im künstlerischen Feld erwartbare Distanz zum Feld der Macht hinaus, denn er impliziert die Erwartung, auch tatsächlich etwas bewegen und verändern zu können, als Korrektiv wahrgenommen und akzeptiert zu werden. Das gilt ebenso für Fabians Anspruch, Theater „zumindest im Modell“ als Initiator für Massenproteste zu betrachten.

Die Äußerungen der Theaterpraktiker lassen den Schluss zu, dass sich der Aushandlungsmodus, wie er in der DDR konstitutiv war, latent verstetigt, obwohl die Bedingungen, die zu ihm führten, sich grundlegend geändert haben. Ein Gegenüber als Verhandlungspartner kann nach dem Systemumbruch nicht mehr benannt werden. Die Befragten konstruieren dieses nunmehr im allgemein Gesellschaftlichen, zu dem sie eine distanziert kritische, reflexive Haltung einnehmen. Die herausgehobene Stellung des Theaters, die damit einhergehende Verhaftung in einem politischen Kontext und zugleich die Erwartung, als relevante Größe im gesellschaftlichen Kräftefeld wahrgenommen zu werden, wird hier nach wie vor in Anspruch genommen. Der Aushandlungsmodus ist in doppelter Weise einseitig geworden. Nicht nur die Repräsentanten eines zentralistisch gelenkten Machtapparates fehlen, auch ist die Notwendigkeit, den gewonnenen Gestaltungsspielraum mit Stabilisierung des Systems zu vergelten, also sich bei ausreichend Freiraum dem Gestaltungszwang zu unterwerfen, nicht mehr gegeben. Was bleibt, und das lassen die Ergebnisse der Interviews deutlich erkennen, ist die vereinseitigte Kritik am System, das Selbstverständnis, als Künstler politisch Stellung zu beziehen und sich als subversives Korrektiv eines gemeinschaftlich verstandenen Gesellschaftsprojekts zu verstehen.

Diese Kritik wird in unterschiedlicher Weise formuliert. Um einen hinreichenden Überblick über diese Strategien zu erhalten, wäre die Analyse einzelner Inszenierungen sowie die gezielte Untersuchung der Theaterinstitutionen notwendig. Die Aussagen der Interviewpartner lassen jedoch den Schluss zu, dass die für das DDR-Theater konstitutive „Kritik durch Affirmation“ als Spielart dieser Aushandlungspraxis punktuell in aktuelle Handlungsorientierung integriert ist und für die Profilierung einzelner Häuser konstitutiven Wert erlangt.

Wolf Bunge fühlt sich als Intendant der Freien Kammerspiele Anfang der neunziger Jahre von der lokalen Politik zur politischen Positionierung herausgefordert. In öffentlichen Feierlichkeiten wurde dem Umstand gedacht, dass Magdeburg 1945 von den Amerikanern befreit wurde, um so eine ungebrochene Traditionslinie zum Westen zu markieren. Wolf Bunge reagiert auf diese restaurativen Tendenzen mit progressiver Affirmation des politisch offiziellen Diskurses, um zugleich seiner kritischen Haltung gegenüber den aktuellen lokalpolitischen Ereignissen Ausdruck zu verleihen.

„Also, es gab dann so Wegwischungstendenzen, so Verdrängungstendenzen. Da sagten wir: ‚Also, wenn ihr jetzt die Woche der deutsch-amerikanischen Freundschaft ausruft, das ist ja okay. Wir machen jetzt ein Spektakel ‚Im Kreml brennt noch Licht.‘ Dann haben wir angefangen, sozusagen, die Osterweiterung zu betreiben, weil der Begriff immer stärker besetzt wurde von der Wirtschaft und vom Militär, da haben wir gesagt: ‚Ja, warum denn eigentlich nicht kulturell? Ich meine, da gibt es alte Kanäle und es kann ja nicht sein, dass das einzige Resultat dieses riesigen großen Weltkrieges ist, dass wir in ein oder zwei Generationen die kyrillischen Buchstaben gelernt haben und dann ist alles wieder vorbei.‘“ (Bunge, 585ff.)

Bunge greift die politische Zielsetzung der europäischen Osterweiterung auf und macht sie zur künstlerischen Konzeption seines Hauses. Die Freien Kammerspiele Magdeburg stehen unter seiner Leitung für die Auseinandersetzung mit osteuropäischer, vor allem mit bulgarischer Dramatik, die in keinem anderen deutschsprachigen Theater eine Rolle spielt.¹⁸⁸ Relevant ist im hier skizzierten Zusammenhang der Impuls, sich mit Osteuropa zu beschäftigen, nämlich einen offiziell gewünschten Diskurs zu bestätigen, um die damit verbundene einseitige Konnotation – durch „Wirtschaft und Militär“ – subversiv zu unterlaufen. Zugleich setzt Bunge – wie der Titel des Spektakels *Im Kreml brennt noch Licht* andeutet – auf Traditionslinien aus dem Kontext der DDR.¹⁸⁹ Der symbolische Vollzug der EU-Osterweiterung mit den Mitteln des Theaters kommuniziert eine Gegenposition zur aktuellen Lokalpolitik und verbindet diese mit dem Verweis auf DDR-spezifische kulturelle Prägungen, die damit aktualisiert und zugleich ironisiert werden. Es ist zu vermuten, dass diese Strategie gerade deswegen in Magdeburg anschlussfähig ist, weil sie sich affirmativ auf historisch Überholtes – die einseitige Orientierung auf die Warschauer-Pakt-Staaten in Osteuropa – beziehen kann. Ohne diese Referenz auf Vergangenes wäre die mit der Affirmation verbundene Kritik wohl kaum kommunizierbar.

¹⁸⁸ Weil keine Übersetzungen verfügbar waren, reagiert Bunge mit ungewöhnlichen Entscheidungen, die die Prägung durch die DDR-Mangelwirtschaft nicht verleugnen können. „Es gab genug arbeitslose Bulgaren in der Stadt. Zum Beispiel, wir hatten eine [bulgarische, S.J.] Kassiererin, die war studierte Philosophin und Germanistin und noch eine Mitarbeiterin in der Dramaturgie, deren [bulgarischen, S.J.] Männer waren Musiker im Orchester im Großen Haus. Die hatten keinen Job. Das waren hoch gebildete Frauen, die haben wir eingestellt, die eine wurde dann Dramaturgie-sekretärin, die andere saß an der Kasse. Nebenbei lasen die für uns Stücke. Die konnten auch Russisch. Die haben diese Stücke dann übersetzt. Wir haben uns dann erzählen lassen, was drinsteht und wenn es uns interessant vorkam, haben sie die dann übersetzt.“ (Bunge, 596ff.)

¹⁸⁹ Die Textzeile stammt ursprünglich aus einem Gedicht von Erich Weinert, rekuriert hier jedoch ironisch auf die Praxis der deutsch-sowjetischen Freundschaft in der DDR.

Weniger komplex, dafür umso offensiver greift Sewan Latchinian in Senftenberg auf die Strategie „Kritik durch Affirmation“ zurück. In der von struktureller und materieller Armut geprägten Region macht er Armut zum Konzept seines Theaters. Zunächst reagiert er damit auf objektive Bedingungen, denn mit 3,5 Millionen Euro Etat ist das Theater vergleichsweise schlecht ausgestattet. Latchinian betrachtet das jedoch nicht als Nachteil, sondern konstruiert daraus – affirmativ – einen Vorteil:

„An reicheren Theatern gehen Schauspieler sehr oft spazieren und verdienen trotzdem 3.000 Euro brutto. Hier geht keiner spazieren und verdient 1.500 Euro brutto und das hat Auswirkungen auf eine Realitätsnähe. Das hat Auswirkungen auf Kräfte. Das hat Auswirkungen auf Werte, die man schätzen lernt.“ (Latchinian, 161ff.)

Der Intendant sieht sich durch die Situation materiellen Mangels sehr viel stärker als in anderen Theatern gezwungen, „poetischen Reichtum“ zu produzieren. Mit poetischem Reichtum ist jedoch nicht nur die ästhetische Praxis des Theaters gemeint, der dieser per se immanent ist, sondern Latchinian versteht darunter – „und das meine ich auch so pathetisch, wie es jetzt klingen mag“ (Latchinian, 157f.) – eine Lebenspraxis. „Das ist vielleicht überhaupt auch ein Menschheitskonzept und dann mag auch in diesem Zusammenhang die Sonne im Osten aufgehen.“ (Latchinian, 187f.) Die aufgrund äußerer Bedingungen entstandene Lebenssituation wird nicht als mangelhaft und determinierend verstanden, sondern zu einer (selbst-)bewussten Absage an materielle Werte umgedeutet.¹⁹⁰ Darauf gründet nicht zuletzt der oben beschriebene kulturelle Gegenentwurf, sondern damit stellt das Theater eine unmittelbare Beziehung zu dem in Senftenberg ansässigen Publikum her. Armut wird aus dem Bedeutungszusammenhang eines gesellschaftlich ausgrenzenden Stigma gelöst und wird als gemeinschaftsstiftendes Element zum möglichen Identifikationsangebot. Die Ambivalenz und das subversive Potenzial dieses Identifikationsangebots sind offensichtlich. Einerseits bietet die Neue Bühne den Freiraum, gesellschaftlich Ausgegrenztes, beziehungsweise in den Bereich des Privaten Abgedrängtes, als solches erfahrbar zu machen und zugleich die Ausgrenzung – als öffentliche Institution – zu kritisieren. Die Kritik liegt in der Affirmation selbst.

Mögen diese Ausschnitte aus Bunges und Latchinians Theaterpraxis Einzelbeispiele sein und diese keine Grundlage für generalisierende Aussagen bilden, so zeigen sie dennoch, wie vor dem Hintergrund kollektiver Erfahrungen, die die Grundlage für die Strategie „Kritik durch Affirmation“ bilden, diese auch nach dem Systemumbruch künstlerisch produktiv gemacht werden

¹⁹⁰ Eine ähnliche Strategie, jedoch beschränkt auf die persönliche Lebenspraxis, findet sich bei Christian Martin. „Und was man noch immer beachten muss, wenn man dieses Wort ‚Verlierer‘ in den Mund nimmt, materiell gibt es ja in dieser westlichen Welt kein (.) Ich war jetzt in Petersburg, das ist ja, da muss man einfach wieder Relationen finden. [...] Dieses Lamentieren oder eben materiell, jeder muss halt versuchen... Da gab es ja auch mal einen schönen Essay ‚Arbeitslos glücklich‘. [...] Man muss halt einfach wieder überprüfen, was will ich, was bin ich, was erwarte ich und wenn man versucht, diesen Durchblick, also eine Art [...] Demut gegenüber dem Leben zu finden. Das heißt nicht, dass man den Kopf in den Sand steckt und sagt, da warte ich mal oder so, nein, aber es muss einfach so eine Demut [geben, S.J.], aber das war immer schon so im Leben. Was macht mein Leben aus oder diese alte Problematik Haben und Sein, was brauche ich zum Leben, was ist wirklich wichtig, diese Dinge. Das ist also neu auf dem Prüfstand.“ (Martin, 716ff.)

können. Darüber hinaus sind diese Beispiele ein weiterer Beleg für die umfassende und vielschichtige Orientierung auf das Soziale im Kontext politischer Zusammenhänge, auf die beide Beispiele implizit zielen.

Die Orientierung auf das Soziale

Die Orientierung auf das Soziale als zentrales Moment künstlerischer Praxis, losgelöst von der Bindung an konkrete Strategien, wird von zehn der dreizehn Befragten reflektiert.

Als Zentrum seines Interesses an Theater steht für Armin Petras die Thematisierung „sozialer Probleme“. (Petras, 196) „Das heißt nicht, wie viel Geld kann man wo verdienen. Sondern: Wie organisiert sich Gemeinschaft? Was ist Gemeinschaft? Was hält eine Gemeinschaft zusammen, wodurch definiert sie sich? Wo bricht sie auseinander?“ (Petras, 197ff.) Auch hier findet sich die Orientierung auf das gemeinschaftlich verstandene Projekt „Gesellschaft“, an dessen kritischer Reflexion sich Theater aus seiner Sicht zu beteiligen hat.

Für Axel Vornam gehört die Frage nach gesellschaftlichen Kohäsionskräften zum integrativen Bestandteil theatraler Praxis. Konkret bedeutet das für ihn in Rudolstadt, Sozialisierungsverläufe und darin erkennbare Differenzen kenntlich zu machen. Das gilt insbesondere für Themen, die mit dem Systemumbruch in Verbindung stehen.

„Das ist ja meine persönliche, private Einstellung, [...] dass man natürlich auf die Unterschiede, die vor 1989 da waren, die ja jetzt auch noch da sind, also jedenfalls bei einer bestimmten Generation, was die Sozialisation anbelangt, was bestimmte Denkansätze anbelangt [verweisen muss, S.J.]. Dass man da nicht so tun soll, als wäre das alles eine Pampe. Ich gehöre nicht zu denen, die die Gräben zuschütten wollen, sondern mir geht es darum, dass man sich die Unterschiedlichkeiten bewusst macht und auch beschreibt und nicht so tut, als wäre jetzt alles ein einziges Vaterland und alles eine Pampe.“ (Vornam, 492ff.)

Theater ist für ihn eine Möglichkeit, individuelles Gewordensein als einen Prozess zu reflektieren, der nicht auf das Private beschränkt ist, sondern mit dem gesellschaftlichen Kontext unmittelbar verbunden ist: „Da fände ich das auch wichtig, dass man darüber auch ein Bewusstsein entwickelt, über Mittel des Theaters, dass man tatsächlich anders geworden ist oder dass man etwas anderes erlebt hat, etwas anderes erfahren hat. Das heißt ja nicht, dass man deswegen nostalgisch wird.“ (Vornam, 501ff.)

Jo Fabians Interesse an gesellschaftlichen Zusammenhängen in Verbindung mit der Möglichkeit von Theater, diese aufzudecken und ein Stück weit an ihrer Überwindung zu arbeiten, wurde oben schon beschrieben. Theater vermag aus seiner Sicht, losgelöst von praktischen Zwängen, an der Ausarbeitung von gesellschaftlichen Alternativen zu arbeiten.

„Deswegen gibt es natürlich die Qualität oder die Vision davon, dass solche gedanklichen Bewegungen immer wieder neu von Modellen, also nicht nur im Theater, auch in

anderen Kunstwerken, oder sogar Gesellschaftsmodelle in kleinen Zellen aufgebaut werden, damit wir lernen. Also wie im Labor. Damit wir uns diesen Zustand bewusst machen, insofern spreche ich immer von diesem Selbstbewusstsein. Aber nicht, dass ich mich nicht mehr so Scheiße fühle, sondern dass ich überhaupt ein Bewusstsein von mir selbst bekomme in der Gesellschaft.“ (Fabian, 771ff.)

Theater hat aus seiner Sicht die Aufgabe, sich mit gesellschaftlichen Veränderungen auseinanderzusetzen, mehr noch, diese gar zu initiieren.

Auch Christoph Schroth stellt die Veränderbarkeit von Gesellschaft in Rechnung: „Diese Gesellschaft ist zutiefst widersprüchlich und hat viele Krisen bereits durch und viele noch vor sich. Ich finde, das Theater muss sich dazu verhalten und nicht eine Amüsierbude für gelangweilte Kleinbürger sein, sondern müsste schon dieser Gesellschaft einen Fehdehandschuh hinschmeißen und sagen: ‚So wie es ist, bleibt es nicht. Oder möge es nicht bleiben.‘“ (Schroth, 28ff.)

Bei Peter Dehler ist die Orientierung auf das Soziale anders gelagert. Er sieht sich – und das ist bezüglich der Frage nach dem von den Akteuren akzeptierten nomos des Theaterfeldes von entscheidender Bedeutung – zu Beginn seiner Schweriner Zeit vor eine Entscheidung gestellt: „Das war eine große Grunderfahrung für mich, willst du Publikum oder willst du Kunst machen.“ (Dehler, 610ff.) Er entscheidet sich für das Publikum. Sein Ziel ist es, publikumswirksam Theater zu machen und sich zugleich zu gesellschaftlich relevanten Themen Stellung zu positionieren. Dabei nimmt er die Differenz zwischen seinem Interesse und dem das Feld dominierenden – ästhetischen – Interesse sehr deutlich wahr, wie er am Beispiel der mangelnden Rezeption seines Stückes *Sprachlos* ausführt.

„Aber es war schon irgendwie für mich bei dem Stück besonders ärgerlich, weil ich dachte, das ist doch nun genau das, es ist doch politisch. Natürlich nicht in einer Weise, wie das Einar Schleef macht oder wie das Dea Loher macht oder Elfriede Jelinek macht oder die ganzen, modernen oder nicht modernen, diese In-Autoren, ich finde auch Rinke und so, das finde ich alles (.) will ich gar nicht (.), wundert mich (.). Aber ist eben so. Aber natürlich ist dieser Zugang zu der Realität, mein Volkstheater so direkt, dem kannst du dich gar nicht entziehen.“ (Dehler, 1356ff.)

Die ästhetische Innovation tritt für Dehler hinter den Anspruch, „politisches“ Theater für ein möglichst großes Publikum zu machen, zurück. Entscheidend für den hier gefragten Zusammenhang ist weniger Dehlers Orientierung an „Volkstheater“ mit großer Nähe zum Publikum, sondern dass Dehler seine Position von der alternativ möglichen Orientierung auf symbolische Revolution abgrenzt und zugleich unter deren Dominanz im Feld leidet. Er ist sich also des gegenwärtigen nomos’ des Theaterfeldes bewusst – er nennt hier Namen wie Schleef, Loher, Jelinek, Autoren, die sich durch ein hohes Maß an Artifizialität und künstlerischem Eigensinn auszeichnen – und lehnt es zugleich ab, sich mit denen vergleichen zu lassen, weil er seine Position auf einer anderen Ebene angesiedelt. Er ist, was seinen Habitus betrifft, verunsichert und kann doch nicht aus seiner Haut.

Dass auch Sewan Latchinian sich mit seiner Theaterarbeit primär am Sozialen orientiert, kann nach dem bislang Ausgeführten kaum mehr überraschen. Für ihn ist Theater die „sozialste Kunst“ (Latchinian, 318) und er ist überzeugt:

„dass Theater nicht aus ästhetischen Gründen entstanden ist als menschliches Bedürfnis, es zu machen oder es zu erleben, sondern eine soziale Äußerung des Menschen ist, was Ästhetik mit einschließt. Aber mir ist in der Vergangenheit das Theater zu überästhetisiert und auch in ein ästhetisches Abseits geraten, wodurch es sich wieder als wichtiges Institut in der Gesellschaft drohte, überflüssig zu machen. Dem wollte ich gern mit meiner Leitung und dem Profil dieses Hauses was entgegensetzen.“ (Latchinian, 283ff.)

Auch Latchinian grenzt sich somit deutlich von dem *nomos* der permanenten ästhetischen Revolution, wie er für das Kunstfeld nach westlichem Vorbild prägend ist, ab. Anders als Dehler verunsichert ihn die Dominanz dieses *nomos* jedoch nicht, sondern vertritt er seine alternative Orientierung ausgesprochen reflektiert und nahezu bekenntnishaft.

Wolf Bunge formuliert sein Credo für Theater gleichfalls in der Differenz zu alternativen Orientierungen und nimmt für sich in Anspruch, theatralische Äußerungen nicht losgelöst von Geschichte, und darunter lässt sich im Kontext des Gesprächs soziale Geschichte („Herkunft der Leute“) in Verbindung mit politischen Überzeugungen verstehen, zu betrachten:

„Theater auch als Moment zu begreifen, das mit Geschichte zu tun hat und nicht irgendwo im geschichtslosen Raum stattfindet mit irgendwelchen modernen Bildern, oder Techniken oder was, was mich nicht interessiert, sondern mit der Herkunft der Leute. Ich habe es eigentlich auch sehr gerne, dass man die Herkunft der Leute, die da auf der Bühne stehen, spürt. Dass sie die auch nicht verleugnen müssen, indem sie da irgendwelchen Trallafitti veranstalten müssen. Das hat was mit Geschichte zu tun, denke ich, dass da ein Bewusstsein ist, auch ein Bewusstsein von Qualität, aber auch ein Bewusstsein davon, wo man verortet ist auf dieser Welt; links, rechts, Nord, Süd oder so.“ (Bunge, 845ff.)

Die Orientierung auf das Soziale gilt ebenso für Sodann, der Theater als „Lebenshilfe“ und „weltliche Kirche“ versteht. Diesen Terminus greift auch Latchinian auf, der Theater als einen Raum betrachtet, in dem gesellschaftliche Werte und Orientierungen verhandelt werden. Latchinian gebraucht den Begriff der „Gemeinde“ und macht damit einmal mehr deutlich, dass er Gesellschaft als ein zu vollendendes Projekt einer Gemeinschaft (Theaterakteure und Publikum) begreift.

Ohne Unterschied benennen die beiden Autoren des Samples ihr Interesse am Sozialen. Sowohl für Martin als auch Bukowski ist die soziale Verankerung ihrer Figuren ein entscheidender Faktor. Beide schreiben ihre Theatertexte in einer dialektgefärbten Kunstsprache,¹⁹¹ die sowohl auf eine lokal konkrete Region als auch auf eine soziale Schicht verweist. „Dann ist es ja so, dass Dialekt sofort, also wenn die den Mund aufmachen, jedes Mal sofort: Arbeit, Liebe, Landschaft.“ (Bukowski, 179f.) Für Martin ist der Dialekt das inkorporierte Soziale: „Aber das ist ja

¹⁹¹ Beide verweisen in diesem Zusammenhang auf Ödon von Horvath als Vorbild.

auch so eine Körperlichkeit, aus der die Figuren [kommen, S.J.], wenn man also in eine Landschaft hineingeboren ist, dann sind diese Emotionen mit dem vogtländischen Wald, mit der Muttersprache und so weiter [verbunden, S.J.].“ (Martin, 875ff.) Darüber hinaus betrachtet sich Martin als Chronist sozialer Veränderungen und auch Bukowski geht es darum, soziale Verwerfungen sichtbar zu machen, die aus seiner Sicht bei den sozial randständigen Figuren besonders deutlich werden: „Ich mag dieses Direkte und dieses Auf-die-Schnauze und ran an die Brust, weil ich das sehr gut kenne. Die sind alle am Sterben. Weil eins der größten Gefühle, das Gefühl eigener Endlichkeit, ihnen ja tagtäglich bewusst ist.“ (Bukowski, 229ff.) Christian Martin sieht seine Aufgabe darin, jenem Teil der Bevölkerung, der öffentlich nicht vorkommt, eine Stimme zu verleihen (Martin, 859f.) und zugleich – auch das ein soziales Interesse – das regional Spezifische des Vogtlands zu bewahren und im öffentlichen Bewusstsein zu erhalten: „Das ist also abstrakt ein bisschen, innerlich so meine Aufgabe einfach hier, eine Region nicht im Niemandsland verschwinden zu sehen.“ (Martin, 879f.)

Die Ergebnisse zeigen deutlich, dass sich bei der Mehrzahl der hier befragten Akteure zentrale Momente des in der DDR geprägten künstlerischen Habitus verstetigen. Die Akteure stellen die gesellschaftlich zentrale Stellung von Theater nach wie vor in Rechnung und verstehen Theater als gesellschaftliches Korrektiv. Diese Korrektivfunktion äußert sich vor allem darin, dass die Künstler sich in Opposition zu gesellschaftlichen Machtverhältnissen positionieren, nicht selten herrschende Gesellschaftsstrukturen grundsätzlich in Frage stellen. Gerade weil sie als Theaterkünstler nicht in politische Machtverteilungskämpfe involviert sind, sehen sie sich in der Pflicht, diese zu beobachten und künstlerisch zu kommentieren. Die für das Feld der Kunst in der DDR konstitutiven Aushandlungsstrategien verstetigen sich im Habitus der Akteure und werden auch dann noch aktualisiert, wenn sich die äußeren Bedingungen grundsätzlich ändern. Es ist auch für Künstler westlicher Herkunft selbstverständlich, sich zur Verteilung gesellschaftlicher Machtpositionen kritisch zu verhalten, denn die Freiheit vom unmittelbaren Kampf um politischen Einfluss konstituiert ihre Unabhängigkeit als Künstler in einem autonomen Feld und muss als solche unter Beweis gestellt werden. „Affirmation durch Kritik“, als komplementäre Ausrichtung für das westliche Feld der Kunst meint, dass Kritik hier ohne die Beschränkung eines staatlich festgelegten Gestaltungsauftrags und damit ohne Sanktionen befürchten zu müssen, geäußert werden kann und damit gleichzeitig zur Stabilisierung der kritisierten Verhältnisse beiträgt.¹⁹²

Die Differenz der hier befragten Künstler zu ihren westlichen Kollegen besteht vor allem darin, dass sie nicht Kritik innerhalb des Systems üben, sondern das gesellschaftliche System als ein gemeinschaftliches Projekt, an dessen Qualifizierung sie sich aktiv und kritisch zu beteiligen

¹⁹² Exemplarisch dafür ist die Deutung der historischen Wirksamkeit der 68er Protestgeneration, die zwar Korrekturen des bundesrepublikanischen Systems erzwungen, es letztlich jedoch stabilisiert hat. Vgl.: Bolz, Norbert: Die Konformisten des Andersseins. 1999.

haben, verstehen. Ein Grund hierfür könnte, obwohl in den Interviews nicht thematisiert, darin liegen, dass die Endlichkeit eines Systems – dem des Staatssozialismus - , also seine Eigenschaft als gesellschaftliche Konstruktion und Übereinkunft, realisiert im Systemumbruch, zu ihren prägenden biografischen Erfahrungen gehört. Die Kritik der befragten Akteure ist allgemeiner und grundsätzlicher und setzt sie zugleich ins direkte Verhältnis zu den Machtstrukturen. Sich von diesen nicht losgelöst zu sehen, kann als ein weiterer Aspekt des ostdeutschen künstlerischen Habitus verstanden werden und markiert eine entscheidende Differenz zur westlichen Feldorientierung. Die dort realisierte und künstlerisch gelebte Autonomie erweist sich ja gerade in der Unabhängigkeit von Machtstrukturen. Die dem ostdeutschen Habitus immanente kritische Haltung ist nicht das Ergebnis der künstlerischen Produktion, sondern die Voraussetzung für diese. Sie ist genuiner Bestandteil eines künstlerischen Selbstverständnisses, des *sens pratique* der hier genannten Theatermacher.

Die Orientierung auf das Soziale ist davon strukturell zu unterscheiden und zugleich stellt sie die praktische Konsequenz des Selbstverständnisses dar, sich als kritische Gestalter eines gesellschaftlichen Gemeinschaftsprojekts zu verstehen. Sie stellt den auffälligsten und deutlichsten Befund im Rahmen der geführten Interviews dar. Das Soziale wird als politisch verursacht betrachtet und aus diesem Grund kommt es für die Akteure zwangsläufig in den Blick. Der verbindlichste Gegenstand für eine solche Orientierung bildet nach dem Systemumbruch der Systemumbruch selbst, denn als Thema impliziert er sowohl die Veränderung der gesellschaftlichen Grundlage in ihrer politischen Verhaftung als auch eine Vielzahl konkreter Umbrüche im Bereich des Sozialen. Aus dieser Sicht erscheint es nahezu folgerichtig, dass gerade jene Künstler im hier konzipierten Sample Ostdeutschland als diskursive Reibungsfläche für ihr individuelles Schaffen ins Auge fassen, bei denen sich die Verstetigung des Habitus beobachten lässt.

Konstruktionen Ostdeutschlands

Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, wie die genannten Akteure Ostdeutschland betrachten. Als Folge ihrer Orientierung auf das Soziale in Verbindung mit dem einseitig verstetigten Aushandlungsmodus prägen sie bestimmte Konstruktionen von Ostdeutschland, die zum Charakteristikum ihrer Theaterarbeit werden.

Von Sewan Latchinian und Christoph Schroth wird Ostdeutschland vor allem als Region des Verlusts wahrgenommen, die sich durch ein komplexes Bündel sozialer Probleme auszeichnet. Zentrales Thema für Latchinian ist der Heimatverlust der Ostdeutschen:

„Egal wo man seine und mit wem und wie man seine erste Liebe erlebt hat, die ist nicht mehr ersetzbar durch eine zweite oder dritte Liebe. Da konnte man sich vieles auch nicht aussuchen. Es ist auch so mit der Gegend, auch dem System und seinen Zeichen und Symbolen und Gerüchen, wo man aufgewachsen ist, ist die Heimat und die wird in dem Moment, wo sie verschwindet, noch traumatischer. Weil, wenn es jetzt so wäre,

dass ich in Mexiko aufgewachsen wäre, könnte ich jetzt jederzeit nach Mexiko fahren. Gäbe es so etwas wie Sehnsucht, aber es gäbe Mexiko noch. Die DDR gibt es nicht mehr, man kann auch nicht mehr zu ihr zurückfahren und das ist umso schwieriger, wenn man in die Gegend fährt und sie da nicht mehr vorfindet. Das sind mehrfache Verluste in einem ganz subtilen Komplex.“ (Latchinian, 392ff.)

Beide betrachten es als ihre Aufgabe, die kollektive Vergangenheit der DDR aufzuarbeiten und verbinden diese mit einer dezidiert kritischen Haltung zum neuen Gesellschaftssystem. Christoph Schroth betont die Notwendigkeit historischer Aufklärung:

„was war an der DDR nicht produktiv, woran ist die DDR gescheitert und dem Publikum zu sagen, aber du hast nicht ein Leben gelebt, was sinnlos und idiotisch ist, sondern du hast ein sehr widersprüchliches Leben gelebt und hast aber auch ein wertvolles Leben hinter dir. Also es ernst zu nehmen und nicht zu sagen, das ist alles Scheiße und Stasi und das war´s.“ (Schroth, 176ff.)

Latchinian möchte die DDR nicht einfach ad acta legen, sondern sie als einen Versuch, eine gesellschaftliche Alternative zu leben, ernst nehmen: „Ob wir nicht gerade in einer menschheitlichen und geschichtlichen Sackgasse uns vorwärts bewegen und ob wir nicht mit dem DDR-Versuch hier auf einer freien Bahn waren, menschheitlich, geschichtlich, weltweit gedacht und gefühlt, ist die große Frage.“ (Latchinian, 413ff.) Er plädiert dafür, die DDR als gelebte Erfahrung in das deutsche Geschichtsbild zu integrieren und auf Brauchbares hin zu befragen. Die Erfahrung des Systemumbruchs macht es ihm möglich, den gegenwärtigen Status quo als potenziell veränderbaren Zustand anzuerkennen: „Zu behaupten, wir sind jetzt hier am Ende der Geschichte angekommen und das mit der DDR war alles nur ein Abgrund, wäre ein sehr großer Fehler.“ (Latchinian, 416ff.)

Christian Martin referiert im Gespräch sehr ausführlich die problematische Situation vor allem in seiner Heimatregion, dem Vogtland. Durch Ostdeutschland sei „ein Pflug durchgerauscht“ (Martin, 84), der das gesellschaftliche Fundament, auf dem die Menschen sich ihr Leben einrichten, gründlich aufgewühlt hat. Für die soziale Lebenssituation dieser Menschen, die sich in kurzer Zeit auf völlig neue Bedingungen einstellen müssen, findet Martin das Bild des „Durchlauferhitzers“ (Martin, 85). Er beobachtet in seinem Umfeld als Reaktion auf den gesellschaftlichen Druck, den diese Anpassungserwartung verursacht, regressive Tendenzen: „Es findet zurzeit, wie ich das beobachte, eine völlige Verinnerlichung der Menschen statt. [...] Aber es gibt eben, wie es aussieht, kaum Alternativen. Es ist eine riesige, große Resignation eingetreten innerhalb der Welt und das betrifft ja nun nicht nur diese Region.“ (Martin, 657ff.) Martin formuliert zugleich den Anspruch, diese sozialen Entwicklungen in seinen Theatertexten zu dokumentieren und als Veränderungen, die sich über längere Zeiträume erstrecken, in ihrem Bezug zu einer komplexen historischen wie internationalen Entwicklung kenntlich zu machen (Martin, 433ff.).

Was sich in den hier genannten Beispielen zeigt, ist die Verknüpfung des ostdeutschen Habitus als vereinseitigte Aushandlungsstrategie und der Orientierung auf das Soziale mit der Thematik

des Systemumbruchs. Dort wo beide Aspekte des Habitus sich verstetigen, ist der Systemumbruch in Ostdeutschland ein wichtiges Thema der künstlerischen Produktion und wird Ostdeutschland vor allem als soziale Problem-Region betrachtet.

In einzelnen Gesprächen zeichnet sich jedoch die Tendenz ab, dass Ostdeutschland als dominanter Bezugspunkt an Bedeutung verliert. So vergleicht Armin Petras die Bedeutung der Differenz zwischen Ost- und Westdeutschland mit dem abnehmenden Konfliktpotenzial zwischen Protestantentum und Katholizismus:

„ich vergleiche es noch einmal mit den Reformationskriegen. Das heißt: Es gab einmal einen Konflikt zwischen katholischer und evangelischer Kirche, der kriegerisch ausgegtragen wurde. Dafür waren die Leute bereit, in den Tod zu gehen. Heute gibt es diesen Widerspruch immer noch, er hat aber das Konfliktpotenzial, das gemeinschaftsprägend wäre, eingebüßt.“ (Petras, 203ff.)

Und auch für Oliver Bukowski hat das Thema Ostdeutschland als Gegenstand künstlerischer Produktion ausgedient. „Eigentlich müsste es jetzt auch gegessen sein. Das Problem Ost-West ist ungefähr seit drei vier Jahren oder auch noch länger eigentlich für mich ein Marginalproblem.“ (Bukowski, 1109f.) Was bleibt, ist sowohl für Bukowski als auch für Petras die Orientierung aufs Soziale. Bukowski schreibt Theatertexte, die zwar nach wie vor partiell in Ostdeutschland spielen, jedoch diese Region stärker in ein transnationales Bezugssystem einordnen. Der Systemumbruch als Thema wird abgelöst von Fragen der regionalen Identität vor dem Hintergrund von Globalisierungsprozessen, die diese zunehmend in Frage stellen und zugleich herausfordern. Armin Petras inszeniert nach wie vor Theatertexte mit erkennbar sozialem Interesse, die Theatertexte von Fritz Kater, als dessen Uraufführungsregisseur er gelten kann, reizen ihn, weil „sie soziale Probleme thematisieren“ (Petras, 196). Auch sie reflektieren Ostdeutschland als eine Region mit spezifischer Sozialisation, um deren Relevanz sie jedoch nicht mehr kämpfen, sondern sie als gegeben in übergeordnete Wandlungsprozesse integrieren. Die grundsätzliche Kritik am System mittels vereinseitigter Aushandlungsstrategien tritt im Vergleich zu Latchinian, Vornam oder Fabian zurück. Parallel dazu rückt der Systemumbruch als dominantes Themenfeld in seiner Bedeutung für die künstlerische Praxis in den Hintergrund.

Abgrenzung vom nomos der permanenten symbolischen Revolution

Die Verstetigung des eigenen Habitus wird von den Akteuren vielfach selbst reflektiert. Peter Dehler nimmt sich, wie gezeigt, in dezidierter Abgrenzung zu jenen Künstlern wahr, deren Autorität sich primär auf ihre ästhetische Relevanz gründet. Die Differenz seines eigenen Selbstverständnisses zu der im Feld honorierten Praxis der ästhetischen Innovation wird ihm schmerzlich bewusst. Andere Akteure nehmen diese Differenz als Bestärkung wahr, die inkorporierten Prägungen zu verstetigen. So bekennt Peter Sodann fast entrüstet: „Ich bin doch nicht

durch die Wende ein anderer Mensch. Ich bin doch genau der gleiche, der ich davor war.“ (Sodann, 174f.)

Axel Vornam und Jo Fabian machen die Erfahrung, dass ihr Selbstverständnis und die Ausrichtung ihrer künstlerischen Praxis sich gerade nach dem Systemumbruch als Vorteil erweist. Vornam schützt die plötzliche Erkenntnis, künstlerisch von einem ostdeutschen Verständnis geprägt zu sein, vor einer persönlichen Krise, weil sein *sens pratique* ihm erlaubt, die Machtverhältnisse sehr klar analysieren zu können und dem Systemumbruch – künstlerisch wie persönlich – nicht schutzlos ausgeliefert zu sein. Die Inhalte seiner Regieausbildung, die er bis 1989 eher kritisch betrachtet hat, erweisen sich in der neuen Situation als nützlich:

„Was ich als große Wohltat empfunden habe zunehmend, dass einem der Blick da nicht so verstellt ist durch die ganze Verkleisterung der Medien. Wo man immer wieder [...] nachgefragt hat, wessen Interessen sind das und das und das? Alles, was man so schön in der Schule gelernt hat, wo man gesagt hat, dass ist alles so trocken, was soll ich eigentlich damit, ich will Theater machen und muss nicht *Das Kapital* vorwärts und rückwärts lesen können. Aber wo man dann gemerkt hat, dass das einfach eine Apparatur ist, ja, ein Apparat ist, mit dem sich eigentlich nach 1989 trefflich arbeiten ließ. Der es einem erspart hat, auf allerlei Verschleierung und Blockierung ideologischer Art erst einmal reinzufallen. Deshalb ist mir das einfach nicht passiert. Das fand ich ganz angenehm.“ (Vornam, 280ff.)

Jo Fabian begründet die Verstetigung seines Habitus gerade mit dem Bestreben nach künstlerischer Autonomie. Nach dem Systemumbruch überträgt er, ähnlich wie Vornam, die „Apparatur“ seines Denkens, wie sie sich in der DDR ausgeprägt hat, auf das neue System:

„[...] so einen ähnlichen Zustand kenne ich ja aus der DDR, insofern, als ein stationäres System immer als unendlich begriffen wird in der Wahrnehmung. Menschen, denen das unendlich scheint, was sie gerade erleben, kommen überhaupt nicht auf die Idee, über die Zeit danach nachzudenken und worauf sie sich eigentlich vorbereiten müssen. Und ähnliches erlebe ich jetzt auch. Es ist kaum jemand in der Lage, das Ende des Kapitalismus praktisch vorherzusehen. Also praktisch meine ich in dem Sinne von: Was mach ich denn dann? Und wenn du dir das nicht vorstellen kannst, dann fängst du auch nicht an, darüber nachzudenken, wie kann ich denn dafür sorgen, dass der schneller zugrunde geht, sondern im Prinzip folgt man dem Selbsterhaltungstrieb und damit natürlich auch dem Trägheitsgesetz. Es ist eigentlich ‚Rette sich wer kann‘, was wir hier erleben.“ (Fabian, 1039ff.)

Diese sehr grundsätzliche Kritik am gesellschaftlichen System schließt für Fabian die Differenz zur primären Orientierung auf ästhetische Polyvalenz des westlichen Kunstsystems ein. Theaterkunst ist für ihn – unabhängig von der ästhetischen Form, deren Vielfalt Fabian als nachgeordnet begreift – Kritik am System:

„Aber wenn unsere Definition von Kultur als Auseinandersetzung [...] so wäre, wie meine, bloß in unterschiedlichen Formen und breit gefächert [...], dann wären wir von Grund auf zu einer anderen Auseinandersetzung mit uns selbst, mit unserer Rolle in der Gesellschaft, in der Lage, natürlich dann auch lernfähiger, wenn wir auf Modelle stoßen, die das zum Thema haben. [Gegenwärtig dominiert jedoch die Haltung, S.J.] es ab-

lehnen zu müssen, weil uns die äußere Form nicht schmeckt oder die Farbe nicht schmeckt.“ (Fabian, 795ff.)

Die künstlerische Kritik am System in der DDR, die wohl dosiert und im Rahmen der erkämpften Freiräume geäußert wurde, besaß einen zentralen Bezugspunkt sowohl für die Machthaber als auch für die Künstler: die Ausrichtung auf eine Utopie. Auf der praktischen gesellschaftlichen Ebene beanspruchte der Staatssozialismus für sich, die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft zu verwirklichen. Neben dem strukturellen Problem, dass eine Utopie dann zum Dogma verkommt und ihres utopischen Potenzials beraubt wird, wenn behauptet wird, sie wäre realisiert, galt der Anspruch, das Bild einer Gesellschaft zu entwerfen, in der es allen gut geht. Hinsichtlich des utopistischen Anspruchs an sich bestand für beide Seiten kein Zweifel. Künstlerische Arbeit maß sich in der DDR nicht zuletzt daran, wie diese Utopie formuliert wurde und mit der Notwendigkeit, ihre Realisierung in die Zukunft zu verweisen, ging die Möglichkeit der Kritik am Gegenwärtigen einher. Mit dem Ende des Staatssozialismus ist zu Beginn der neunziger Jahre auch das Ende einer Gesellschaftsform, die prinzipiell utopistisch ausgerichtet ist, besiegelt. Erstaunlicherweise reagieren nur zwei Akteure explizit darauf. Christoph Schroth und Jo Fabian thematisieren den Utopieverlust nach 1989. Schroth bedauert den Verlust verbindlicher Entwürfe: „Es gibt keine Entwürfe, keine Gesellschaftsentwürfe, Utopien, wie denn diese Welt einzurichten wäre, um sie menschlich (.).“ (Schroth, 497f.). Fabian integriert den Befund pragmatisch in seine Rede und erklärt ihn zugleich zum latent wirksamen Bezugspunkt seiner künstlerischen Arbeit seit 1989: „Also auf die Utopielosigkeit dieser Gesellschaft, in der ich jetzt bin, reagiere ich eigentlich schon mit all den politischen Dramen, die ich nach der Wende verfasst habe.“ (Fabian, 967f.) Beide reagieren jedoch nicht mit einer Veränderung der Ausrichtung ihres *sens pratique*, sondern gerade und bewusst mit seiner Verstetigung. Sowohl Schroth als auch Fabian sehen Theater in der Pflicht, die entstandene Lücke einer gesellschaftlich verbindlichen Utopie in Rechnung zu stellen. In der Differenz zum gesellschaftlichen *common sense*, der Utopie nicht als integratives Moment begreift, fordern sie vom Theater, die Utopie eines gesellschaftlich Anderen als Perspektive und Moment der Subversion zu ermöglichen: „Die Gesellschaft ist nicht in der Lage, das zur Zeit zu tun, das Theater wäre eine Chance, Utopien von anderen Möglichkeiten menschlichen Zusammenlebens zu entwickeln, zu erträumen, zu spinnen.“ (Schroth, 647ff., siehe auch Fabian 967ff.)

Der Umgang mit dem Utopieverlust macht in diesen beiden Beispielen noch einmal deutlich, dass die Künstler auf die Veränderungen im Kontext des Systemumbruchs nicht zwangsläufig mit einer veränderten Ausrichtung ihres Selbstverständnisses reagieren, sondern die von ihnen reflektierte Verstetigung gerade aufgrund dieser Veränderungen für notwendig erachten. Fabian findet es vielmehr fragwürdig, dass eine Vielzahl von ihm nicht namentlich erwähnter Künstler sich an die Erwartungen, die das westliche Feld der Kunst an die Künstler stellt, unhinterfragt anpassen. Er benennt dabei, ohne auf Bourdieu Bezug zu nehmen, die Ausrichtung auf ästhetische Innovation als den entscheidenden Unterschied:

„Vor allem glaube ich, war es ein Grundfehler, dass die alle eine neue künstlerische Form gesucht haben, statt in ihrer eigenen Form zu bleiben und diese Themen anzugreifen. Die Sprache musste ja jeder schon gehabt haben für sich. Es sah aus, als ob alle eine andere Form suchen, wie man jetzt Theater machen müsste. Was also gar nicht inhaltlich bedingt war. Dann greifen die eher zufällig zu Themen, die gerade aktuell sind oder was uns gerade beschäftigt.“ (Fabian, 1002ff.)

Transformationen des Habitus

Während sich für die Mehrzahl der Akteure eine Verstetigung des Habitus zeigen lässt, gilt das für die drei verbleibenden Akteure nicht, allerdings auf sehr unterschiedliche Weise.

Für Wolfgang Engel verliert die Notwendigkeit strategischer Aushandlung individueller Freiräume bereits Ende der achtziger Jahre an Reiz. Während beispielsweise für Christoph Schroth das Theatermachen gerade aufgrund seiner ambivalenten Wirkungsmacht „ein großes Glück“ war, wird Engel schon vor dem Ende der DDR klar, dass die Einschränkungen ihn vor der Einsicht in sein tatsächlich vorhandenes künstlerisches Vermögen schützen oder anders formuliert, diese verhindern. Einerseits weiß Engel in Dresden seine „künstlerische Heimat“ (Engel, 336), andererseits dominieren die Einschränkungen durch die Funktionäre zunehmend seinen individuellen Gestaltungswillen, sodass er befürchtet, diesen nicht mehr von der Prägung durch das System trennen zu können:

„Ich habe aber irgendwann in diesen letzten zwei Jahren vor der Wende gesagt, [...] ich bin nur noch Reagierender und nicht mehr Agierender. [...] Sei es, dass ich einen Text gegen die Mauer schmeiße oder so. Aber ich bin nicht die Mauer, sondern die ist da und ich reagiere. Und so kam es mir mit allem vor. 1987 habe ich dann gesagt, ich möchte eigentlich gerne ein paar Jahre weg, in eine Art von Niemandsland, was für mich Freiheit vielleicht bedeutet und ich überhaupt erst einmal raus finde, ob ich in der Lage bin, künstlerisch zu denken, selbstständig, mein eigener Motor zu sein. Da fing die Krise an zu DDR-Zeiten.“ (Engel, 336ff.)

Engel empfindet sich zunehmend als vom System geformt. Er ist sich zwar sicher, dass er sich nicht konform verhält, sieht sich aber gerade in der Reibung am System von ihm dominiert und stärker geprägt als er es wünscht:

„Ich fange an, das als negativ zu empfinden [...] und ich würde gerne wissen, wozu ich alleine in der Lage bin. Das weiß ich jetzt immer nicht. Ich denke, ich bin ein Gebilde dieses Staates, ich habe Glück gehabt, dass ich nicht systemkonform bin, aber ich komme mir vor, wie ein Popanz, der entstanden ist und das würde ich gern rauskriegen.“ (Engel, 346ff.)

Die Abarbeitung am System hat für Engel Ende der achtziger Jahre an Konfliktpotenzial verloren, er empfindet diese zwar nach wie vor als moralische Pflicht, aber nicht mehr als künstlerische Notwendigkeit. In diese Krisensituation fällt der Systemumbruch und es folgt: Die Verstetigung der Krise. Engel nimmt 1990 ein Engagement in Frankfurt am Main an. Er hofft, in der Konfrontation mit dem veränderten gesellschaftlichen Umfeld den Ausgang aus der Krise

zu finden und für sich als Künstler eine neue Aufgabe zu finden: „Eigentlich habe ich da zum ersten Mal gedacht, jetzt erwische ich vielleicht etwas Neues.“ (Engel, 355f.) Die Hoffnung löst sich nur bedingt ein. Engel ist zurückgeworfen auf jenes künstlerische Handwerk, das strukturell mit den Bedingungen der DDR verbunden ist. Die Technik, auch in klassischen Theatertexten mittels der oben ausgeführten Zweisprachigkeit Gegenwärtiges sichtbar zu machen, funktioniert noch immer, doch er sieht, dass sie allein keinen Erfolg mehr hervorrufen kann:

„Es ist ja auch heute noch so, ohne dass man in einer Diktatur lebt, dass jemand etwas sagt und etwas anderes meint. Das hat sich ja nicht geändert. Es war moralisierender in der DDR gemeint und absoluter und hatte mehr was mit Versteckspielen zu tun, [...]. Der Zuschauer, also der Schwejk, der da unten saß, wusste das und wenn er das nicht geliefert kriegte, war das Theater für ihn langweilig. Das Vergnügen ist ja weg heute. Das ist nicht mehr der Erfolg. Damit hast du keinen Erfolg mehr, aber es ist Grundlage von Realität, finde ich immer noch. Wir haben es moralischer gemeint, politischer, umfassender, so würde ich das beschreiben. Aber es ist nicht weg.“ (Engel, 387ff.)

Engel reflektiert die Veränderungen im Feld der Kunst sehr genau und akzeptiert die Orientierung auf ästhetische Innovation. Zugleich vermag er es nicht, sich auf diese Orientierung einzulassen. Als persönlichen Ausweg aus dieser Krise, die durch den Systemumbruch eher verstärkt wird, reagiert Engel mit der Konzentration auf das Handwerkliche, speziell auf die Arbeit mit den Schauspielern:

„Ich sag mal so, wenn ich das für mich beschreiben sollte, was ist denn geworden, wenn sich was verändert hat, versuche ich mich sehr, auf den Schauspieler zu konzentrieren. Ich sag auch mal, was ich an Regisseuren oder Regiestil oder Handschriften, versuche zuzulassen hier, wovon ich mich auch absetzen möchte, [...] versuche ich, dass das ein Trumpf ist, dass die Leute bei mir rausgehen und sagen, oh, die Schauspieler waren toll. Selbst wenn sie sagen, naja ästhetisch weiß ich nicht, ob das (...), aber sie nicht umhin können, den Schauspieler reich zu finden.“ (Engel, 426ff.)

Bei genauerer Betrachtung erscheint diese Ausrichtung als das handwerkliche Substrat dessen, was seine künstlerische Prägung ausmacht, befreit von all dem, was sich in der Reibung mit dem gesellschaftlichen System formiert hat. Er will sich „absetzen“ von der ästhetischen Polyvalenz, der er sich als Intendant verpflichtet sieht. Als Regisseur hingegen beruft er sich auf die Arbeit mit dem Schauspieler, also auf künstlerisches Handwerk. Ästhetische Innovation ist so kaum möglich, wie er selbst reflektiert: „Selbst wenn sie sagen, naja ästhetisch weiß ich nicht“. Im Unterschied zu seinen Kollegen hat Engel vor 1989 nahezu ausschließlich klassische Theatertexte des achtzehnten und vor allem des neunzehnten Jahrhunderts inszeniert. Ihre Wirkung entfalten seine Inszenierungen, die von der Brüchigkeit gesellschaftlicher Modelle erzählen, vor allem im Kontrast zur normativen Ausrichtung gesellschaftlicher Realität in der DDR. In seiner Vita findet sich bis 1989 kaum eine Inszenierung eines Gegenwartstextes. Und auch nach 1989 inszeniert er selten Gegenwartstexte und wenn, stellen sie für ihn keine große Herausforderung dar (vgl. Engel 693ff., 708ff.). Ostdeutschland als Region des sozialen Umbruch ist für ihn im Gespräch kaum ein Thema. Er braucht die Reibung am Fremden, um Gegenwärtiges sichtbar zu

machen: „aber ich brauchte etwas, was scheinbar fremder ist. Um es als Schauspieler zu sagen, das ist überhaupt nicht fremd.“¹⁹³ (Engel, 697ff.) In der Verstetigung dieser künstlerischen Orientierung geht Engel nach dem Systemumbruch, wie er selbst zugibt, „der Konflikt“ verloren. Die Reibung, auf die er sich in der DDR verlassen kann, die sich von selbst eingestellt hat, ist unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen zwar aus seiner Sicht nach wie vor gegeben, aber nicht mehr so polarisierend und charakteristisch: „Das heißt, jetzt werden Aufführungen einfach, da sagt man, ja, das ist sehr genau und das ist wunderbar, aber irgendwo ist der Konflikt raus.“ (Engel, 420f.)

Am Beispiel von Wolfgang Engel wird ein Dilemma deutlich, das in seiner Relevanz möglicherweise über das Einzelbeispiel hinausgeht. In der DDR nahezu ausschließlich auf die Reibung am System orientiert, erfüllt sich mit der Friedlichen Revolution die darin präsente Hoffnung auf die Überwindung dieses Systems. Der Vorsatz, das von Engel als Diktatur erlebte System zu überwinden, realisiert sich in der gesellschaftlichen Praxis, nicht zuletzt durch das eigene Engagement im Herbst 1989. Bezogen auf die künstlerische Praxis gelingt es Engel bis zum Befragungszeitraum nicht, seine die eigene Arbeit strukturierenden Prägungen hinter sich zu lassen. Sie dominieren nach wie vor den Habitus von Engels künstlerischem Selbstverständnis. Der beschränkten Wirkungskraft ist er sich bewusst angesichts des sich veränderten künstlerischen Feldes, das sich am Ästhetischen misst. Als Intendant vermag er diese Feldorientierung zu berücksichtigen und achtet auf die Pluralität ästhetischer Ansätze (Engel, 551ff.). Als Regisseur vermag er diese Orientierung nicht zu inkorporieren, erscheint ihm das modisch und äußerlich, wie er zugespitzt formuliert: „Ich werde nicht mehr in Beamer investieren. Ich nicht.“ (Engel, 434f.) Losgelöst vom systemischen Kontext der DDR bleibt die Orientierung aufs Handwerkliche: „Wo ich dann sage, das ist vielleicht auch meins, was ich vielleicht anders als andere ganz gut kann, da zu investieren, an dem Punkt.“ (Engel, 433f.) Die Krise, von der Engel für die Zeit vor 1989 spricht, verstetigt sich, obwohl und gerade weil das eintritt, was ihn aus seiner Sicht an ihrer Überwindung hindert: die Auflösung des kollektiven Gestaltungszwangs. Engel muss erfahren, was er Ende der achtziger Jahre bereits ahnt: Dass die Reibung am System für ihn als Künstler wider willen konstitutiv ist.

Fast scheint es, als könne die Überwindung dieser Prägung, sofern sie denn von den Künstlern selbst als Aufgabe formuliert wird, erst in der nächsten Generation erfolgreich vollzogen werden. Engels Assistent Tobias Wellemeier ist der einzige hier vertretene Künstler mit DDR-Biografie, der sein künstlerisches Selbstverständnis von den bis 1989 gültigen Orientierungen nahezu vollständig ablöst. Die Realität in der DDR nimmt er als starke Einschränkung wahr,

¹⁹³ Hier meint Engel die schauspielerische Methode, sich als Schauspieler im Prozess der Proben etwas zunächst Fremdes (Gestik, Mimik, Gang, Denkweise) anzueignen, um es in die Darstellung einer Figur zu integrieren. Diese Methode, Fremdes zu verinnerlichen, ist wesentlicher Bestandteil der Schauspieltheorie Konstantin Stanislawskis.

„die ja sich wie ein Netz auf deine Seele gelegt hat“ (Wellemeier, 45f.). Die Orientierung auf gesellschaftliche Utopien gilt für ihn auch vor 1989 nicht: „bei mir sind da nicht so viele Utopien verloren gegangen, muss ich sagen.“ (Wellemeier, 35f.) Die Vergangenheit in der DDR ist für ihn zwar biografisch relevant, hinsichtlich seines Selbstverständnisses als Künstler jedoch erklärtermaßen nicht. „Es gibt bei mir nicht ansatzweise Melancholien den Osten betreffend, außer dass das einfach auch meine persönliche Kindheit und meine persönliche private Biografie war, die in diesen Zeiten total natürlich durchkreuzt ist von politischen und gesellschaftlichen Vorgängen.“ (Wellemeier, 42ff.) Eine Auseinandersetzung mit Ostdeutschland vor dem Hintergrund einer wie auch immer konstruierten DDR-Vergangenheit lehnt Wellemeier ab: „Und in diesem Theater, das ist unsere Haltung, kann man nicht Ostalgie kaufen, mit Sicherheit nicht, werden Sie nicht finden in meinem Lager.“ (Wellemeier, 367ff.) Die Orientierungen seines Kollegen Latchinian und seines Vorgängers Wolf Bunge bezeichnet er als „postsozialistisch“ (Wellemeier, 107, 109).

Im Unterschied zur Verstetigung des ostdeutschen Habitus, wie er hier für eine Vielzahl von Akteuren beschrieben ist, entwickelt sich bei dem Magdeburger Intendanten die Erfahrung des Systemumbruchs zum Ausgangspunkt und Modell seines künstlerischen *sens pratique*. Während die einen mit ihrer künstlerischen Prägung soziale Erfahrungen strukturieren, strukturiert bei Wellemeier die soziale Erfahrung den künstlerischen Habitus und zwar im Moment des Umbruchs selbst. Dabei geht es weniger um den Übergang von einem System ins andere, vielmehr wird der Wandel selbst zur prägenden Erfahrung: „Ich stehe zu diesem Wandel und Wechsel zu hundert Prozent bis heute und bis zum heutigen Tag.“ (Wellemeier, 41f.) Dieser „Wandel“ (Wellemeier benutzt diesen Begriff auffällig häufig) endet für ihn nicht mit der Friedlichen Revolution, sondern verstetigt sich als soziales Phänomen. Die Lösung von normativen Lehren hinsichtlich gesellschaftlichen Zusammenlebens setzt einen im Ausgang offenen Wandlungsprozess in Gang, auf den Theater ästhetisch zu reagieren hat:

„Wir haben gar keine Lehre im Augenblick, die es weiterzugeben gäbe. Sondern wir sind mitten in einem Wandel und wir können nur diesen Wandel intensivieren, die Drehscheibe, die er ist, schneller drehen noch an diesen Stadttheatern, möglichst viele daran beteiligen. Das können wir machen. Also, die ästhetische Bildung ist das Spielen selbst. Das begleitete und ermutigende Verlassen auch kultureller Identität und Gewissheiten, die eben halt total im Umbruch sind und zwar nicht nur, weil wir früher Ossi und in der DDR waren und jetzt sind wir im bösen kapitalistischen Westen. Sondern, weil wir in einem großen globalen europäischen Zusammenhang uns wandeln.“ (Wellemeier, 489ff.)

Die Lösung von verbindlichen ideologischen Konstrukten begrüßt Wellemeier ausdrücklich als Befreiung und nicht als Verlust. Aus diesem Grund kommt es für ihn nicht in Frage, wie etwa für Fabian oder Schroth, in der künstlerischen Arbeit alternative Modelle mit gesellschaftlichem Bezug in Rechnung zu stellen.

Entscheidend ist jedoch nicht das Erleben des Systemumbruchs als Wandel allein, sondern ebenso die Erfahrung, wie wirkungslos Theater, das sich auf Kritik an gesellschaftlichen Zuständen beschränkt in Zeiten dieses Wandels sein kann. Als Beispiel beschreibt Wellemeyer die Proben zu Engels Faust-Inszenierung im Herbst 1989:

„Also, wie intelligent er [Engel] auch war mit Bildern, letztendlich, als wir damit rauskamen, hatte uns die Realität überholt und nichts war so langweilig wie Theater und nichts war so spannend wie das Leben wirklich. Das ist ja ein großes Problem gewesen, dann auch in den neunziger Jahren des Theatermachens im Osten.“ (Wellemeyer, 571ff.)

Theater als Reflexion von Gegenwart oder gar Vergangenheit, wie es für Latchinian oder Schroth zum Selbstverständnis gehört, ist für Wellemeyer von nun an nicht mehr verbindlich: „es gab [...] dieses grundsätzliche Problem des Vorgangs ‚Theater‘ gegenüber, weil das Leben einfach schneller war, immer schneller war als Spielprozesse, wenn man sie denn als Reflexionen betrachtete.“ (Wellemeyer, 577ff.) Das Moment des Spiels als theatraler Vollzug der gesellschaftlich möglichen Freiheit rückt in den Fokus von Wellemeyers Aufmerksamkeit:

„Wenn man sie [die Spielprozesse, S.J.] als exzessive, lustvolle Spielmomente betrachtete, dann konnte auch Theater interessant sein. Exakt [darauf, S.J.] basiert ja auch dieser Erfolg von Trash oder auch solche Extremzugriffe wie Frank Castorf – der große Erfolg. Es hatte ja wenig auf dem Theater Erfolg, wenn man das mal genau untersucht in den neunziger Jahren. Das gehört dazu. Das hat aber damit zu tun, dass es nicht ansatzweise reflexiv war, sondern manchmal fast sinnbefreites Extremspielen war. Das war dann stimulierend. Das war etwas, wo man wahrscheinlich auch das Chaos dieser Übergangsrealität oder -welt drin gespiegelt sah und gleichzeitig mit einer großen Vehemenz und Energie das Spielen selbst betrieb in allen mögliche Richtungen, man gar nicht wusste, sind sie jetzt traurig da vorne oder glücklich, sind sie jetzt niedergeschlagen vom Chaos oder glauben sie an die große Freiheit. Das ist ja von Frank, ‚Die Freiheit ist ganz nah‘, das Gefühl, wir müssen so spielen, er hat manchmal beim Spielen gesagt: ‚Ich hab das Gefühl, die Freiheit ist ganz nah.‘ Das passt in die neunziger Jahre. (Wellemeyer, 579ff.)

In dieser Replik wird sehr deutlich, wie eng diese Orientierung – von Orientierungswandel ist hier nicht zu sprechen, denn Wellemeyer äußert sich als einer der wenigen nicht zu seinem Theaterverständnis vor 1989 – bei Wellemeyer mit der sozialen Erfahrung des Systemumbruchs als eine persönliche Erfahrung der „übelsten und schlimmsten Depressionen und Absturzerfahrungen im Privaten“ (Wellemeyer, 48f.) verknüpft ist. Das Spiel als Möglichkeit, Freiheit zu erfahren und ihre Potenziale auszuloten, prägt Wellemeyers künstlerisches Selbstverständnis. Diese Orientierung leistet zweierlei. Zum einen ist sie bislang die einzige innerhalb des Samples, die den *nomos* des Feldes – nämlich ästhetische Innovation – affirmiert und inkorporiert und zum anderen ist sie wiederum auch nicht völlig frei von einer Orientierung auf das Soziale, wenn auch nicht im bisher gemeinten Sinne. Sie vollzieht sich als Einübung in das neue System, vor allem in die durch es gewährte Freiheit. Theater ist für Wellemeyer die Bereitstellung ästhetischer Vielfalt als Bildungsprozess (vgl. Wellemeyer 492ff.).

Wellemeyer macht die eigene soziale Erfahrung während des Systemumbruchs zum *sens pratique* seiner künstlerischen Arbeit und markiert damit – ob bewusst oder unbewusst – im Feld des ostdeutschen Theaters eine alternative Position, die sich in ihrer Orientierung auf ästhetische Polyvalenz als passendes Äquivalent zur Logik des westlichen Feldes der Kunst erweist. Dieser Vorgang ist jedoch nicht als strategische Affirmation zu beschreiben, sondern ihm geht die individuelle soziale wie künstlerische Erfahrung voraus.

Allerdings beschreibt Wellemeyer auch die Schwierigkeit, diesen Orientierungswandel beim Publikum (und auch bei seinen ostdeutschen Kollegen) durchzusetzen. Noch im Jahr 2006 fühlt sich Wellemeyer angehalten, in Magdeburg Aufklärungsarbeit zu leisten, um das Publikum auf die veränderte Ausrichtung der Kunst einzustellen und an einen „Kunstbetrieb“ heranzuführen, der auf „Individualismus“ ausgerichtet ist und der sich über die ästhetische Differenz einzelner Künstler definiert:

„dass man sagt, lieber Zuschauer, guck mal, du kannst so viele verschiedene Möglichkeiten zur Welt haben. Es ist ja erlaubt, es ist gut, dass du diese Aussage triffst und du dieses so meinst. [...] Das ist für einen Theatermenschen normalerweise ein ganz normaler Vorgang und wenn sie in München sind, da ist das sowieso das Einzige, was die Leute interessiert: Was macht dieser Künstler, was macht jener Künstler? Das ist ein total auf Individualismus orientierter Kunstbetrieb. Das ist hier nicht normal. Das müssen sie hier neu erzählen, immer wieder und jetzt noch.“ (Wellemeyer, 445ff.)

Tobias Wellemeyer macht die Ausrichtung auf ästhetische Polyvalenz zu seinem *sens pratique*, nicht primär, um sich ins westliche Feld des Theaters zu integrieren, sondern weil sich dieser Habitus aus seiner sozialen Erfahrung mit dem Systemumbruch heraus entwickelt. Seine soziale Disposition wird zur künstlerischen Position im Feld des Theaters. Diese Position markiert eine deutliche Differenz zum Habitus seiner Kollegen im Rahmen der hier befragten Akteure mit ähnlicher Berufsbiografie.

Claudia Bauer kommt 1991 nach Ostberlin. Während der Friedlichen Revolution studiert sie am Mozarteum in Salzburg Schauspiel. Der Systemumbruch mit all seinen sozialen Implikationen spielt für sie im Gespräch keine Rolle. Sie bewirbt sich an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, weil sie die ästhetische Praxis, die dort gelehrt wird, interessiert. 1987 erlebt sie ein Gastspiel dieser Schule in Salzburg und „das war für [sie] ein unglaublich beeindruckendes Erlebnis.“ (Bauer, 94f.) In der Ausbildung konfrontiert mit der Lehre Lee Straßbergs – „also mit emotionalem Gedächtnis und Erinnerungen, schlimme Erlebnisse aus der Kindheit und sehr persönlich und sehr psychologisch“ (Bauer, 84ff.) – ist die Begegnung mit einem Theater, das „bestimmte Dinge einfach nur zeigt oder vorführt“ gekoppelt mit einer „totale[n] Spielfreude“ (Bauer, 98f.) für sie befreiend. Die handwerkliche Ausrichtung auf „Sachlichkeit“, „Situation“, „Vorgang“, „Drehpunkten“ sowie Theater konzipiert als „Experimentieranordnung“, stellen für sie einen Ausweg aus der verinnerlichten, stark psychologisierenden Praxis der Schauspielausbildung dar. Ihre Rezeptionshaltung ist jedoch geprägt von der Orientierung auf ästhetische In-

novation, als solche nimmt sie die Inszenierung wahr: „Da habe ich überhaupt nicht über irgendwie Weltsicht oder politische Sachen nachgedacht.“ (Bauer, 141f.) Die Differenz zwischen ästhetischer Praxis und dem ihr vorausgehenden *sens pratique* wird zum Konflikt während des Studiums. Bauer empfindet die Orientierung auf das Handwerk, das aus ihrer Sicht jene Techniken darstellt, die man erlernen kann, als Einengung: „Naja, später ist es dann so, dass man natürlich auch in diesem Handwerk gefangen sein kann. Das man oft nicht frei ist, irgendetwas zu machen, was man nicht erklären kann.“ (Bauer, 152f.) Sie erlebt es als Druck, dass man für alles, was auf der Bühne passiert, „eine Begründung finden [muss], am besten noch eine soziale, politische Begründung.“ (Bauer, 160f.)

Die Beschreibung dieses Konfliktes macht die Trennung von ästhetischer Form und Habitus als künstlerisches Selbstverständnis deutlich. Losgelöst von konkreter sozialer Erfahrung, die mit dem *sens pratique* der ostdeutschen Theaterkünstler unmittelbar verbunden ist und sich in diesem als Strukturierung abbildet, eignet sich Claudia Bauer die Formensprache an. Sie erscheint ihr als ästhetische Innovation, die ihr aufgrund ihrer Prägungen im westlichen Feld der Kunst passend erscheint: „Weil ich dann gemerkt habe, dass da irgendwie ein anderes Theaterverständnis herrscht, was mir komischerweise schon immer näher war.“ (Bauer, 116f.) Diese Aneignung verläuft so lange unproblematisch, wie ihre Position nicht im Dissens mit der ihrer Lehrer steht. In dem Moment, wo ihre Position sichtbar wird, nämlich dann, wenn sie eine ästhetische Form mit einer anderen kombinieren möchte, was ihr selbstverständlich erscheinen muss, fordern die Dozenten das ihrerseits Selbstverständliche ein, nämlich die Positionierung mit einer Haltung (Position) zum Sozialen zu verbinden. Der Lehrer betrachtet die Orientierung auf das Soziale als konstitutiv für die ästhetische Form, er kann beides gar nicht losgelöst voneinander betrachten. Claudia Bauer erscheint vor dem Hintergrund ihrer Prägung und ihrer Orientierung auf das Ästhetische die Position des Dozenten plötzlich normativ und restriktiv. Das Beispiel zeigt aus einer anderen Perspektive wie stark die künstlerische Position aus inkorporierten Dispositionen hervorgeht. Erst im Aufeinandertreffen verschiedener Ansprüche an die ästhetische Form werden die darunter liegenden inkorporierten Prägungen sichtbar und entladen sich im Disput.

Ungeachtet der Differenzen beendet Bauer ihr Studium erfolgreich und wird 2000 Leiterin des Theaterhauses Jena. Der Wechsel der Jenaer Theaterleitung macht einen interessanten Zusammenhang deutlich, der über das Einzelbeispiel Claudia Bauer hinausgeht. Er verdient an dieser Stelle Beachtung, weil er einen wichtigen Aspekt beleuchtet, der bislang unbeachtet blieb: die Prägung des Publikums.

In Jena existiert bis zur Wende 1989 kein reguläres Stadttheater. Seit dem Kriegsende gibt es bis auf kurzzeitige Ausnahmen kein festes Ensemble in Jena. 1987 reißt man das Zuschauerhaus des notdürftig hergerichteten Theaters ab, um einem Neubau Platz zu schaffen. Bis 1989 werden

die Pläne immer wieder aufgeschoben.¹⁹⁴ Auf Initiative der Stadtverwaltung werden 1990 Absolventen der Schauspielschule „Ernst Busch“ angesprochen, ob sie nicht gemeinsam nach Jena kommen wollen. Unter der Leitung der Regisseure Horst-J. Lonijs und Sven Schlötcke eröffnet 1991 das Theaterhaus Jena.

Die Gründung dieses Theaters wird durch den Systemumbruch und die damit freigesetzten kulturpolitischen Potenziale ermöglicht. Im Verständnis der Gründer ist sie ein Ereignis von politischer Bedeutung. Für sie stellt sie die Emanzipation von bürokratischen und ideologisch zweifelhaft begründeten Restriktionen der DDR dar.¹⁹⁵ Sie ist ein Akt der Aneignung selbstbewussten freiheitlichen Agierens, der Aufbau des Theaters eine Praxisübung in Demokratie: „[...] weil sie dann immer so ganz viel von Demokratie geredet haben. Jedes dritte Wort war irgendwie Demokratie, Demokratie. [...] Die haben die ganze Zeit erzählt, ja, dieses Haus muss demokratisch geleitet werden, es muss demokratisch sein [...].“ (Bauer, 22ff.) Für das Leitungsteam ist die Gründung dieses Theaters nicht nur der Versuch, sich politisch, sondern auch künstlerisch zu emanzipieren. Statt Theaterkunst, die sich am Sozialen orientiert und die Gesellschaft als ein zu vollendendes gemeinschaftliches Projekt begreift, will die Truppe um Lonijs und Schlötcke sich von solchen Einschränkungen und Funktionalisierungen befreien. Sie wollen experimentelles Theater machen. Statt aufs Soziale setzen sie auf ästhetische Polyvalenz. Die ästhetische Grenzüberschreitung wird zum Programm. Projekte, Bearbeitungen von Prosa, vornehmlich der literarischen Avantgarde¹⁹⁶ (Rilke, Kafka, Nabokov), gemeinsame Arbeiten von Tanz- und Sprechtheater dominieren den Spielplan. In den letzten beiden Spielzeiten stehen vier originäre Theaterstücke neben zehn Romanadaptionen oder thematischen Arbeiten, die häufig englische Titel tragen. Ähnlich wie Tobias Wellemeier treffen die Akteure jedoch auf ein Publikum, das die veränderte Orientierung der künstlerischen Praxis nicht mitvollziehen will. Während Wellemeier, wohlgemerkt fast zehn Jahre später, ein dichtes Netz an Vermittlungsangeboten für das Publikum installiert, um es auf diesem Weg des Orientierungswandels mitzunehmen, setzen die Jenaer Theaterhausgründer auf unkommentierte Konfrontation. Wohl auch, weil sie erwarten, dass ihre veränderte Ausrichtung, die sich für sie als notwendige Konsequenz aus dem Systemumbruch ergibt, vom Publikum, das diese Erfahrung teilt, als ebenso notwendig erkannt und mitvollzogen wird. Claudia Bauer beschreibt die Situation bei ihrem Antritt so:

„als ich kam, hießen ja die Sachen nur noch ‚Mutation one‘, ‚Mutation two‘ und ‚Mutation three‘ und es waren Life-Art-Gruppen aus England eingeladen, die ja dann auch

¹⁹⁴ Ausführlich: Franke-Polz, Tobias: *Avantgarde in Jena*. 2001.

¹⁹⁵ Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Konstruktion der Gründer des Theaterhauses. Der Aufsatz in dem Jubiläumsband des Theaterhauses Jena (vgl. Anmerkung 194), der sich mit der historischen Entwicklung vor 1989 auseinandersetzt, legt eine solche Deutung nahe, ohne Belege zu liefern. Wahrscheinlicher ist die Verhinderung des Baus aus wirtschaftlichen Gründen.

¹⁹⁶ Im Bezug auf die literarische Avantgarde wird die Anknüpfung der Akteure an die Tradition der Moderne, also jenes Zeitraums, in der sich das autonome Kunstfeld ausbildet, besonders deutlich. Sie arbeiten mit Werken jener Epoche (der klassischen Avantgarde der Moderne), in der die Grundlagen ihres aktuellen Selbstverständnisses als autonome Künstler gelegt werden.

sehr bekannt, also später oder währenddessen schon sehr bekannt geworden sind, was aber eben nicht wirklich beeindruckt hat in Jena. Also ich habe letztlich ein relativ leer gespieltes Haus übernommen, [...] es waren sehr viel Inszenierungen, da waren fünfzehn bis zwanzig Leute im Schnitt drinnen. Weil halt alles so experimentell daher kam mit englischen Titeln und weltbekannte Stücke dann mit anderen Titeln benannt worden sind, wo letztlich glaube ich der Vulgärrezipient nicht mehr recht wusste, wenn er von außen auf dieses Haus blickte, was findet da eigentlich statt, was ist da, was machen die da. Es war wirklich nicht mehr ganz klar, was da stattfand.“ (Bauer, 339ff.)

Die Rechnung der Gründer geht nicht auf. Das Publikum bleibt weg, anstatt sich gemeinsam mit den Akteuren auf den Weg zu machen und dem Systemumbruch den künstlerischen Umbruch folgen zu lassen. Die Orientierung des Publikums (seine ästhetische Bildung, sein Habitus, wenn man so will) erweist sich als langfristig wirksame Prägung.

Dieser Prägung des Publikums wird Claudia Bauer mit der Ausrichtung ihres Theaterprogramms eher gerecht. Sie setzt „ein ganz großes Signal: Erzähltheater“ (Bauer, 433f.), spielt Brecht, Büchner. Ihre Botschaft ans Publikum fasst sie zusammen: „wir erzählen Geschichten“ (Bauer, 452), mit „soziale[m] Gestus“ (Bauer, 592) und „Menschen [in] gesellschaftspolitischen Situationen.“ (Bauer, 593) Die Strategie hat Erfolg, „also wir hatten wirklich den Laden von Anfang an voll gehabt.“ (Bauer, 439f.) Es ist die Orientierung aufs Soziale, die die Zuschauer ins Theater lockt, weil sie das Gefühl haben, es geht um sie, deren soziale Realität sich nach dem Systemumbruch so gewaltig verändert hat. Bei der Inszenierung von Hauptmanns *Die Weber* im Rahmen der Kulturarena wird die – hier erfüllte – Erwartungshaltung des Publikums, das hier zugleich Mitspieler ist, deutlich:

„Und bei den *Webern* war es richtig gut, weil wir uns da mit sozialen Missständen und Arbeitslosigkeit auseinander gesetzt haben, [und es wurde deutlich, S.J.], wie sehr die Leute dafür gebrannt haben. Ich meine, die haben da für'n Appel und ein Ei mitgespielt. Aber die haben da wirklich für gebrannt für dieses Stück.“ (Bauer, 666ff.)

Ungeachtet des Umstands, dass die Entwicklung des Theaterhauses hier einseitig aus der Sicht der Akteure¹⁹⁷ wiedergeben ist, wird erkennbar, wie auch das Publikum Strukturierungen unterliegt, die neue Erfahrungen strukturieren. Diese Strukturierungen unterliegen demnach, ähnlich wie das bei den hier befragten Theaterpraktikern der Fall ist, einer Wirkungsdauer, die das gesellschaftliche Umfeld, dem sie entstammen, überlebt und somit über das Ende des sie prägenden Systems hinaus wirksam bleiben. Das Paradox besteht darin, dass die ostdeutschen Künstler, die sich vom Habitus ostdeutscher Theaterkünstler emanzipieren wollen und damit jenen Autonomiebestrebungen nachgeben, die in der DDR eingeschränkt wurden, nur sehr zögerlich vom Publikum angenommen werden, während die westdeutsche Claudia Bauer, für die die

¹⁹⁷ Neben dem Gespräch mit Claudia Bauer auch die Publikation des Theaterhauses in der Redaktion der Gründungsmitglieder: Lonijs, Horst-J.: Der Zornige Engel. 2001.

handwerklich grundierte und aufs Soziale orientierte ostdeutsche Theaterpraxis eine mögliche Ästhetik¹⁹⁸ unter vielen ist, für das Publikum als Garantin für Kontinuität erscheint.

Das Feld des ostdeutschen Theaters

Die Auswertung der Gespräche mit den ausgewählten ostdeutschen Theaterpraktikern macht deutlich, wie das künstlerische Selbstverständnis der Akteure abhängt von Dispositionen, die sich nicht tagesaktuell ablösen, sondern langfristige Wirkung entfalten. Der Systemumbruch hat auf das Erleben der Akteure und ihre individuellen Biografien in vielfältiger Weise Einfluss. Eines lässt sich jedoch nicht aus ihm ableiten: die unmittelbare Umorientierung des *sens pratique* der ostdeutschen Theatermacher als zwangsläufige Folge dieses tief greifenden Umbruchprozesses.

Generalisierbare Beschreibungen verbieten sich angesichts der Komplexität wie auch der zeitlichen Dynamik, die dem Prozess des Systemumbruchs innewohnen, ebenso wie die Systematisierung des Befragungssamples zu einer aussagekräftigen und allgemein gültigen Typenstruktur. Die Befunde beschreiben somit eher eine Tendenz, als dass sie absolute Gültigkeit beanspruchen können.

Das künstlerische Feld des ostdeutschen Theaters folgt, unabhängig von seiner strukturellen Verfassung, auf die der Systemumbruch erkennbare Auswirkungen hat, nicht jener Orientierung auf ästhetische Polyvalenz im Sinne eines *l'art pour l'art* wie das westliche Feld des Theaters.¹⁹⁹ Der Habitus der Akteure ist zu einem großen Teil von einem Selbstverständnis geprägt, das Theater als subversives Korrektiv eines gemeinschaftlich verstandenen Gesellschaftsprojekts betrachtet. Ihr *sens pratique* verlangt die kritische Reflexion dieses Gesellschaftsprojekts und damit die Perspektive auf eine Utopie, die als Leerstelle perspektiviert wird. Die Position der Akteure stellt sie als Möglichkeitshorizont in Rechnung. In dieser grundsätzlich kritischen Position als Voraussetzung (und nicht als Ergebnis) künstlerischer Produktion zeigen sich Spuren der in der DDR maßgeblichen Aushandlungsstrategien und der für die Künstler selbstverständlichen Nähe zum Feld der Macht. Diese gesellschaftlich zentrale Stellung nehmen die Akteure nach wie vor in Anspruch. Darüber hinaus nimmt die Mehrzahl der Akteure in der Reflexion der eigenen Orientierungen eine kritische Haltung zum Prinzip der ästhetischen Innovation ein.

¹⁹⁸ Die Theaterpraxis von Claudia Bauer über ihre Intendanz in Jena hinaus lässt den Schluss zu, dass ihre künstlerische Prägung durch das westliche Feld der Kunst sukzessive überlagert wird von einer Orientierung auf das Soziale. Das Gespräch allein lässt diesen Schluss nicht zu, hier beschreibt sie für sich einen Zustand: „zwischen den Welten“ (Bauer, 165).

¹⁹⁹ Mit westlichem Feld ist keineswegs Westdeutschland als eigener Kulturraum gemeint. Die Abgrenzungslinie markiert sich zwischen dem stark autonomen Feld wie es sich in den westeuropäischen Staaten im 20. Jahrhundert entwickelt hat und Ostdeutschland als Beispiel jener Staaten, in denen sich bis 1990 eben kein autonomes Kunstfeld entwickeln konnte.

Nicht ästhetisch originell zu sein,²⁰⁰ konstituiert ihr Selbstverständnis, sondern mit ästhetischen Mitteln einen analytisch kritischen Blick auf soziale Phänomene zu formulieren. Die ästhetische Form wird zwar keineswegs Mittel zum Zweck, sie bildet aber im Unterschied zum westlichen Feld des Theater nicht das Interesse, sich am Kampf um Legitimation im Feld des Theaters zu beteiligen.

Die Zuordnung der Interviewpartner zu verschiedenen Generationen, die strukturierte Aufarbeitung ihrer Aussagen zur Friedlichen Revolution sowie zum Systemumbruch geben im Zusammenhang mit der Beobachtung einer modifizierten Verstetigung des künstlerischen Habitus Antworten auf die Wechselwirkung zwischen sozialer Disposition und künstlerischem Selbstverständnis.

Die Auswertung differenziert zunächst das Sample mit dem von Ahbe/Gries vorgeschlagenen Generationenschema. Die Biografien der Akteure lassen sich sinnfällig in dieses einordnen, so dass die individuellen Zäsuren als Reaktionen auf die spezifische Assimilation im System der DDR und auf kollektive Prägungen sichtbar werden. Je differenzierter die Fragestellung wird, desto deutlicher zeigen sich die Grenzen des Generationenschemas. Daraus ist nicht vorschnell die beschränkte Erklärungskraft des Schemas zu folgern, vielmehr handelt es sich bei den hier Befragten um stark individualisierte Persönlichkeiten, deren Lebensläufe kaum verallgemeinerbar sind und deren Wirkungskreis bis 1989 unter latenter Beobachtung der Kulturfunktionäre und partiell auch der Staatssicherheit stehen.²⁰¹ Ihr Handeln ist demnach stark geprägt von öffentlicher Kontrolle. Auf diesen Umstand reagieren die Akteure mit individualisierten Strategien. Einige nehmen Leitungsfunktionen an Theatern ein (Sodann, Schroth, Vornam), andere ziehen sich ins Ausland (Bunge) oder in die Freie Szene (Fabian) zurück und wieder andere werden in der Konsequenz ihrer künstlerischen Tätigkeit des Landes verwiesen (Petras). Sobald die Machtbalance zwischen individuellem Gestaltungswillen und kollektivem Gestaltungszwang zu kippen droht, läuft das System Gefahr zu kollabieren. Die Gespräche zeigen, wie labil diese Machtbalance Ende der achtziger Jahre ist. Wolfgang Engel führt die Notwendigkeit des oftmals mühsamen Aushandelns individueller Freiräume seit 1987 in eine Krise, weil ihm dieses Prinzip nicht mehr produktiv erscheint. Christian Martin fasst die Ausreise konkret ins Auge, weil seine Freiräume enger und enger, seine Stücke nicht mehr gespielt werden. Auch Wolf Bunge ist sich nicht sicher, ob er ohne familiäre Bindung immer wieder in die DDR zurückkehren würde. Und Armin Petras schließlich wird der Gestaltungsauftrag gänzlich entzogen.

²⁰⁰ Auffällig ist, dass in den Interviews die Frage nach ästhetischen Mitteln, Stilen, Orientierungen, Vorbildern etc. keine Rolle spielt.

²⁰¹ Sowohl Wolfgang Engel als auch Armin Petras, Peter Dehler und Christian Martin thematisieren die Überwachung durch die Staatssicherheit. Die Verarbeitung folgt ganz unterschiedlichen Mustern. Peter Dehler opponiert offensiv gegen angedrohte Restriktionen durch die Staatssicherheit, Wolfgang Engel hat die Überwachung seiner Person in den neunziger Jahren mehrfach thematisiert und öffentlich verarbeitet. Armin Petras hat für sich mit dem Thema abgeschlossen, an einer Aufarbeitung ist er erklärtermaßen nicht interessiert: „Ich will es auch nicht wissen.“ (Petras, 46f.). Einzig für Christian Martin ist die Entdeckung der massiven Überwachung nach 1989 ein Schockerlebnis, das er bis heute nicht verwunden hat. Mehrfach kommt er im Gespräch darauf zurück und plant, dieses Thema in der Zukunft künstlerisch zu verarbeiten (Martin, 3ff, 50ff, 343ff.).

Diese biografischen Differenzen zeigen Auswirkung auf die hier relevanten Fragestellungen. Es wird deutlich, dass nur durch sie das sehr unterschiedliche Engagement während der Friedlichen Revolution, deren subjektive Bewertung und letztlich die Verstetigung oder Ablösung des für die DDR maßgeblichen künstlerischen Habitus, verständlich werden.

Entscheidend für die Frage, warum eine Mehrzahl der Akteure ihren künstlerischen Habitus verstetigt, ist das Selbstverständnis, als Künstler notwendiger und integrativer Teil eines gemeinschaftlich verstandenen Gesellschaftsprojekts zu sein und in dieser Funktion anerkannt zu werden. Dieser Anspruch (und dieser Auftrag) erweist sich als so flexibel, dass er in der Lage ist, auch Veränderungen wie den Systemumbruch zu integrieren. Mehr noch, das künstlerische Selbstverständnis erweist seine subjektive Gültigkeit unabhängig vom Systemkontext und bestätigt damit rückwirkend jene Unabhängigkeit, um die die Künstler in der DDR mühsam aushandelnd kämpfen mussten. Eine Vielzahl von Künstlern strukturiert die Erfahrung des Systemumbruchs mit genau jenen Techniken (Strukturierungen), die in der DDR von ihnen erwartet worden und die ihnen ihre gesellschaftliche zentrale Stellung garantierten. Axel Vornam beschreibt, wie die „Apparatur“, die er als künstlerisches Handwerk erlernt hat, sich in der Strukturierung sozialer Erfahrung als Krisenschutz erweist. Die in der DDR erwartete Ausrichtung auf eine gesellschaftliche Utopie ermöglicht Jo Fabian nach dem Systemumbruch, als dieser Anspruch eigentlich als erledigt gilt, seine künstlerische Unabhängigkeit. Weil künstlerische Orientierung in der DDR eben nicht autonom war, sondern eingebunden in ein großes gesellschaftliches Gesamtprojekt, sind Künstler mit dieser Prägung in der Lage, den Systemumbruch in ihr Weltbild einzubinden und sehen sich nur partiell gezwungen, ihre Orientierung zu ändern. Die Dispositionen der Künstler sind insofern in umfassendem Verständnis auch soziale Dispositionen, sodass mit Rückgriff auf sie, soziale Erfahrungen erfolgreich, das heißt individuell stimmig und überindividuell anschlussfähig, strukturiert werden können. Im Moment des Systemumbruchs wird deutlich, wie stark sozial und politisch das Selbstverständnis der Akteure geprägt ist. Im anderen Fall wären sie zu einer Veränderung ihres Habitus gezwungen, würde er sich über eine so einschneidende Veränderung hinweg nicht als anschlussfähig erweisen. Keiner der hier Befragten sieht sich langfristig durch den Systemumbruch als Künstler in Frage gestellt. Und im Fall der Krisenerfahrung, wie sie Petras und Latchinian beschreiben, finden die Akteure zu einem Ausgang aus der Krise – im bekräftigten Bekenntnis zu den sie strukturierenden Erfahrungen.

Die Ausnahmen bestätigen diesen Befund im Kontrast. Wolfgang Engel will sich dieser Verhaftung im gesellschaftlichen Kontext bereits vor 1989 entledigen. Er ist die einzige Ausnahme im Sample, der den gesellschaftlichen Auftrag von sich aus ablehnt (und nicht einfach nur unverstanden fühlt wie etwa Martin) und sich nach einem Umfeld sehnt, wo er „sich als Künstler“ behaupten muss. Im Moment der Möglichkeit erkennt Engel jedoch seine Bindung an inkorporierte Prägungen.

Bei Tobias Wellemeyer fällt auf, dass er kaum von seiner Theaterpraxis in der DDR spricht. Als einziger strukturiert er die Erfahrungen des Herbst 1989 nicht mit jenen Strukturen, die sich aus der künstlerischen Praxis ergeben, sondern umgekehrt, die soziale Erfahrung des Systemumbruchs strukturiert seine künstlerische Praxis. Er erklärt das Spielen selbst zur „ästhetischen Erfahrung“, die Intensivierung eines stetigen Wandels zum konstitutiven Moment seines „sens pratique“. Theater ist für Wellemeyer und seine Dramaturgin Ute Scharfenberg „nicht ein Ort des nachholenden Diskurses, sondern des progressiven Beteiligtsein am Jetzt.“ (Wellemeyer, 801f.) In diesem Sinne ist für Wellemeyer Theater nach wie vor integrativer Bestandteil gesellschaftlicher Entwicklung, aber eben nicht im Sinne eines Korrektivs, sondern in der affirmativen Verstärkung.

Das Gespräch mit Claudia Bauer macht aus einer anderen Perspektive die Allianz zwischen Kunst und Sozialem als integratives Moment der künstlerischen Position im Feld kenntlich. Bauer integriert die theatrale Praxis als ästhetische Position in ihr Verständnis von Kunst. Ihr Habitus ist geprägt von einer Orientierung auf *l'art pour l'art* und erst allmählich in der Praxis selbst besteht die Möglichkeit über die Aneignung der ästhetischen Position ihren Habitus neuen Dispositionen auszusetzen und ihren *sens pratique* um das soziale Moment zu ergänzen und zu einer veränderten Position im Feld der Kunst zu gelangen. Das Beispiel Claudia Bauer zeigt darüber hinaus, dass einerseits ostdeutsches Theater sehr wohl anschlussfähig ist für ein Feld, das der Orientierung auf ästhetische Polyvalenz unterliegt, demnach auch aus rein ästhetischem Interesse rezipiert werden kann.²⁰² Andererseits ist das ostdeutsche Theaterfeld offenbar in der Lage, auf das westliche Feld auszustrahlen und dort dominierende Dispositionen zu überlagern. Insgesamt zeigen die Interviews, dass sich die in der DDR angelegten Dispositionen zu einem ostdeutschen Habitus im Theaterfeld verstetigen, sofern eine nachhaltige Prägung in dieser Zeit gegeben ist und diese als produktiv von den Akteuren wahrgenommen wird. Abweichungen haben ihre Ursachen nicht im Systemumbruch selbst, sondern sind, wie die Beispiele Engel und Wellemeyer zeigen, in bereits vor 1989 prägend wirksamen Widersprüchen und Ablösungsercheinungen zu suchen. Theater wird mehrheitlich als eine soziale Praxis verstanden, dem Künstler ein Auftrag unterstellt, sich integrativ und produktiv in ein gemeinschaftlich verstandenes Gesellschaftsprojekt einzubringen. Künstlerische Tätigkeit ist damit immer zugleich gesellschaftliche, also soziale Arbeit. Abgrenzungen im Feld markieren sich in der Orientierung auf das Soziale und nicht über ästhetische Stile und Formen.

Differenzen zwischen den einzelnen Befragungsgruppen belegen die Gespräche nicht. Sowohl Autoren als auch Regisseure und Intendanten unterliegen ähnlichen, wenn auch nicht deckungs-

²⁰² Es wird aber auch deutlich, dass eine solche Rezeptionshaltung dem *sens pratique* der ostdeutschen Theaterkünstler nicht umfassend gerecht wird. Die Gefahr, das ästhetische Erlebnis dann für unbefriedigend zu halten, ist relativ groß. Auch hier liegt eine Ursache, warum ostdeutsches Theater in seiner Spezifik bislang für die Theaterwissenschaft nicht von Interesse ist. Es bietet nicht das, wo diese ihr Potential verortet: ästhetische Innovation.

gleichen, Strukturierungen. Für die hier relevante Frage nach der Verstetigung der Dispositionen haben sie keine Relevanz.

Die Auswertung der Gespräche erweitern den Blick für einen Zusammenhang an, der im Leitfaden zwar nicht angelegt ist, sich aber aus den Ergebnissen zwangsläufig ergibt und von den Befragten selbst in Verbindung mit ihrem Selbstverständnis thematisiert wird: der Funktionswandel der Stadttheater.

Die gegenwärtige deutschsprachige Stadttheaterlandschaft entwickelt sich aus jener Struktur, wie sie im späten siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert entsteht, als deutsche Höfe nach französischem Vorbild stehende Theater gründeten. Theater eignete sich, wie Louis XIV. vorgelebt hat, zur Repräsentation und Konstitution aristokratischer Macht.²⁰³ Etwa in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts entdeckte das Bürgertum das Medium Theater. Es bot als Institution die Möglichkeit, sich ästhetisch und moralisch zu bilden und gegenüber dem aristokratischen Selbstverständnis ein sich langsam generierendes bürgerliches Selbstbewusstsein zu formulieren. Zugleich wurden aristokratische Repräsentationstechniken imitiert, der Elitestatus des Adels schrittweise unterwandert. Dem gesellschaftlichen Bildungsauftrag sehen sich die Theater auch heute noch gegenüber gestellt, wenngleich die Inhalte der Bildung sich zweifelsohne gewandelt haben. Im westlichen Theaterfeld erfüllt sich dieser Auftrag gegenüber der Öffentlichkeit in der Bereitstellung ästhetischer Vielfalt, die ästhetische Bildung ermöglicht. Als öffentliche Institution halten die Theater Freiräume zur Verfügung, die von ausgewählten Künstlern genutzt werden, um ihre stark individualisierte theatrale Formensprache zu entwickeln und der öffentlichen Wirkung auszusetzen.²⁰⁴

Auch die Theater in der DDR knüpfen an diese bürgerliche Tradition des Bildungsauftrags an, entheben diese jedoch ihrer Bindung ans Bürgertum. Theater in der DDR bekennt sich insbesondere in den Aufbaujahren zur humanistischen Tradition des Bürgertums, die jedoch ihres elitären Status' enthoben wird und für alle Bevölkerungsschichten gleichermaßen zugänglich zu sein hat. Dieses Bekenntnis und seine Umdeutung erscheint im historischen Rückblick die Voraussetzung für die zentrale Stellung des Theaters in der DDR-Gesellschaft zu sein, wie sich nicht zuletzt an der erbitterten Auseinandersetzung um das humanistische Erbe, insbesondere der Weimarer Klassik und Goethe, zeigt. Bereits die Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag Johann Wolfgang Goethes im August 1949 sind eine Auseinandersetzung um die Hoheit über die deutsche Nationalkultur, also ein Kampf um die politische Legitimität.²⁰⁵

²⁰³ Vgl.: Kolesch, Doris: Theater der Emotionen. 2006.

²⁰⁴ Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel. So beschreibt Ulrich Kuohn Stadttheater als soziale Praxis: „Die Verknüpfung von Ästhetik und sozialem Lernen ist eben das, was ich an Theater so liebe.“ In: Theater ist auch eine soziale Kunst. 2008. S. 67.

²⁰⁵ Das zeigt sich vor allem in der immensen politischen Aufmerksamkeit, die allen Inszenierungen von Goethes *Faust* in der DDR zukamen, beispielsweise jenen in der Regie von Wolfgang Langhoff 1949 und 1954, von Adolf Dresen und Wolfgang Heinz 1968 am Deutschen Theater aber auch der Inszenierung des Urfaust durch Bertolt Brecht und Egon Monk am Berliner Ensemble 1952/53. Vgl.: Stuber, Petra: Spielräume und Grenzen. 1998.

Aus dieser gesellschaftlich herausgehobenen Stellung entwickelt sich in der DDR ein Verständnis des Theaters als soziale Institution, insofern als es der Verständigung über gesellschaftliche Konflikte dient, letztlich dem Aushandeln eines gesellschaftlichen Common Sense. Die Abgrenzung auf rein formalästhetischer Ebene hat im Theater der DDR ausgesprochen geringe Bedeutung. Dieser Befund findet seine Bestätigung in den Aussagen der hier befragten Akteure und verweist einmal mehr auf die Verstetigung künstlerischer Dispositionen.

Die Ausrichtung auf das Soziale im DDR-Theater zeigt sich unter anderem in den von Benno Besson 1974 erstmals ins Leben gerufenen Spektakel. Dort entsteht, neben dem zahlreichen Angebot an Inszenierungen auf allen Bühnen und darüber hinaus an weiteren Orten des Theaters,²⁰⁶ vor allem eine Atmosphäre der offenen und lebendigen Begegnung zwischen Zuschauern und Künstlern.²⁰⁷ Die Spektakel-Idee wird von Christoph Schroth in Schwerin fortgesetzt und prägt eine ganze Generation von Theatermachern auch über den Systemumbruch hinaus. Christoph Schroth veranstaltet in Cottbus bis zum Ende seiner Intendanz 2003 alle zwei Jahre die *Zonenrandermutigungen*, Wolfgang Engel richtet in Leipzig thematisch orientierte Spektakel aus, Axel Vornam initiiert in Rudolstadt einen groß angelegten Theaterabend mit mehreren Aufführungen zum Thema „Arbeit“ am Beispiel der Maxhütte in Unterwellenborn. Sewan Latchinian greift mit seinen jährlichen *Glück-Auf-Festen* die Tradition des Bergbaus in der Lausitz auf und untersucht ihre Integrationskraft für die Region. In Greifswald findet ein Schauspielprojekt mit Spektakelcharakter statt, das sich mit der Bedeutung des nahe gelegenen Kernkraftwerks vor dem Hintergrund des Zusammenbruchs der Energieversorgung im Winter 1978/79 auseinandersetzt, Sebastian Hartmann geht in Leipzig den Spuren der Braunkohle im Südraum der Leipziger Region nach. Diese Spektakel belegen einmal mehr das Interesse des Theaters am Sozialen, zumeist kondensiert an Gegenständen, die regional identitätsstiftend sind oder waren. Archäologisch untersuchen sie sozial relevante Themenfelder, dienen nicht primär dazu, künstlerische Stile vorzustellen, sondern sich aktiv am Diskurs über kollektive Dispositionen zu beteiligen und ihre Verbindlichkeit zu überprüfen.

Aber auch über solche temporären Ausnahmesituationen hinaus verstehen die Befragten Theater als Ort des Sozialen. Axel Vornam begreift sein Theater als kulturelles Zentrum, das sich der Region und ihrer Geschichte(n) verbunden sieht: „hin zu einem Zentrum im besten Sinne, kulturellem Zentrum, wo wir noch Anstöße geben, sich hier mit der Region, mit seinen eigenen Geschichten, seinen eigenen Biografien auseinander zu setzen. Das ist das, was mich am meisten interessiert und da ist es dann relativ wurscht, ob wir was Zeitgenössisches, also ob wir nun unbedingt Heiner Müller machen müssen oder was anderes, das ist dann wurscht.“ (Vornam, 579ff.) Armin Petras hält Theater vor allem in kleineren Städten für enorm wichtig als „kulturel-

²⁰⁶ Zum Beispiel auf den Probebühnen, im Foyer, auf einem nahegelegenen Kinderspielplatz.

²⁰⁷ Das inoffizielle Ziel bestand darin, in diesem Rahmen auf kleinen Bühnen kritische Gegenwartsdramatik aufführen zu können.

le Zentren“ (Petras, 155). Oftmals sind sie die einzigen öffentlichen Orte, wo Begegnung möglich ist. „Für einige wenige ist das Theater in einer bestimmten Zeit, das Zentrum in so einer kleinen Stadt. Es ist für diese Leute lebensverändernd. Das ist entscheidend.“ (Petras, 157f.) Er selbst schätzt die Möglichkeiten der Stadttheater in kleinen Städten, weil sich in ihnen der künstlerische Nachwuchs abseits von öffentlichem Druck entwickeln kann. Von sich selbst sagt er: „Ohne diese Stationen wäre ich nicht da, wo ich heute bin.“ (Petras, 150f.) Auch Sewan Latchinian und Christoph Schroth sehen ihr Theater in der Pflicht, „sich [...] um die existenziellen Grundbefindlichkeiten der Menschen einen Kopf zu machen.“ (Schroth, 80f.) Peter Sodann realisiert den sozialen Anspruch an Theater auf seine Weise. Er gründet in Halle – bereits in den achtziger Jahren – die Kulturinsel. Dort gibt es, neben einem Theater mit mehreren Spielstätten, ein Theater-Café, eine Galerie, eine Bibliothek, einen Lesesaal und eine Theaterkneipe. Das Theater richtet jährlich Feierlichkeiten zum 1. Mai aus, die neben der zum Teil ironisierten Fortführung der Maidemonstrationen immer auch dem Anspruch Ausdruck verleihen, als Theater zu gesellschaftlichen Entwicklungen Position zu beziehen. Unter dem jährlichen Motto: *Erst haben wir den Sozialismus ruiniert, jetzt ist der Kapitalismus dran* hat das Theater an diesem Tag 2005 mehr Zulauf als die Demonstration des DGB auf dem Marktplatz von Halle, kaum 500 Meter von der Kulturinsel entfernt (Sodann, 584ff.).

Ob sich mit dieser Position, Theater als sozialen Ort zu verstehen, der Weg aus der latenten Krise des Stadttheaters finden lässt, die ostdeutschen Theatermacher demnach als Avantgarde für das gesamte Feld des Theaters fungieren, muss offen bleiben. Zumindest lässt sich sagen, dass sie mit ihrer umfassenden Ausrichtung aufs Soziale eine alternative Orientierung anbieten, die auch für das westliche Feld produktiv sein könnte.²⁰⁸

Abschließend stellt sich die Frage, wie beide Felder – das westdeutsche und das ostdeutsche – mit ihrer unterschiedlichen Orientierung aufeinander reagieren. Denn es ist keineswegs so, dass sie hermetisch abgeschirmt voneinander existieren, vielmehr zeigt sich in der Dynamik der Theaterlandschaft mit dem Wechsel von Intendantenposten, Regie-Engagements und Inszenierungen von Theatertexten Durchlässigkeit und wechselseitige Durchmischung trotz der Differenzen. Die ostdeutschen Theaterpraktiker müssen sich auf dem freien Markt durchsetzen, der die zentralistisch organisierte Kulturpolitik der DDR ersetzt hat. Zwar arbeiten nach wie vor ostdeutsche Theaterregisseure vorwiegend in Ostdeutschland, und werden westdeutsche Intendantenposten überwiegend mit Westdeutschen besetzt, gleichwohl gibt es Ausnahmen, die sich vor allem auf weniger prominenten Ebenen der Leitungshierarchie der Theater (Gastregisseure, Schauspieler, Dramaturgen) zur Regel verstetigen.

²⁰⁸ Dass die mögliche Annäherung beider Positionen im Feld nur langfristig erfolgen kann, zeigt sich in der jüngsten Entwicklung im westdeutschen Theaterfeld. Regisseure wie Sebastian Nübling, Volker Lösch und andere haben mit Theaterarbeiten Aufsehen erregt, die sich dezidiert über ein Interesse am Sozialen definieren. Sie arbeiten mit Laien, thematisieren aktuelle soziale Konflikte und definieren sich über den Anspruch, Authentizität zu evozieren, den Kunstcharakter ihrer Arbeit demnach in den Hintergrund zu rücken. Ob damit ein wirklicher Orientierungswandel verbunden ist, oder dieser künstlerische Ansatz als ästhetische Innovation rezipiert wird, die von weiteren abgelöst werden wird, ist im Moment noch nicht zu entscheiden. Vieles spricht allerdings dafür.

Tanja Bogusz hat in ihrer Übersicht über die Differenzen der Felder der Kunstproduktion in der DDR und der Bundesrepublik als wichtigstes Kapital das soziale auf der einen und das symbolische auf der anderen beschrieben.²⁰⁹ Während in der DDR vor allem die Einbindung in bestimmte Gruppen, die Anerkennung durch Entscheidungsträger²¹⁰ den Erfolg eines Künstlers bestimmen, stellt sich dieser im westlichen Feld mit der Anerkennung durch die eigenen Konkurrenten ein, also nur dann, wenn im Feld selbst die Arbeiten als künstlerisch relevante Arbeiten wahrgenommen und honoriert werden. Nach dem Systemumbruch kann man im ostdeutschen Feld des Theaters eine Doppelstrategie beobachten. Die ostdeutschen Theaterpraktiker erlangen dann im gesamtdeutschen Feld Anerkennung, wenn sie mit ihrer Ausrichtung auf das Soziale auch als ästhetische Impulsgeber anerkannt werden. Das lässt sich vor allem in der Präsenz überregionaler Leistungsschauen, wie dem Theatertreffen, dem Heidelberger Stückemarkt oder den Mühlheimer Theatertagen, beobachten. Die Arbeiten ostdeutscher Theaterpraktiker (Regisseure, Autoren) kommen dort vor, sofern sie als ästhetische Innovation Anerkennung finden. Innerhalb des ostdeutschen Theaterfeldes bestätigt sich die zentrale Bedeutung des symbolischen Kapitals auf andere Weise. Die Positionierungen, also die Produkte künstlerischer Arbeit, erfahren hier Anerkennung von jenen, die die Orientierung auf das Soziale gleichfalls als Wert anerkennen. In diesem Sinne bilden die ostdeutschen Theaterpraktiker nach wie vor ein Netzwerk, das ihre Positionen im gegenseitigen Wechselverhältnis stärkt und damit bestätigt. In diesem Unterfeld stehen die Akteure zweifelsohne in Konkurrenz zueinander, der Gegenstand ihrer Kämpfe, ihre Positionen, sind jedoch strukturell alternativ zu jenen, die im (dominanten) westlichen Feld aktualisiert werden. Zwar kann die Orientierung auf das soziale Kapital mit der Veränderung der Struktur des Feldes im Zuge des Systemumbruchs als überwunden gelten – denn auch ostdeutsche Intendanten sind strukturell abhängig von Zuschauerzahlen und der Zuerkennung von symbolischem Kapital durch das Feuilleton -, der Maßstab der feldinternen Anerkennung ist jedoch verschieden. Die doppelte Ausrichtung der ostdeutschen Theaterpraktiker – einerseits als ästhetische Innovation wahrgenommen zu werden, um im Gesamtfeld mithalten zu können, andererseits ihren *sens pratique* gegenüber dem *nomos des l'art pour l'art* zu verteidigen und gleichzeitig mit diesem in Konkurrenz zu anderen ostdeutschen Theaterpraktikern zu stehen – markiert ihre besondere Position im Feld. Ihr ambivalenter Charakter kann als feldspezifischer Ausdruck des Systemumbruchs gelten. Beide Interessen realisieren sich jedoch im Kampf um die Anerkennung im Feld, also um symbolisches Kapital. Dass die Positionen ostdeutscher Theaterpraktiker einer doppelten Konkurrenz ausgesetzt sind, erklärt die langfristige Stabilität ihres Habitus, der im Moment der Konkurrenz in seiner Anschlussfähigkeit und Wirksamkeit fortwährend bestätigt wird. Dass die grundsätzlich differente Ausrichtung der beiden Theaterfelder, ihr verschiedenes Spiel um verschiedene Ein-

²⁰⁹ Vgl.: Anmerkung 122.

²¹⁰ Auf der Basis geschickter Aushandlung.

sätze mit verschiedenem Ziel, in naher Zukunft an Bedeutung verlieren wird, davon kann angesichts der Präsenz vor allem der Akteure der jüngeren Generation mit modifiziert verstetigtem Habitus nicht ausgegangen werden.

3 **Theatertexte** Positionierungen im Feld des ostdeutschen Theaters

Die Auswertung der Interviews hat für das ostdeutsche Theaterfeld eine deutliche Orientierung auf das Soziale hinsichtlich des Selbstverständnisses der Akteure gezeigt. Im zweiten Teil der hier vorliegenden Studie sollen nun Theatertexte, die sich mit dem Systemumbruch auseinandersetzen, untersucht werden. Sie erst bilden als konkrete Positionierungen im Zusammenhang mit der Position der Theaterakteure ein abgeschlossenes, wenn auch erwartungsgemäß kein homogenes Bild der Theaterpraxis in Ostdeutschland.

Untersuchungsgegenstand

Vor dem Einstieg in die qualitative Analyse der ausgewählten Theatertexte erscheint es sinnvoll, eine quantitative Untersuchung innerhalb der Theaterspielpläne vorzunehmen. Die Grundlage dieser Betrachtung bildet die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins *Wer spielte was?*²¹¹ Aus ihr wurden alle Positionen zwischen 1989 und 2006, die einen erkennbaren Bezug zur Umbruchssituation in Ostdeutschland aufweisen, einschließlich Aufführungs- und Zuschauerzahlen herausgefiltert, ausgenommen Einzelveranstaltungen wie (szenische) Lesungen oder einmalige Festveranstaltungen und Gastspiele. Die Grenzen des Untersuchungszeitraums markieren zum einen den Systemumbruch im Herbst 1989 selbst. Die Spielzeit 1989/90 bietet sich als Ausgangspunkt an, weil hier Spielplankonzeptionen wirksam sind, die noch vor dem Systemumbruch geplant wurden. Partiiell reagieren die Theater unmittelbar auf die Ereignisse im Herbst 1989, in anderen Fällen verfolgen die Theater ihre ursprünglichen Spielpläne. Diese Spielzeit bildet somit ein angemessenes Ausgangsniveau, von dem aus betrachtet die folgenden Veränderungen deutlich werden. Das Ende des Untersuchungszeitraums reagiert auf die Verfügbarkeit des Materials. Die Spielzeit 2005/06 ist die letzte aktuell verfügbare in der Reihe *Wer spielte was?*. Es entsteht so ein theaterhistoriografischer Überblick über die programmatische Ausrichtung der Spielpläne von sechzehn Spielzeiten auf ostdeutschen Bühnen in Hinblick auf die Präsenz des Systemumbruchs.

Das Augenmerk konzentriert sich auf repertoirewirksame Positionen innerhalb der Spielpläne von Stadt-, Staats- und Landestheatern. Unberücksichtigt bleiben Privattheater sowie Off-Bühnen, vor allem weil letztere nur in Ausnahmefällen in die Werkstatistik Eingang finden und

²¹¹ Deutscher Bühnenverein. Bundesverband deutscher Theater : Wer spielte was. Jg. 1990/91 bis 2005/06. Sowie: Direktion für Theater und Orchester, Ministerium für Kultur der DDR: Wer spielte was. Spieljahre 1988, 1989, 1. Halbjahr 1990. 1993.

darüber hinaus strukturell eigenständige Programmformen entwickelt haben, die sich nur sehr eingeschränkt mit dem Repertoirebetrieb eines subventionierten Theaters vergleichen lassen.

Im Unterschied zu vergleichbaren Studien²¹² geht es hier darum, auf quantitativem Wege zu einem umfassenden Überblick über die Dynamik der Auseinandersetzung mit dem Systemumbruch zu gelangen. Um Entwicklungstendenzen beschreiben zu können, werden die ausgewählten Inszenierungen in drei verschiedene Kategorien unterteilt: Die erste Kategorie bilden die „Revue“, das heißt bunte Programme, die häufig musikalisch gestaltet sind – beispielsweise Schlagerabende –, und auf unterhaltsame Weise die Umbruchssituation reflektieren, häufiger jedoch nostalgische Erinnerungen an die DDR-Zeit aufrufen. Die Titel paraphrasieren sozialistische Losungen, Parolen oder Redewendungen, die einen unmittelbaren Bezug zur spezifisch ostdeutschen Vergangenheit herstellen, etwa *Tschia tschia tschia tscho – Käse gibt es im HO* (Schauspiel Leipzig, 1995) oder *Mokka-Milch-Eisbar* (Neue Bühne Senftenberg, 1995). Einbezogen werden jedoch auch Revue, die die deutsche Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts und damit insbesondere auch die letzten fünfzig Jahre thematisieren, wie etwa Steffen Menschings *Ballhaus* oder *Deutschland, Deutschland, alles über* (Theater Plauen-Zwickau, 1994).

Die zweite Kategorie ist unter „DDR-Dramatik“ erfasst. Dazu zählen alle Aufführungen von Theatertexten, die in der DDR entstanden sind und die sich mit der gesellschaftlichen Situation ihrer Entstehungszeit auseinander setzen. Integriert werden Adaptionen theaterfremder Stoffe, etwa Filme und Romane, die gleichfalls in der DDR entstanden sind. Dazu zählen Bearbeitungen von Romanen wie *Ole Bienenkopp* von Erwin Strittmatter (Staatstheater Cottbus, 1996) oder *Franziska Linkerhand* von Brigitte Reimann (Staatsschauspiel Dresden 2000, Neue Bühne Senftenberg, 2004) oder Adaptionen von Filmen wie *Solo Sunny* (Städtische Theater Chemnitz und Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, 2002) aber auch *Die Legende von Paul und Paula* von Ulrich Plenzdorf.²¹³ Die Gattungsgrenzen zwischen Bühnendramatik im engeren Sinn und Adaptionen spielen bei Spielplanentscheidungen eine nachgeordnete Rolle, sodass sie hier vernachlässigt werden können. Entscheidend ist, dass beide Textformen aufgrund ihres Bezugs zum Entstehungskontext der DDR in den Spielplänen relevant werden.

Zur dritten Kategorie „Zeitstücke nach dem Systemumbruch“ gehören alle Theatertexte, die nach 1989 entstanden sind und sich mit dem Systemumbruch auseinander setzen.²¹⁴ Im Unterschied zur Auswahl, die die Grundlage für die qualitative Analyse bildet, sind in diesen Überblick alle Theatertexte einbezogen, für die diese Definition gilt. Integriert sind demnach auch

²¹² Etwa Kemser, Dag: a.a.O. Kemser untersucht 32 ausgewählte Zeitstücke zur Wiedervereinigung auf ihre Relevanz in den Gesamtspielplänen sowie auf ihre Präsenz in west- und ostdeutschen Theatern.

²¹³ Zwar gibt es von Plenzdorf eine eigene Theaterfassung unter dem Titel *Die Legende vom Glück ohne Ende*, nach dem Ende der DDR setzen die Theater das Stück jedoch in der Regel unter dem Titel des Films an, um größere Aufmerksamkeit zu erreichen.

²¹⁴ Aus dieser Kategorie rekrutieren sich jene Theatertexte, die in Kapitel 3 dieser Arbeit einer detaillierten Analyse unterzogen werden.

jene Theater Texte, die nur eine Inszenierung erlebt haben, Theater Texte, die sich auf der Textebene nicht eindeutig mit der Umbruchssituation und ihren Folgen auseinander setzen, aber hauptsächlich vor diesem Hintergrund rezipiert werden, etwa Christoph Heins *Bruch*, oder Thilo Refferts *Hellas Sonntag* oder *Das Riesending von Pringewitz*, oder Thomas Brussigs *Leben bis Männer*, Theater Texte also, die soziale Außenseiter und gesellschaftliche Verlierer im weiteren Kontext des Systemumbruchs ins Zentrum rücken. Dieser Rezeptionsansatz zeigt sich beispielsweise in dem Umstand, dass jene Theater Texte zwar auch auf westdeutschen Bühnen, auf ostdeutschen Bühnen jedoch weitaus häufiger gespielt werden. Ferner zählen auch jene Theater Texte dazu, in denen die historische und politisch-ideengeschichtliche Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Systemen vor allem in ihrer Wandelbarkeit ein zentrales Moment bilden, wie etwa alle Arbeiten von Volker Braun und Jo Fabian. Aufgenommen werden weiterhin Dokumentarstücke wie Eugen Ruges *Akte Böhme* und Klaus Pohls *Wartesaal Deutschland* oder die vielfach als Kolportagestücke wahrgenommenen Theater Texte Rolf Hochhuths, etwa *Wessis in Weimar*. Es werden auch Theater Texte einbezogen, die sich durch einen starken regionalen Bezug auszeichnen und diesen in den Kontext des Systemumbruchs rücken, wie die Theater Texte von Ralph Oehme. Es zählen in diese Kategorie auch Theater Texte, die den Systemumbruch und seine Folgen aus westdeutscher Perspektive beleuchten und auf ostdeutschen Bühnen, wenn auch quantitativ weit weniger relevant als auf westdeutschen Bühnen, aufgeführt werden, wie Klaus Pohls *Karate Billi kehrt zurück*. Adaptionen von Filmen und Romanen, die sich mit dem Systemumbruch auseinander setzen und nach 1989 entstanden sind, werden gleichfalls unter dieser Kategorie subsumiert. Dazu zählt die Dramatisierung von Thomas Brussigs Roman *Helden wie wir*, einer der erfolgreichsten Theater Texte im Sample, ebenso wie die Adaption des Romans *Simple Storys* von Ingo Schulze oder die Theaterfassung des Films *Sonnenallee*. Sofern Theater Texte, die im Rahmen von veranstalteten Spektakeln in inszenatorisch wenig aufwendigen Formaten aufgeführt wurden und als solche in der Statistik verzeichnet sind, werden sie ebenfalls berücksichtigt, da es sich hier nicht um einmalige Aufführungen handelt, sondern die Spektakel in der Regel in einem begrenzten Zeitraum mehrfach veranstaltet werden.

Eine nicht zu umgehende Einschränkung bleibt jedoch, dass all jene Spielplanpositionen, in denen sich die Auseinandersetzung mit dem Systemumbruch ausschließlich auf der Ebene der Inszenierung ereignet, nicht berücksichtigt werden können. Das gilt etwa für die Inszenierungen von klassischen Theater Texten. Zweifelsohne nehmen Inszenierungen, in denen der Theater Text als Material verstanden wird und die maßgeblich von einem spezifischen künstlerischen Ansatz des Regisseurs geprägt sind, in einem Theaterbetrieb, in dem das Regietheater²¹⁵ eher die Norm als die Ausnahme bildet, einen erheblichen Stellenwert ein. Klassikerinszenierungen wie etwa

²¹⁵ Regietheater meint die Dominanz des Regisseurs, dessen Handschrift den gesamten Inszenierungsprozess prägt. Der Theater Text tritt hinter die künstlerische Grundidee des Regisseurs zurück und nimmt gemeinsam mit anderen bühnenwirksamen Parametern einen gleichwertigen Stellenwert ein. Vgl.: Sucher, Bernd C.: Theaterlexikon. 1996. S. 348ff.

Frank Castorfs *Räuber von Schiller* (Volksbühne Berlin, Premiere 22.9.1990), die eine unmittelbare Reaktion auf die bevorstehende Wiedervereinigung ist, haben Theatergeschichte geschrieben. Vereinzelt lassen sich Regiekonzeptionen aus Rezensionen herauslesen, flächendeckend dokumentiert sind sie in der Regel nicht, sodass eine statistische Erhebung unmöglich ist.

Die Untersuchung beschränkt sich auf ostdeutsche Theater und das aus zwei Gründen. Zum einen ist davon auszugehen, dass das Thema des Systemumbruchs in Ostdeutschland einen wesentlich höheren Stellenwert besitzt, da die Menschen hier in unmittelbarer Weise von ihm betroffen sind. Zum Beleg werden alle erfassten Positionen in einer verkürzten Vergleichsstudie auf ihre Präsenz in westdeutschen Theaterspielplänen hin untersucht. Der Vergleich der Anzahl der Premieren von Inszenierungen mit erkennbarem Bezug zum Systemumbruch in Ost und West bestätigt diese Hypothese. Im oben genannten Zeitraum kommen auf westdeutschen Bühnen 246 Premieren, auf ostdeutschen 514 Premieren heraus. Setzt man diesen Befund ins Verhältnis zur Anzahl der Theater in beiden Landesteilen (Westdeutschland: 89, Ostdeutschland 45)²¹⁶, so ergibt sich, dass der Systemumbruch in ostdeutschen Theatern eine vierfache Präsenz besitzt. Dieses Verhältnis nimmt an Signifikanz noch zu, betrachtet man das Verhältnis der Bevölkerungszahlen, das angibt, dass in Ostdeutschland circa 25% der Gesamtbevölkerung Deutschlands leben.^{217,218}

Die Beschränkung auf ostdeutsche Theater erklärt sich darüber hinaus aus dem Ziel der Untersuchung, die Entwicklung des Interesses am Systemumbruch seitens der Theater und der Zuschauer in Ostdeutschland in ihrem zeitlichen Verlauf kenntlich zu machen. Der Umfang der Datenmenge erlaubt eine detaillierte Auswertung im Zeitraum 1989 bis 2006 in den drei herausgearbeiteten Kategorien sowohl hinsichtlich der Premieren als auch der Aufführungs- und Zuschauerzahlen. Daraus ergibt sich ein komplexes Bild, das vor allem hinsichtlich des Kurvenverlaufs von „Revue“, „DDR-Dramatik“ und „Zeitstücke nach dem Systemumbruch“ unerwartete Ergebnisse zeigt.

Der Anspruch, möglichst alle Theaterinszenierungen, die sich mit dem Systemumbruch im genannten Zeitraum und unter den genannten Einschränkungen auseinander setzen, zu erfassen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die erhobenen Daten punktuelle Lücken aufweisen oder vereinzelt Inszenierungen erfasst sind, für die die hier zu Grunde gelegte Definition nur eingeschränkt gelten. Es geht in den folgend ausgewerteten Daten vielmehr um die Tendenz und

²¹⁶ Vgl.: Deutscher Bühnenverein. Bundesverband deutscher Theater: Theaterstatistik 2005/06. 2007. S. 12. Absolute Werte, ausgenommen Berlin, das zusätzlich über neun öffentliche Theater verfügt.

²¹⁷ 2004 lebten in Deutschland 82.501.000 Bürger, davon 65.680.000 in den alten Bundesländern und 16.821.000 in den neuen Bundesländern (einschließlich Berlin). Vgl.: Statistisches Bundesamt: Datenreport 2006. S. 23 Tabelle 1.

²¹⁸ Dieser Befund wird durch die Ergebnisse der statistische Untersuchung Kemser von 32 Zeitstücken zur Wiedervereinigung bestätigt. Kemser weist nach, dass mit der Spielzeit 1990/91 der Höhepunkt der Präsenz der von ihm untersuchten Texte auf westdeutschen Bühnen erreicht ist. Diesen Höhepunkt weist auch die hier angefertigte Vergleichsstudie auf, in der die Spielzeit 1990/91 mit 29 Premieren den danach nicht wieder erreichten Klimax auf westdeutschen Bühnen markiert. Vgl.: Kemser, Dag: a.a.O. S. 220f. Tabelle 2.

um eine sich abzeichnende Dynamik innerhalb des Untersuchungsgegenstandes, die von solchen Unzulänglichkeiten nicht wesentlich berührt werden.

Bevor die drei Kategorien gesondert betrachtet werden, soll die Gesamtentwicklung hinsichtlich Premieren-, Aufführungs- und Zuschauerzahl analysiert werden. Die Tendenz ist bei allen drei Parametern ähnlich. Von 1990 an steigen sie kontinuierlich (vgl. Abbildung 1). In der Spielzeit 1997/98 gibt es sowohl die meisten Premieren (45), als auch die meisten Aufführungen (851). Dieses vielfältige Angebot wird von sehr vielen Zuschauern wahrgenommen, die meisten Zuschauer interessiert der Systemumbruch als Theaterthema allerdings in der Spielzeit 1999/2000 (129.789). Die Zahl der Premieren und Aufführungen sinkt nach 1997/98 rapide.

Spielplantendenzen

Die Spielzeit 2000/01 bildet in allen drei Parametern einen auffälligen Tiefpunkt. Mit der Jahrtausendwende gibt es demnach seitens der Theater als auch der Zuschauer ein stark zurückgedrängtes Interesse am Systemumbruch. Über die Ursachen kann nur spekuliert werden, eine Erklärung könnte sein, dass der Jahrtausendwechsel eine historische Zäsur darstellt, die jüngst zurückliegende Ereignisse in den Hintergrund drängt und mit der Einschätzung einhergeht, dass die Folgen des Systemumbruchs nach zehn Jahren überwunden sein sollten. Die danach tendenziell wieder ansteigenden Kurven liefern jedoch ein Indiz dafür, dass diese Einschätzung nach der Jahrtausendwende korrigiert wird. Der Systemumbruch als Thema der theatralen Auseinandersetzung gewinnt wieder an Bedeutung, wenngleich die Werte der Spielzeit 1997/98 nicht wieder erreicht werden. Alle drei Kurven stabilisieren sich in differenzierter Form auf mittlerem Niveau. Auffällig ist der punktuelle Zuschaueranstieg in der Spielzeit 2001/02 um 55% im Vergleich zur vorangegangenen Spielzeit. Der Verdacht, es könnte sich dabei um einzelne Inszenierungen handeln, die überdurchschnittlichen Zulauf erfahren, wird von der Tatsache widerlegt, dass der Anstieg der Zuschauerzahlen in allen drei Kategorien signifikant ist. Nach dem äußerst geringen Interesse nach der Jahrtausendwende gibt es seitens der Zuschauer also einen erhöhten Bedarf an Auseinandersetzung bei nur gering ansteigenden Premieren- und Aufführungszahlen.

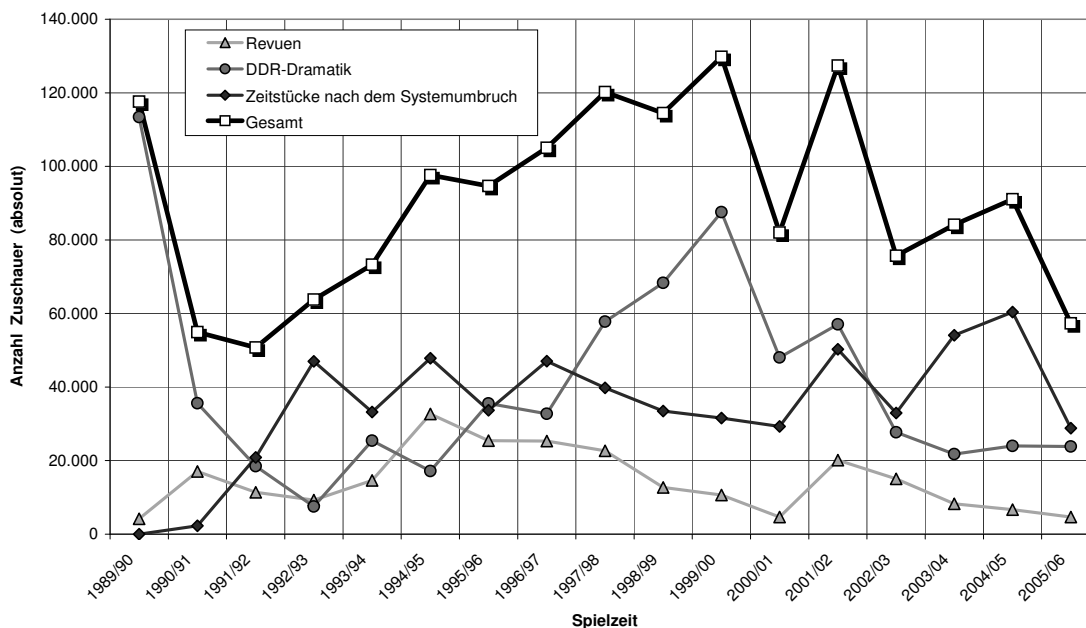


Abbildung 1: Zuschauerzahlen der berücksichtigten Spielplanpositionen

Zusammenstellung der Daten durch die Autorin auf der Grundlage von: Deutscher Bühnenverein. Bundesverband deutscher Theater: Wer spielte was. Jg. 1990/91 bis 2005/06.; Direktion für Theater und Orchester, Ministerium für Kultur der DDR: Wer spielte was. Bühnerepertoire der DDR. Spieljahre 1988, 1989, 1. Halbjahr 1990. 1993.; Deutscher Bühnenverein. Bundesverband deutscher Theater: Theaterstatistik. Jg. 1990-2007.

Aussagekräftiger sind die Kurven, wenn man sie nach den drei verschiedenen Kategorien Revue, DDR-Dramatik und Zeitstücke nach dem Systemumbruch ordnet. Hier zeigt sich nämlich, dass die Entwicklung in der Tendenz zwar ähnlich, im zeitlichen Verlauf jedoch phasenweise verschoben verläuft.

Revuen

Die Revuen, die sich insgesamt hinsichtlich der Premierenzahl zwischen eins und acht auf extrem niedrigem Niveau bewegen, erleben als erste der drei Kategorien ihren Höhepunkt hinsichtlich der Aufführungs- und Zuschauerzahlen (vgl. Abbildung 2). 1994/95 besuchen 32.658 Zuschauer die 154 Aufführungen. Damit nehmen mehr als dreieinhalbmal soviel Zuschauer als in der Spielzeit 1992/93 das Angebot der Revuen wahr. Danach sinkt das Interesse an thematisch auf den Systemumbruch ausgerichteten Revuen stetig ab, im Jahr 2000/01 werden sie von 4639 Zuschauern besucht. Die Theater reagieren in der Tendenz mit abnehmenden Premierenzahlen (seit 2002/03 jeweils eine pro Spielzeit), sodass am Ende des Untersuchungszeitraums 2005/06 diese Kategorie als vernachlässigbar bezeichnet werden kann.

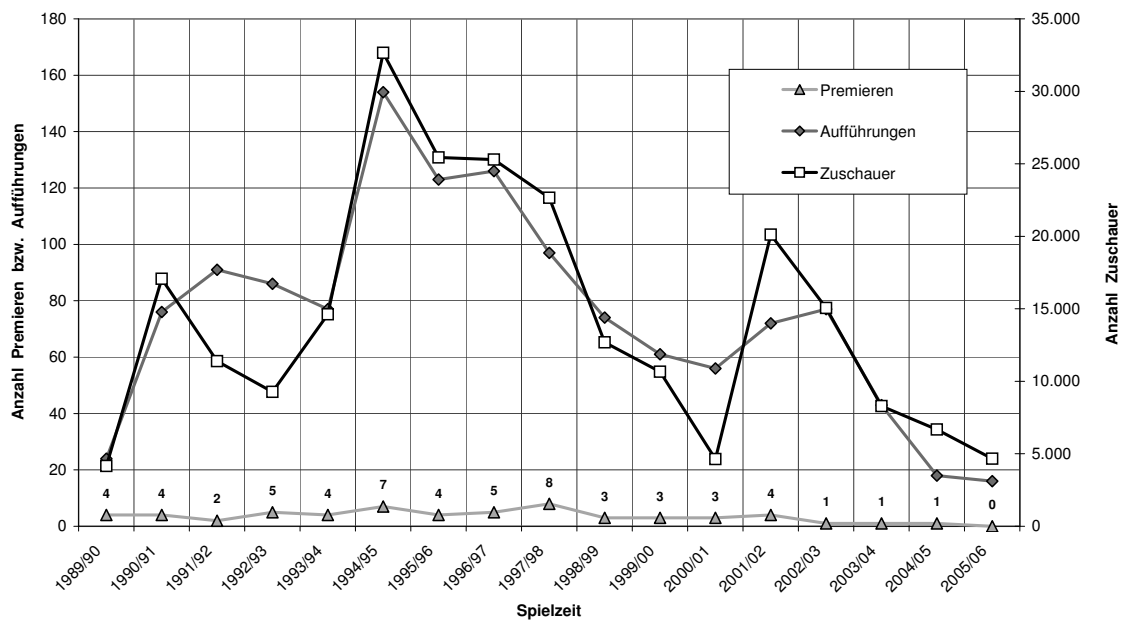


Abbildung 2: Revuen

DDR-Dramatik

Die Anzahl der Theatertexte aus dem Bereich der DDR-Dramatik startet von einem sehr hohen Niveau in der letzten Spielzeit der DDR 1989/90 (vgl. Abbildung 3). Die Premierenzahl sinkt von 43 (1989/90) auf 6 (1992/93). Sie sinkt jedoch nicht auf null, vielmehr zeichnet sich ein gewisser Nachhol-Effekt in den Spielplänen ab, die am stärksten vertretenen Autoren sind Heiner Müller, Georg Seidel und Christoph Hein. Ihren Höhepunkt sowohl hinsichtlich der Aufführungs- als auch der Zuschauerzahlen verzeichnet die DDR-Dramatik im Jahr 1999/2000. Das Interesse entwickelt sich also im Vergleich zu den Revuen seit 1994/95 gegenläufig. Der Bedarf an ernsthafter und tiefgründiger Auseinandersetzung und vor allem an der (Selbst-)Befragung der persönlichen und kollektiven Vergangenheit der Theatermacher und Zuschauer wächst offenbar. Der allgemeine Tiefpunkt 2000/01 bildet sich zwar auch hier ab, jedoch am wenigsten ausgeprägt. Das Interesse an DDR-Dramatik fällt insgesamt ab, bleibt aber vorhanden und stabilisiert sich am Ende des Untersuchungszeitraums. Die rückwärtige Betrachtung des Gewesenen hat demnach seine Relevanz auch aktuell nicht verloren.

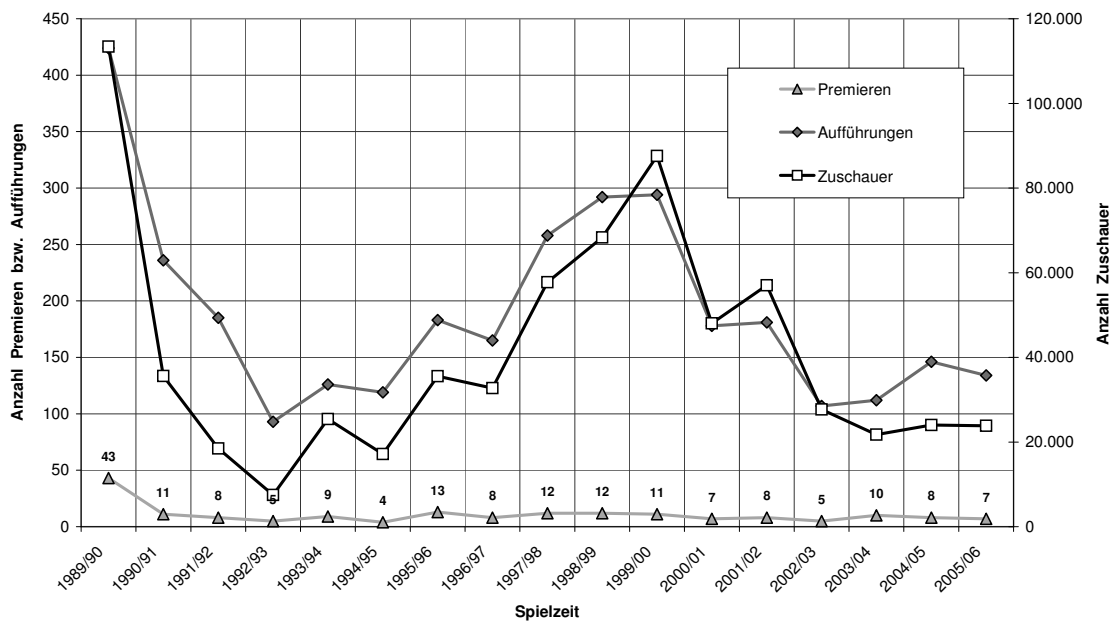


Abbildung 3: DDR-Dramatik

Überraschend ist ein Vergleich der absoluten Zahlen, der der Erwartung, dass mit musikalischen Unterhaltungsprogrammen weit mehr Zuschauer erreicht werden als mit anspruchsvoller Dramatik, deutlich widerspricht. Während in der Spitzenspielzeit der Revuen 1994/95 mit 126 Aufführungen gerade einmal 32.658 Zuschauer erreicht werden, besuchen 1999/2000 87.563 die 294 Aufführungen der DDR-Dramatik. Zwar ist das Angebot an Revuen auch deutlich geringer, dennoch überrascht der Befund, dass wesentlich mehr Zuschauer auf der Grundlage ästhetisch anspruchsvoller Theatertexte eine komplexe Auseinandersetzung mit dem Systemumbruch suchen, als auf unterhaltsam-musikalische Art. Dieser Befund ist umso aufschlussreicher, als der Besuch von Inszenierungen der DDR-Dramatik, denen ein gewisser Anteil an ostalgischem Interesse (etwa in Form der ästhetischen Re-Konstruktion von DDR-Alltag in Stücken wie *Die Umsiedlerin* oder *Das Leben auf dem Lande* oder Bearbeitungen von Romanen wie *Ole Bienenkopp* und *Franziska Linkerhand*) nicht abzusprechen ist, seinen Höhepunkt zu einem Zeitpunkt findet, als sich die breite kommerzialisierte Ostalgiewelle mit Fernsehshows und Ostalgiepartys bestenfalls andeutet.²¹⁹

Für die Spitzenspielzeit der DDR-Dramatik mit 11 Premierien ist abschließend anzumerken, dass im Vergleich zur letzten DDR-Spielzeit, in der es 43 Premierien gab, circa 77% der Zuschauerzahl erreicht werden. Mit einem Viertel Neuinszenierungen werden demnach drei Viertel der Zuschaueremenge von 1989/90 erreicht. Das überrascht, denn die Auslastungszahlen in der DDR waren hoch und Zeitstücke größtenteils schon deswegen interessant, weil sie auf aktu-

²¹⁹ Thomas Ahbe macht für die 1990er Jahre eher Formen der nicht-kommerzialisierten Ostalgie aus, während mit den Fernsehshows im Sommer 2003 eine breite Welle der medialen Kommerzialisierung eingeleitet wird. So gesehen reagieren die Theater mit der Ansetzung von DDR-Dramatik, beispielsweise auch mit der Bühnenfassung *Die Olsenbande dreht durch* von Peter Dehler (UA 23.8.1997 Staatstheater Cottbus) eher auf medial nicht repräsentierte und kommerziell noch nicht verwertete Trends der Rückbesinnung auf die DDR, insbesondere auf ihren Alltag. Vgl.: Ahbe, Thomas: Ostalgie. 2005.

elle Befindlichkeiten und Missstände reagierte.²²⁰ Dieses Zahlenverhältnis untermauert noch einmal den Befund, dass nach dem Systemumbruch das Interesse an DDR-Dramatik überraschenderweise sehr stark bleibt.

Zeitstücke nach dem Systemumbruch

Das Interesse an Zeitstücke nach dem Systemumbruch setzt erwartungsgemäß zeitverzögert ein. Die Theatertexte müssen erst geschrieben und über die Theaterverlage angeboten werden. Das Interesse an dieser Kategorie steigt mit kleinen Einbrüchen seit der Spielzeit 1991/92 stetig an (vgl. Abbildung 4). Die höchsten Aufführungszahlen werden 1997/98 erreicht. Um diesen Zeitraum gruppieren sich die Spielzeiten mit der höchsten Anzahl der Premieren. Der Spitzenwert liegt mit 30 Premieren in der Spielzeit 1996/97. Zuschauerinteresse und die Zahl der angebotenen Vorstellungen differieren in dieser Kategorie zwischen 1995/96 und 2000/01 außergewöhnlich stark. Insgesamt erreicht diese Kategorie die höchsten Aufführungs- und Premierenzahlen. Für die Theater lässt sich demnach ein gesteigertes Interesse an Zeitstücke zum Thema konstatieren, dem die Zuschauer nur verhalten nachkommen. Eine Erklärung für diese Phänomene könnte sein, dass Gegenwartsdramatik auch über die thematische Bindung hinaus häufig auf kleinen Bühnen und wenig zentral in den Spielplänen positioniert wird, also mehr Aufführungen notwendig sind, um eine große Zahl von Zuschauern zu erreichen. Allerdings kehrt sich dieser Trend mit der Spielzeit 2004/05 um, in der mit 88.813 Zuschauern die höchste Zuschauerzahl in dieser Kategorie zu verzeichnen ist. Damit erreichen die Theater mit Theatertexten der Gegenwartsdramatik, die sich mit dem Systemumbruch auseinander setzen, mehr Zuschauer als mit DDR-Dramatik in der Spitzenspielzeit 1999/2000. Das ist überraschend, weil Theatertexte der Gegenwartsdramatik bei weitem nicht den Bekanntheits- und Popularitätsgrad erreichen wie Stücke der DDR-Theaterliteratur. Gleichwohl lässt sich dieser Befund nicht mit einzelnen Erfolgstiteln erklären, sondern summiert sich über viele verschiedene Inszenierungen. Die Kategorie der Zeitstücke ist insgesamt betrachtet die einzige, in der alle drei Parameter ein konstant stabiles Niveau zeigen, wobei für die Zuschauerzahlen im Mittel eine steigende Tendenz zu beobachten ist. Das Zuschauerinteresse wächst also mit Abstand zum historischen Auslösemoment des Systemumbruchs. Korrigiert wird dieser Trend jedoch von den Daten der letzten untersuchten Spielzeit, in der alle drei Parameter abrupt fallen.

²²⁰ Unter den Titeln der Spielzeit 1989/90 finden sich in der Mehrzahl Theatertexte wie *Die Ritter der Tafelrunde*, *Die Übergangsgesellschaft*, *Wolokolamsker Chaussee I-V*, in der Regel also Erfolgsstücke, die auf Bühnen mit großem Zuschauerplatzangebot gespielt wurden. Die mögliche Begründung, dass in der DDR viele Premieren auf kleinen Bühnen und nach dem Systemumbruch weniger Premieren auf großen Bühnen stattfinden, entbehrt damit ihrer Überzeugungskraft.

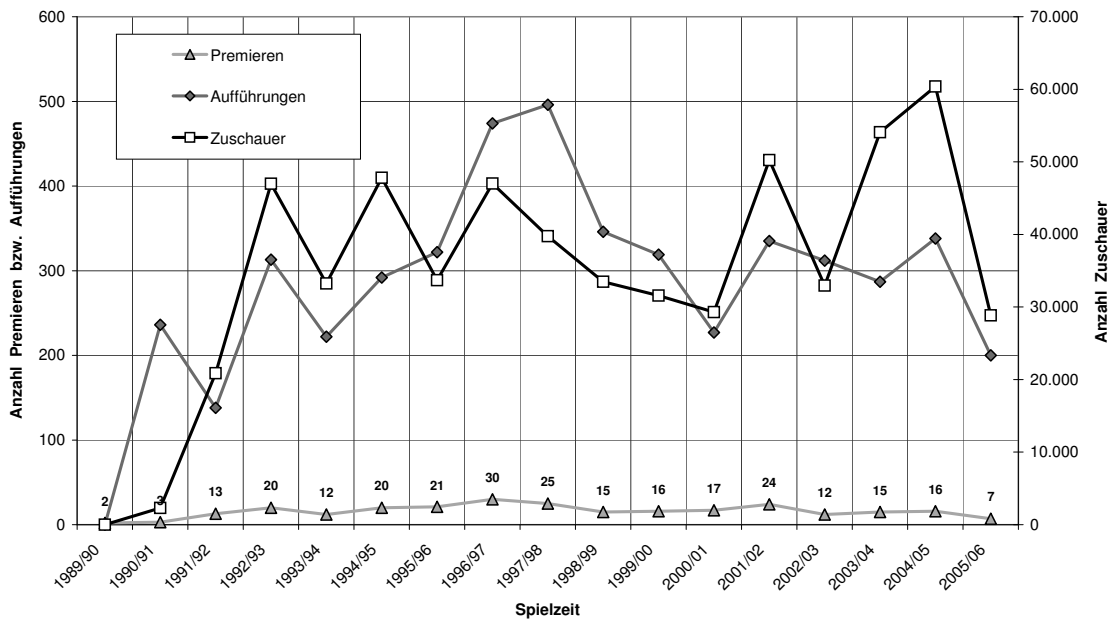


Abbildung 4: Zeitstücke nach dem Systemumbruch

Insgesamt lässt sich festhalten, dass der Systemumbruch kontinuierlich in den Spielplänen ostdeutscher Theater vertreten ist. Die Phase des allgemein geringsten Interesses bildet die Spielzeit 2000/01, die für Revuen, DDR-Dramatik und Zeitstücke gleichermaßen gilt. Anders sieht das mit den Phasen der verstärkten Präsenz aus. Zunächst thematisieren die Theater mittels Unterhaltungsprogrammen, Schlagerabenden in zum Teil humorvoll-satirischer Weise den Systemumbruch. Diese Programmform erfüllt ihren Zweck vor allem in dem Umstand, dass die Revuen relativ zeitnah reagieren können, zumeist nur wenig Vorlauf benötigen. Sobald ein ausreichendes Angebot an Zeitstücke zur Verfügung steht, gewinnt diese an Präsenz in den Spielplänen. Die Revuen verlieren deutlich an Relevanz. Es kann vermutet werden, dass mit dem Aufkommen der Zeitstücke die Auseinandersetzung mit dem Systemumbruch differenzierter wird, der Anspruch an Zuschauer und Theatermacher steigt. Während in den Revuen tagesaktuelle Kommentare und satirische Überhöhungen gefragt sind, nehmen die Theatertexte der Zeitstücke den Systemumbruch aus einer weit komplexeren und vielschichtigeren Perspektive in den Blick.

Zwei Spielzeiten später als die Zeitstücke erreichen die Theatertexte der DDR-Dramatik (1999/2000) ihren Höhepunkt. Ein Hauptinteresse sowohl der Theater als auch der Zuschauer liegt vermutlich in dem Bedürfnis, Erinnerungsarbeit zu leisten und mit Hilfe einer Bühnenfiktion, Vergangenes aus veränderter Perspektive reflexiv nachzuvollziehen. Für die Inszenierungen von DDR-Dramatik unter dem Intendanten Christoph Schroth am Staatstheater Cottbus ist diese Motivation belegt.²²¹ Partiiell lässt sich sicher auch ein Hang zu Verklärung und dem Evolvieren einer scheinbaren Idylle belegen, denn den größten Zulauf in dieser Kategorie hat die Bearbeitung der in der DDR populären Filmreihe *Die Olsenbande* durch Peter Dehler. Doch allein

²²¹ Vgl.: Interview mit Christoph Schroth.

mit dem Rückgriff auf Kult-Stoffe der DDR, also mit Ostalgie-Effekten, lässt sich der Erfolg nicht erklären. Dagegen sprechen Inszenierungen von jenen Theater texts Heiner Müllers, die sich mit Grundsatzfragen der Möglichkeit einer sozialistischen Gesellschaft auseinandersetzen oder auch den DDR-Stücken von Christoph Hein, in denen es um die Unzulänglichkeiten jedes Einzelnen im gesellschaftlichen Entwicklungsprozess geht (*Passage*, *Die wahre Geschichte des Ah Q*) oder um den Glauben an die Veränderbarkeit der Welt (*Die Ritter der Tafelrunde*). Andere Titel wären anzuführen. Erstaunlich ist der Gesamtbefund, dass die ostdeutschen Theater, indem sie DDR-Dramatik ansetzen, Rückbesinnung und Aufarbeitung betreiben mit jenen Texten, die aus der aufzuarbeitenden Epoche selbst stammen. Es wäre in einer ergänzenden Untersuchung interessant, ob sich diese Entwicklung in gleichem Maße in anderen Ländern des ehemaligen Ostblocks zeigt.

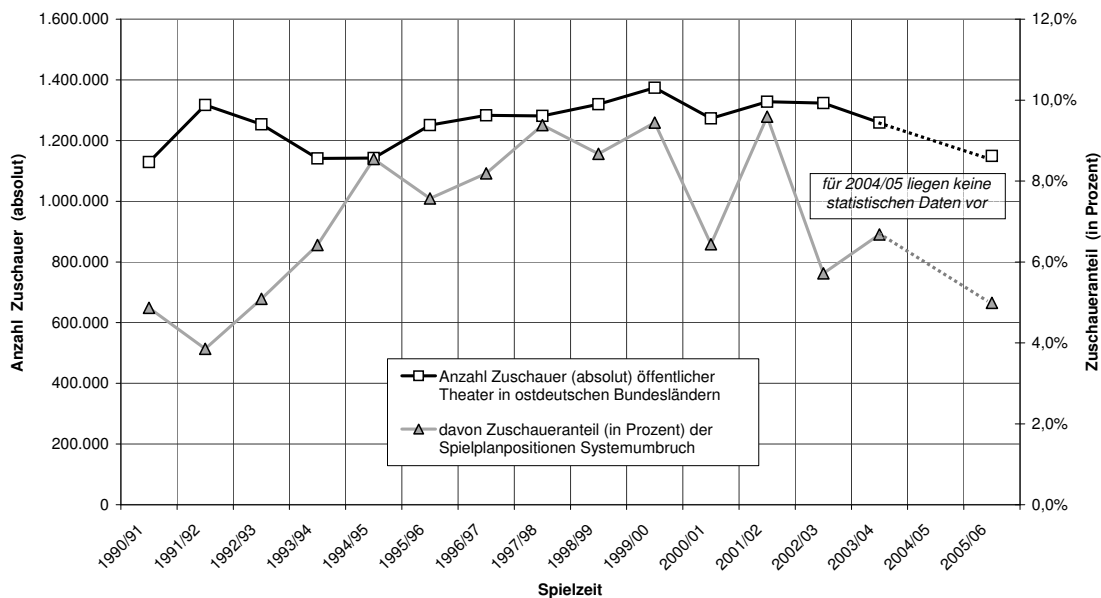


Abbildung 5: Vergleich Zuschauerzahlen gesamt und berücksichtigte Spielplanpositionen

Abschließend öffnet der Vergleich der Zuschauerzahlen den Blick für die Relevanz aller hier ausgewählten Positionen in den Gesamtspielplänen der ostdeutschen Theater (vgl. Abbildung 5). Dieser Vergleich erfährt allerdings aufgrund der Datenlage zwei Einschränkungen. Die Spielzeit 1989/90 kann nicht einbezogen werden. Die Zuschauerzahlen für die ausgewählten Positionen können nicht erhoben werden, da die Statistik, die für diese Spielzeit noch vom Ministerium für Kultur der DDR erstellt wurde, nicht spielzeit- sondern spieljahrbezogen vorgeht. Für die Spielzeit 2004/05 liegen keine Daten für die Gesamtzuschauerzahlen der Theater vor.²²² Die wenigsten Zuschauer besuchen in der Spielzeit 1990/91 die ostdeutschen Theater (1.129.371). Dieser Geltungsverlust hat die Theater in Ostdeutschland in eine tiefe Krise ge-

²²² Die Statistik des Deutschen Bühnenvereins weist für diese Spielzeit fehlerhafte Zahlen aus, die nach Aussage der Redaktion der Publikation auf eine interne Systemumstellung zurückzuführen sind.

stürzt, die vielfach belegt ist.²²³ Auf diesem – im Vergleich zu der letzten Spielzeit der DDR niedrigen – Niveau pegeln sich die Zuschauerzahlen jedoch nahezu verlässlich ein. Den größten Zulauf erfährt die Spielzeit 1999/2000 mit 1.374.060 Zuschauern. Setzt man die Zuschauerzahlen der Spielplanpositionen, die sich mit dem Systemumbruch auseinander setzen, dazu ins Verhältnis, ergibt sich ein Durchschnittswert von 6,9%. Die größte Relevanz erhalten diese Positionen in der Spielzeit 1997/98, wo ihr Zuschaueranteil 9,4% am Gesamtbesucheraufkommen beträgt. Diese Zahlen belegen deutlich, dass das Thema Systemumbruch einen durchaus hohen Stellenwert in den Spielplänen ostdeutscher Theater aufweist, die Ausgangshypothese sich damit als zutreffend erweist.

In die Gesamtzuschaueranzahl gehen neben populären Klassikerinszenierungen, die traditionell hohe Werte erreichen, auch partiell Inszenierungen für Kinder und Jugendliche (beispielsweise das Weihnachtsmärchen) und Freiluftinszenierungen ein, die ebenso regelmäßig hohe Zuschauerzahlen aufweisen. Ein Spielplan und sein Erfolg hängt zudem von enorm vielfältigen Faktoren ab, unterliegt Moden und Trends, die kurzfristig aufkommen oder aber sich mittelfristig halten, Konzepte von Intendanten tragen und vermögen es, auch abseitige Positionen zu integrieren (Sewan Latchinian in Senftenberg) oder aber Intendanten scheitern (Res Bosshart in Meiningen) und der dramaturgisch ausgeklügelte Spielplan gerät in den Hintergrund des Interesses.

Ungeachtet all dieser Faktoren belegen die Zahlen, dass der Systemumbruch sowohl die Theatermacher als auch die Zuschauer in Ostdeutschland kontinuierlich beschäftigt und eine Quote im Gesamtspielplan erreicht, die überraschend hoch ist. Es erscheint auf der Basis der quantitativen Befunde sinnvoll, jene Theatertexte, die sich mit dem Systemumbruch auseinander setzen, einer differenzierten, qualitativen Analyse zu unterziehen.

3.1 Realitätskonstruktionen

Auf der Grundlage der in der Kategorie der Zeitstücke systematisch erfassten Theatertexte wurden die nachfolgend zu analysierenden Theatertexte ausgewählt. Im Zentrum stehen jene Theaterstücke, die nach 1989 entstanden sind und sich mit dem Systemumbruch auseinander setzen. Für die Untersuchung wurden ausschließlich Theatertexte ausgewählt, die originär für die Bühne geschrieben wurden. Das schließt Dramatisierungen von Filmen oder Romanen aus. Insgesamt zweiundzwanzig Theatertexte bilden die Grundlage der Analyse. Während in die statistische Auswertung der Spielpläne auch jene Theaterstücke einbezogen wurden, denen aufgrund geringer Inszenierungszahlen nur marginale Aufmerksamkeit zukommt, werden hier Theatertexte ausgewählt, die größtenteils mehrfach inszeniert wurden und/oder eine vergleichsweise hohe öffentliche Aufmerksamkeit erlangen. Ziel ist es, mit dem Sample eine mög-

²²³ Vgl. beispielsweise die Äußerungen von Günther Rühle, Dieter Görne, Arnold Petersen u.a. in: Chronik 1990/91. S. 11ff. oder die Umfrage bei Theaterleuten und Autoren In: Theater der Zeit. Heft 10/1990.

lichst hohe Repräsentativität zu erreichen. Neben dem kaum objektivierbaren Parameter der öffentlichen Aufmerksamkeit zielt die Auswahl auf eine möglichst große Vielfalt hinsichtlich der ästhetischen Form, der Autorengeneration, der Geschlechterzugehörigkeit der Autoren sowie der in den Texten konstruierten Perspektive auf den Systemumbruch. Es sind demnach Theater-
texte vertreten, die sich mit der sozialen Lebenswelt der Ostdeutschen vor dem Hintergrund des Systemumbruchs auseinandersetzen, die diesen aus einer ideengeschichtlichen oder historischen Perspektive betrachten sowie jene, die bestimmte Problemkomplexe zum Gegenstand ästhetischer Auseinandersetzung machen (Mauerschützen, Staatssicherheit, Wiedervereinigung). Darüber hinaus wurde darauf geachtet, dass die ausgewählten Theater-
texte ästhetische und inhaltliche Tendenzen und aufgreifen, im Feld der Theater-
textproduktion also keine singulären Erscheinungen darstellen, sondern im Kampf um Anerkennung im Feld Impulse setzen für weitere Entwicklungen oder solche aufgreifen. In der Summe sind die Kriterien keine objektiv messbaren, sondern folgen subjektiven Entscheidungen. Bei einem vom Umfang her vergleichsweise kleinen Feld wie der Produktion von Gegenwartsdramatik, noch dazu mit der hier maßgeblichen Konzentration auf den Kontext des Systemumbruchs, können aber kaum – ähnlich wie bei der Auswahl der Interviewpartner – scharfe Eingrenzungen am Beginn einer solchen Untersuchung stehen. Im Unterschied zu einer quantitativ orientierten Auswahl, wie sie beispielsweise Dag Kemsler anlegt, führen die qualitativen Kriterien der Auswahl zwar zu einer äußerst disparaten Struktur des Samples, zugleich ermöglichen sie die Integration sehr unterschiedlicher Entwicklungsansätze und -tendenzen.

Die beiden ältesten Theater-
texte sind bereits im Jahr 1984 begonnen worden. Jo Fabians *Idioten* und Christian Martins *Vogtländische Trilogie* bilden insofern eine Ausnahme, als sie Textteile zu einem Werkzusammenhang zusammenführen, der bis ins Jahr 1996 (Martin) beziehungsweise 2000 (Fabian) reicht. Der Schreibprozess jener beiden Theater-
texte schließt den Systemübergang von der DDR zum wiedervereinigten Deutschland ein. Sie ergänzen so die Analyse sinnvoll, die sich darüber hinaus auf Theater-
texte, die zwischen 1989 und der unmittelbaren Gegenwart entstanden sind, beschränkt. Der jüngste Text stammt aus dem Jahr 2007.

Die vertretenen Autoren kommen aus verschiedenen Generationen. Volker Braun, Jahrgang 1939, ist der älteste, Dirk Laucke, 1982 geboren, ist der jüngste Vertreter. Dazwischen finden sich Autoren, deren Autorenexistenz bereits in der DDR beginnt, wie Christian Martin, Christoph Hein, Jo Fabian und Peter Dehler, aber auch jene, die mit dem Schreiben erst in der Folge des Systemzusammenbruchs 1989/90 beginnen, Theater-
texte zu verfassen, wie Fritz Kater und Oliver Bukowski. Andere beginnen ihre Autorentätigkeit aufgrund ihres Alters erst Mitte der neunziger Jahre, wie etwa die Potsdamer Autorin Katharina Gericke. Neben dieser Autorin ist Anna Langhoff die einzige weibliche Vertreterin des Samples.²²⁴ Davon abgesehen ergibt die

²²⁴ Die Landschaft der Autoren in den neunziger Jahren wird national wie international durchaus von markanten Autorinnen geprägt, etwa Sarah Kane, Yasmina Reza oder Dea Loher. Im Vergleich zum Zeitraum vor 1989 ist die Au-

Auswahl der Autoren hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen Generationen, biographischen Prägungen und ästhetischen Ausrichtung sowie die Auswahl der Theater Texte hinsichtlich ihres Entstehungszeitraums kein abgeschlossenes, gleichwohl adäquates Bild der Theaterpraxis bezogen auf das Thema Systemumbruch.

Im Unterschied zu vergleichbaren Arbeiten²²⁵ soll hier problemorientiert, also auf der Basis verschiedener Fragestellungen, auf die Theater Texte zugegriffen werden. Einzelfallanalysen erheben in erster Linie das betreffende Theaterstück und wahlweise seine Rezeption und/oder verschiedene inszenatorische Transformationen, verharren aber zumeist in der detailgenauen Analyse der ästhetischen Form wie Figuren, Dramaturgie, Sprache und Wirkung. Ihr exemplarischer und repräsentativer Charakter ist gerade angesichts der vielgestaltigen ästhetischen Praxis der Theaterautoren äußerst begrenzt. Die Theater Texte und deren Analysen stehen für sich selbst und lassen sich nur schwer auf andere Beispiele übertragen. Ihre Aussagekraft hinsichtlich vorherrschender Tendenzen und Entwicklungen bleibt so fragwürdig. Zudem berücksichtigt diese Vorgehensweise nicht, welche Spielarten bestimmter inhaltlicher Schwerpunktsetzungen die Autoren vornehmen. So liegt es beispielsweise nahe, aus Rolf Hochhuths Theater Text „Wessis in Weimar“ die Perspektive der „Wiedervereinigung als Kolonialisierung“²²⁶ herauszuarbeiten. Sie dominiert das Stück und sowohl Autor als auch Stück stehen geradezu für diese Sichtweise. Ob und wie ihr andere Autoren erliegen und aus welchem Kontext heraus dies geschieht, bleibt offen. Um dieser Verkürzung zu entgehen, soll hier ein anderer Weg beschritten werden. Der enge Bezug auf die Wiedervereinigung als historische Zäsur wird um die Perspektive auf den Systemumbruch als Prozess erweitert, die Theater Texte werden in erster Linie im Vergleich untersucht, um übergreifende Entwicklungen kenntlich zu machen, die über die personenbezogene Autorenarbeit hinausreichen. Im Mittelpunkt der Theater Textanalyse steht hier also nicht, die Texte umfassend zu analysieren und zu interpretieren, vielmehr werden Realitätskonstruktionen, Figuren und poetologische Strategien untersucht, um qualitative Tendenzen und Linien herauszuarbeiten. Diesen differenzierten Kriterien werden die Theater Texte zugeordnet und nach deren spezifischer Eigenart diesbezüglich gefragt. Es ergibt sich so eine nach qualitativen Parametern geordnete Struktur der Theater Textproduktion seit 1990 hinsichtlich des thematischen Schwerpunkts „Systemumbruch in Ostdeutschland“. Diesem strukturellen Zugriff ist die Spezifik und Eigenart der einzelnen Texte bewusst nachgeordnet. Vollständige Analysen und Interpretationen sind von dieser Arbeit nicht zu erwarten. Diese Reduktion ermöglicht hingegen, eine weit größere Anzahl von Theater Texten in die Analyse einzubeziehen als es beispielsweise

torenlandschaft in Ost und West deutlich stärker von Frauen geprägt. Im Themenfeld Systemumbruch hingegen treten sie nur punktuell in Erscheinung.

²²⁵ Etwa Kemser, Dag: a.a.O. – Kemsers Untersuchung basiert auf statistisch gesamtdeutsch relevanten Theater Texten zur Wiedervereinigung und orientiert auf Fallanalysen weniger ausgewählter Texte. Er wird damit dem oben skizzierten Problem, dass die Thematik auf ostdeutschen Bühnen eine größere Relevanz aufweist und möglicherweise einer anderen Perspektive folgt, nicht gerecht.

²²⁶ Kemser, Dag: a.a.O. S. 127ff.

Kemser mit seinen Fallbeispielen vermag und damit den Untersuchungsgegenstand erheblich zu erweitern. Die Theatertexte werden in einen Feldzusammenhang im Sinne Bourdieus gebracht, das Augenmerk liegt auf den Relationen zwischen ihnen. Sie können dann in Zusammenhang mit den erarbeiteten Positionen der Akteure gestellt werden. Es entsteht so ein Bild des ostdeutschen Theaterfeldes, das zwar auf den Systemumbruch als prägendes Ereignis konzentriert ist, gerade dadurch aber die Spezifik desselben herauszuarbeiten imstande ist.

Auch wenn sich vorliegende Arbeit als historiografischer Zugriff auf jüngste Vergangenheit versteht, stößt diese Methode an ihre Grenzen, wenn es um mittel- und langfristige Wirkungen des Untersuchungsgegenstandes geht. Diese entziehen sich notwendigerweise der Kenntnis und können in der Zukunft das Bild entscheidend verändern. Geschichte ist ein generell unab-schließbarer Vorgang und nur als kulturelle Konstruktion zu begreifen. Erika Fischer-Lichte spitzt diesen Befund zu einer konstruktivistischen Theatergeschichtsauffassung zu: „Jede Art von Theatergeschichtsschreibung ist eine bestimmte kulturelle Konstruktion, die im Lichte der Fragestellung, die ich habe, vorgenommen wird. Ohne eine Fragestellung geht überhaupt nichts.“²²⁷ Die Fragestellungen an die Theatertexte des Analysesamples lauten: Welche Kon-struktion von Ostdeutschland entwerfen die Texte? In welchen thematischen Zusammenhang wird der Systemumbruch gestellt? Lassen sich Figurentypen generalisieren? Schreiben sich äs-thetische Traditionen fort? Welcher Zusammenhang besteht zwischen ästhetischer Praxis und den thematischen Schwerpunktsetzungen in den Theatertexten?

Folgende Theatertexte bilden die Grundlage der Analyse:

Christian Martin: *Vogtländische Trilogie (Traumreise, Abseits, Golan)* UA: 1984-1996

Peter Dehler: *Glatze*; UA: 1992

Volker Braun: *Iphigenie in Freiheit*; UA: 1992

Christian Martin: *Trilogie der Erinnerung (Amok, Bunker, Fighters)* UA: 1992-1996

Oliver Bukowski: *Londn-Lä-Lübbenau*; UA: 1993

Christoph Hein: *Radow*; UA: 1994

Thomas Oberender: *Steinwald's*; UA: 1994

Dominik Finkelde: *Abendgruß*; UA: 1998

Christoph Hein: *Himmel auf Erden (Zaungäste, Himmel auf Erden)* UA: 1999

Oliver Bukowski: *Gäste*; UA: 1999

Volker Braun: *Der Staub von Brandenburg*; UA: 1999

Christian Martin: *Trilogie der verlorenen Sehnsucht (Formel Einzz, Schneemond)* UA: 2000 / 2007

Fritz Kater: *Vineta oderwassersucht*; UA: 2001

Anna Langhoff: *Unsterblich und reich*; UA: 2001

²²⁷ Ilg, Jens, Bitterlich, Thomas: Theatergeschichtsschreibung. 2006, S. 76.

Fritz Kater: *Zeit zu lieben, Zeit zu sterben*; UA: 2002
Jo Fabian: *Idioten* (Texte begonnen: 1988); UA: 2002
Fritz Kater: *We are camera/Jasonmaterial*; UA: 2003
Fritz Kater: *Sterne über Mansfeld*; UA: 2003
Katharina Gericke: *Vom Fluss* (Auftragswerk, 2000) ; UA: 2005
Armin Petras/Thomas Lawinky: *Mala Zementbaum*; UA: 2007
Dirk Laucke: *Alter Ford Escort Dunkelblau*; UA: 2007
Katharina Gericke: *Buckliges Mädchen*; UA: 2007

Die Frage, wie die ausgewählten Theatertexte soziale Realität in Ostdeutschland nach dem Systembruch konstruieren, zielt keineswegs auf einen theatralen Repräsentationsansatz, wie ihn die Theaterwissenschaft zu Recht überwunden hat. Die Verweigerung, mit Theater etwas zu repräsentieren, ist für die Avantgarde-Bewegung zu Beginn des vorigen Jahrhunderts und ihrem Bestreben, das Theater aus der unmittelbaren Bindung an Literatur zu lösen, konstitutiv. Die bedeutenden Theaterreformer im ersten Drittel des Jahrhunderts proklamieren vor allem ein Theater, das sich als Fest (z. B. Behrens, Appia, Jaques-Delcroze, Reinhardt), als Ritual (z. B. Fuchs, Artaud), als Jahrmarktsveranstaltung (z. B. Meyerhold, Majakowski), als politische Versammlung (z. B. Meyerhold, Piscator), als Zirkusvorstellung (z. B. Arvatov, Eisenstein) versteht. Aus diesen Tendenzen schlussfolgert die Theaterforschung jedoch die generelle Absage einer potenziellen Wechselwirkung zwischen (sozialer) Wirklichkeit und künstlerischer Konstruktion fiktionaler Realität. Aus der Krise der Repräsentation leitet sich der Übergriff von Theatralität als konstitutives Merkmal theatralischer Produktion auf den gesamten kulturellen Bereich ab. Theater wird zur Metapher für gesamtkulturelle Lebensbereiche, Theatralität zu einer kulturwissenschaftlichen Kategorie.²²⁸ Stellt die Überwindung einer einseitigen Orientierung auf mimetische Nachahmung außertheatralischer Realität in berechtigter Weise den konstruktiven Charakter ästhetischer Realität in Rechnung, so muss die Überhöhung theatralischer Prinzipien zu anthropologischen Kategorien insofern kritisch hinterfragt werden, als sie die Grenzen künstlerischer und nichtkünstlerischer Realitäts-Konstruktion tendenziell auflöst und die Theaterwissenschaft in eine Situation bringt, in der ihr Gegenstand der sukzessiven Auflösung ausgesetzt ist.

In der hier vorliegenden Studie soll im Gegensatz dazu davon ausgegangen werden, dass Theater Konstruktionen außertheatraler Realität formuliert und somit nicht einseitig als mimetische Abbildung derselben verstanden werden kann. Gleichwohl bilden sich soziale Prozesse in die-

²²⁸ Als Beleg dient die Beobachtung, dass beispielsweise politische Aktionen und Prozesse als „Drama“, „Inszenierung“ oder deren Akteure als „Schauspieler“ bezeichnet werden. Weiter geht die in der Theaterwissenschaft auf zahlreiche Anhänger gestoßene Theorie Erving Goffmans, die alle Prozesse des Gesellschaftlichen als inszenierte beschreibt, und somit die Grundvoraussetzungen für ein Theater der Repräsentation gründlich aushebelt. Denn Repräsentation muss sich zwangsläufig auf etwas wirkliches, außerkünstlerisches, außertheatrales beziehen, was sollte sonst re-präsentiert werden? Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. 2001. sowie: Goffman, Erving: *Rahmenanalyse*. 1993.

sen ästhetischen Konstruktionen ab. Die Dynamik künstlerischer Produktion steht in einem erkennbaren Zusammenhang vor allem zur sozialen Realität. Gerade in Hinblick auf den Systemumbruch wird dieser Zusammenhang deutlich, kann theatrale Produktion nicht losgelöst von solch einschneidenden Veränderungen betrachtet werden. Wie sich dieser Zusammenhang gestaltet, ist Gegenstand der Untersuchung der Theatertexte.

Gerda Poschmann legt in ihrem Band *Der nicht mehr dramatische Theatertext*²²⁹ ein Analysemodell vor, das darauf zielt, einer veränderten Textlandschaft gerecht zu werden. Poschmann versteht ihren Ansatz dezidiert als Ergänzung zu herkömmlichen Modellen und reagiert auf nicht zu übersehende Entwicklungen innerhalb der Theaterlandschaft. Sie führt den Begriff „Theatertext“ als übergeordnete Gattungsbezeichnung ein, sodass der Begriff „Drama“ nicht länger für solche Texte verwendet wird, die sich dem Prinzip des Dramatischen bewusst entziehen. Damit leistet sie einen längst überfälligen Beitrag zur Begriffsbestimmung, der sich in der Auseinandersetzung mit der für das Theater geschriebenen Textproduktion als sinnvoll und erkenntnisfördernd erweist. Als Dramen werden demnach nur noch jene Theatertexte bezeichnet, deren Strukturen sich mittels „Figuration“ und „Narration“ beschreiben lassen.

„Schauspieler werden in ihrer ikonischen Funktion als Darsteller von Figuren in Rechnung gestellt (Figuration), und auch das Raum und Zeit umfassende Bühnengeschehen wird in ikonischer Funktion zur Repräsentation eines in fiktionaler Zeit und fiktionalem Raum situierten fiktionalen Geschehens genutzt (Narration).“²³⁰

Poschmann liefert mit ihrer theatertheoretischen Begriffsbestimmung ein hilfreiches Instrumentarium, um zeitgenössischen Theatertexten in der Analyse adäquat zu begegnen. Im Unterschied beispielsweise zu Fischer-Lichte und Lehmann²³¹ bezieht sie ein, dass sowohl dramatische als auch nicht-dramatische Positionen gegenwärtig Bestand haben und der Bezug darauf keinerlei Bewertungen der Qualität und des Anspruchs der Theatertexte erlaubt. Vielmehr macht die begriffliche Trennung beider Phänomene die Pluralität der Erscheinungsformen überhaupt erst sichtbar. Das Analyseinstrumentarium erlaubt es, beispielsweise analytische Theatralität und dramatische Form in einem Theatertext gleichzeitig und als einander bedingend aufzudecken. Diese Kombination, die Auseinandersetzung mit Wahrnehmungsprozessen im Theater und der Anspruch, soziale Realität zum Gegenstand ästhetischer Auseinandersetzung zu machen, charakterisiert die ausgewählten Theatertexte, die der problemorientierten Analyse unterzogen werden sollen.

Im folgenden Abschnitt (3.1) sollen die Konstruktionen spezifischer Ostdeutschlandbilder als Gegenwart der Theatertexte untersucht werden. Diese zeigen sich vor allem im Motiv des sozialen Abstiegs, in der Explikation von Ost-West-Gegensätzen sowie im Motiv der Abwanderung

²²⁹ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. 1997.

²³⁰ Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 48.

²³¹ Lehmann, Hans-Thies: a.a.O.

und Rückkehr der Figuren, die Integration von Republikflucht in biografische Erzählungen und in dem Motiv der Grenze, das in einer erheblichen Anzahl der Theatertexte die Handlung strukturiert. Darüber hinaus soll danach gefragt werden, inwieweit die Theatertexte Generationenkonflikte aktualisieren (3.1.1).

Daran anschließend soll untersucht werden, welche Rolle die Vergangenheit der DDR für die dramatischen Konflikte spielt. Sie wird deutlich in der Problematisierung der Staatssicherheit sowie der Verhaftung einzelner Figuren im Machtsystem der Partei. Hier zeigen sich konkrete Vergangenheitskonstruktionen, die in einem zweiten Schritt um historische Perspektiven, die den Theatertexten immanent sind, ergänzt werden (3.1.2).

In einem dritten Abschnitt geht es um Aspekte, die der Verwobenheit zwischen Vergangenheit und Gegenwart Rechnung tragen: der Bedeutung von Kirche und Religion, dem Problemfeld des Rechtsextremismus sowie dem in der Gegenwart sichtbaren Niederschlag von Vergangenheit und den Entwurf von Zukunft in der in den Theatertexten entworfenen Landschaft (3.1.3).

3.1.1 Gesellschaft im Umbruch

Dag Kemser stellt über die Zeitstücke zur Wiedervereinigung fest: „Ein Charakteristikum der deutschen Dramatik der 90er-Jahre besteht offensichtlich darin, die Wiedervereinigung [...] als Krisenfall darzustellen.“²³² Dieses Diktum scheint für die Theatertexte über Ostdeutschland in gleichem, wenn nicht noch stärkerem Maße zu gelten. Keiner der Theatertexte, die seit 1990 mit diesem Thema verfasst wurde, zeigt für Ostdeutschland nach dem Systemumbruch positive Entwicklungen auf. Es dominieren die Beschreibungen als biografische Entwertung, emotionale Niederlage, sozialer Abstieg und ökonomischer Verlust. In über der Hälfte aller ausgewählten Texte bilden diese Darstellungen ein thematisches Zentrum der Theatertexte.

Christian Martins *Golan*, Teil der *Vogtländischen Trilogie*, stellt den ersten dramatischen Reflex auf die Umbruchssituation dar. In den ersten beiden Teilen steht der Alltag des jungen Paares im Mittelpunkt. In *Traumreise* (geschrieben 1982/83) reisen Andy und Sandy anlässlich ihrer Hochzeit in die Sowjetunion. Die Reise ist teuer und übersteigt eigentlich ihre materiellen Verhältnisse. Sandy arbeitet als Monteurin, Andy als Maurer. Die über Jahre angestaute Sehnsucht, endlich einmal etwas zu erleben und sich mit einem außergewöhnlichen Erlebnis vom uniformen Bekanntenkreis abzuheben, scheitert. Für eine Dampferfahrt fehlt das Geld, in der Reisegruppe bleiben sie Außenseiter. Im zweiten Stück *Abseits* (geschrieben 1981/82) leben Andy und Sandy als durchschnittliches DDR-Bürger-Paar in einer heruntergekommenen Altbauwohnung. Sie träumen von einer Neubauwohnung. Andy verdient das nötige Geld mit Schwarzarbeit als Maurer. Sandy rackert im Betrieb. Während Andy ein Fußballspiel im Fern-

²³² Kemser, Dag: a.a.O. S. 146.

sehen verfolgt, will Sandy ihm erzählen, dass sie ein Kind erwartet. Angetrunken reagiert er unerwartet grob und vergewaltigt seine Frau, die daraufhin eine Fehlgeburt erleidet. Zu Beginn des dritten Stücks *Golan* (geschrieben 1987/88/90) leben beide mit ihrer Tochter Andrea in einer Neubauwohnung. Eines Abends kommt Sandy völlig verstört und traumatisiert nach Hause. Es ist Oktober 1989. Als sie aus dem städtischen Kaufhaus tritt, gerät sie in eine Demonstration von DDR-Oppositionellen. Die Demonstration wird brutal aufgelöst, Sandy verhaftet und auf einen Transporter gezwungen. In einer abgelegenen Garage werden die vermeintlichen Systemgegner visitiert, müssen sich entkleiden und werden erniedrigt. Nach einem unmenschlichen Verhör wird sie freigelassen. Zu Hause bei Andy kann sie sich kaum beruhigen, ihre Angst, „abgeholt“ zu werden, ist grenzenlos. Sandy macht Andy, der in der Kampfgruppe seines Betriebs aktiv ist, um von den finanziellen Zulagen zu profitieren, mit verantwortlich für das Geschehene: „mir ham es wirklich gewusst / alles verdrängt“ (S. 56). Die zweite Szene spielt zehn Monate später. Die Tochter ist mittlerweile auf einem Internat für Skisport. Andy hat von dubiosem Geld eine Datsche gekauft. Sandy arbeitet für wenige Stunden in einer Gemüsehandlung. Eine andere Arbeit findet sie nicht, trotz zahlreicher Bewerbungen. Seit dem Erlebnis im Oktober 1989 engagiert sie sich in der Kirche. Am Ende des Stückes stürzt sie sich vom Balkon des Neubaublocks.

Christian Martin zeigt in seiner *Vogtländischen Trilogie* den Abstieg einer DDR-Durchschnittsfamilie und erweitert diese Perspektive über das Ende der DDR hinaus. Sandy kommt aus einem problematischen Elternhaus, wächst im Heim auf. Sehr jung heiratet sie Andy, von dem sie sich den Einstieg in ein geordnetes und dennoch aufregendes Leben verspricht. Trotz Widrigkeiten gelingt es dem Paar, sich in der DDR zu arrangieren, einen bescheidenen Wohlstand aufzubauen, auch wenn unerfüllte Sehnsüchte nach Außergewöhnlichem und Besonderem bleiben. Während Andy es mit einer gewissen Naivität versteht, seinen Nutzen aus dem gesellschaftlichen Umbruch zu ziehen, um sich seine Träume, beispielsweise die Datsche, zu erfüllen, verkraftet Sandy den Umbruch nicht. Das traumatische Erlebnis der Demonstration im Zentrum der vogtländischen Kleinstadt im Oktober 1989 zerstört ihr Vertrauen in die Möglichkeit gesellschaftlicher Ordnung. Die kirchliche Gemeinde vermag zeitweise Ersatz für den Verlust bieten. Die Erfahrung hingegen, als Arbeitskraft nicht mehr gefragt zu sein und einmal mehr erniedrigt zu werden von einer als feindlich erlebten gesellschaftlichen Umwelt, raubt ihr den Lebenswillen. In ihrem Mann, der unerschütterlich an Fortschritt und Besserung glaubt, findet sie keine Unterstützung. Ihre Tochter ist weit weg auf einem Internat. Das Leben hält für Sandy nichts mehr bereit. Drei Erlebniskomplexe kommen für sie zusammen: der triste DDR-Alltag: „eine riesengroße sehnsucht / jeder tag jedes jahr / dreißig jahr lang eingesperrt“ (*Golan*, S. 61), das Erleben einer brutalen und rücksichtslosen Staatsgewalt und das Zusammenbrechen eines gefestigten sozialen Umfelds. Die Friedliche Revolution ist für Sandy keine Erlösung,

sondern eine Bedrohung: „Andy: die große wende / alles wird anders / Sandy: alles / duschn möchte ich“ (Golan, S. 63), an der sie zugrunde geht.

In Oliver Bukowskis Erfolgsstück *Londn-Lä-Lübbenau* (UA 1993) folgt aus dem sozialen Abstieg der vergebliche Kampf gegen die emotionale Niederlage und schließlich der ökonomische Verlust. Das Ehepaar Gretschke lebt ein bescheidenes Dasein in einem kleinen Dorf in der Lausitz. Der Umgangston ist rau aber herzlich, die Neuheiten der hereingebrochenen Konsumwelt werden neugierig erstaunt zur Kenntnis genommen, man selbst will bescheiden bleiben, schießt aber neidisch zu den Nachbarn. Frau Gretschke wartet auf das große Glück, die Teilnahme an Lotto- und anderen Gewinnspielen macht deutlich, dass aus ihrer Sicht allein der Zufall über die Zuteilung entscheidet. Herr Gretschke will nicht so lange warten und von seinem Arbeitgeber eine Gehaltserhöhung verlangen. Stattdessen erhält er die Kündigung. Seine fünfundzwanzigjährige Betriebszugehörigkeit ist von einem Tag auf den anderen nichts mehr wert. Diese Demütigung seiner biografischen Leistung als auch seiner Identität als Arbeiter, der nichts anderes gelernt hat, als mit seiner Hände Arbeit Werte zu schaffen, erträgt Gretschke nicht. Er flieht in die Offensive und eröffnet seiner Frau, dass er mit dem gemeinsam Ersparten einen privaten Getränkestützpunkt eröffnen wird. Die Garage wird umgebaut, Frau Gretschke als Animierdame platziert. Der Plan scheitert, kein einziger Kunde kauft bei Gretschkes. Alkoholisiert und zutiefst verletzt zerstört Gretschke das Inventar. In der letzten Szene sitzt er arbeitslos zu Hause, sie besorgt den Haushalt. Gretschke weigert sich, beim Arbeitsamt vorzusprechen. Das käme einer weiteren Erniedrigung gleich: „Die tricks ich dreimal uff zwee Meter aus, bevor se mir rauskriegen tun als een Arbeitslosen.“ (*Londn-Lä-Lübbenau*, S. 30) Frau Gretschke hat wieder einmal Lotto gespielt: „Nur zwee Tips. Für mehr tats nich mehr langen.“ (ebd.) Trotz des sozialen Abstiegs, den Gretschke zwar nicht verarbeitet, dem er zumindest aber mit persönlichem Stolz begegnet, indem er sich weigert, Arbeitslosengeld zu beantragen, und trotz des ökonomischen Totalverlusts haben die Gretschkes in der gegenseitigen Versicherung emotionalen Zusammenhalts zueinander gefunden. Die kleinbürgerliche Welt ihrer Zweisamkeit hat Risse bekommen, schlussendlich aber der feindlichen Umwelt standgehalten. In diesem Zustand lässt Bukowski seine Figuren unverschuldet sterben. Frau Gretschke serviert in Reizwäsche Entenbraten. Während im Fernsehen die Lottozahlen den ersehnten Glückstreffer verkünden, schlafen beide Figuren ein. Frau Gretschke hat den Gasherd nicht ausgeschaltet.

Bukowski zeigt, ähnlich wie Martin in seiner *Vogtländischen Trilogie*, Figuren aus dem kleinbürgerlich-arbeiterlichen Milieu. Diese Figuren reagieren unverstellt und eigentümlich direkt und pragmatisch auf die über sie hereinbrechenden Veränderungen. In beiden Stücken sind die Figuren, ausgenommen Andy, Opfer dieser Veränderungen. Bukowski macht diesen Opferstatus mit dem Stückschluss deutlich, denn erst im sinnlosen und von außen bewirkten Tod der Gretschkes wird die subjektive Unschuld ihrer Situation unübersehbar. Diese Figuren sind intellektuell nicht in der Lage, ihre Lebenssituation planvoll zu überschauen und gerade das wird ih-

nen zum Verhängnis. Der vitale Lebensmut und die trotzige Jetzt-erst-recht-Haltung Gretschkes machen die Fallhöhe für diese Figur groß und das Scheitern nahezu tragisch, weil aus einer distanzierten Außensicht unabwendbar. Ihr Opferstatus ist aufgrund ihrer sozialen Stellung im unteren Kleinbürger-Milieu der Gesellschaft von Beginn an zementiert. Der kraftvolle Wille der Figuren, zur gesellschaftlichen Mitte zu gehören, vorrangig verdeutlicht durch die versuchte Teilnahme am Konsum materieller Güter, wird von der gesellschaftlichen Realität in seine Grenzen gewiesen. Die Gretschkes bleiben gefangen im kleinbürgerlichen Umfeld, das ihnen aber kaum mehr eine Existenzgrundlage bietet. Bukowski konterkariert diese moralisch tradierte und nahezu biedere Handlungslogik mit einer beißenden Situationskomik, die die Figuren von Beginn an zu Sympathieträgern werden lässt. Die Verbindung zwischen der traditionellen Weltansicht als Reflex auf die Überforderung angesichts des Systemumbruchs und der tragikomischen Darstellungsweise Bukowskis, die wirkungsvoll Larmoyanz und Wehleidigkeit vermeidet, machen *Londn-Lä-Lübbenau* für ein vielfältiges Theaterpublikum anschlussfähig. Die Perspektive, das Individuum als Opfer gesellschaftlicher Veränderungen darzustellen, erklärt die enorme Präsenz dieses Theatertextes vor allem in Ostdeutschland, wo sie in der emotionalen Verfassung des Publikums in großen Teilen vor allem Anfang bis Mitte der neunziger Jahre ihre Entsprechung finden kann.

Während Bukowski und Martin in den beiden genannten Stücken eine generelle Opferperspektive einnehmen und diese anhand von kleinbürgerlich-arbeiterlichen Figuren darstellen, wird der Blick in den folgenden Jahren differenzierter. Berufsgruppen werden spezifiziert, Biografien individueller und weniger breit angelegt.

In Christoph Heins Theatertext *Randow* gibt es eine breite Palette von Reaktionsmustern auf den Systemumbruch. Wenngleich das Stück nach der Uraufführung 1994 in Dresden nicht nachgespielt wird, ist es doch aufgrund der dargestellten differenzierten biografischen Muster für die Analyse von Interesse. In ihm prallen eine große Anzahl divergierender Figureninteressen vor dem Hintergrund des Systemumbruchs aufeinander. Sozialer Abstieg findet sich bei zwei Figuren: Anna, die sich im Umfeld der Friedlichen Revolution politisch oppositionell engagiert hat und ihr Ex-Mann Rudi. Anna geht einen Weg als Aussteigerin. Ermattet von den politischen Turbulenzen, zieht sie sich zurück, kauft ein Haus in der Uckermark und widmet sich der künstlerischen Selbstverwirklichung. Ihr sozialer Ausstieg ist selbst gewählt und wird von emotionaler Zufriedenheit kompensiert, wenngleich dieses Idyll am Stückschluss scheitert, da sie das Haus in der Randow wieder verlässt und in die Stadt zurückkehrt.

Ihr Exmann Rudi verfügt über weit weniger Kompetenz, sein Leben selbstbestimmt in die Hand zu nehmen. Als erfolgloser Geisteswissenschaftler hat er bereits in der DDR Schwierigkeiten, sich zu integrieren. Anna wirft ihm vor, sich von seinem Doktorvater abgewendet zu haben, weil er dessen Kritik nicht vertrug. Rudi führt heute dessen politische Linientreue als Grund auf. Momentan gibt es für ihn keine Arbeitsmöglichkeit. Nach dem Abbruch der akademischen

Laufbahn bezieht er Arbeitslosengeld. Als Alkoholiker irrt er orientierungslos umher, Anna ist seine einzige Bezugsperson. Er schmiedet hilflos Pläne, sich selbstständig zu machen, und mit einem Produkt auf den Markt zu kommen. Wie aberwitzig diese Idee ist, führt Anna ihm ohne Mühe vor Augen. Rudi ist ein Verlierertyp, daran hat auch der Systemumbruch nichts geändert. Zugleich zeichnet ihn Hein nicht einseitig als Opfer der Verhältnisse. Unfähig sich zu integrieren, sucht Rudi die Schuld bei anderen, hängt sich an vermeintliche Vorbilder, so lange sie ihm Sicherheit gewähren. In der DDR ist er in ein soziales Netz eingebunden, was ihm ermöglicht, ökonomisch und emotional über die Runden zu kommen, wenngleich deutlich wird, dass Rudi dieses Netz vor der Einsicht in seine Lebenslüge schützt. Mit den Veränderungen im Herbst 1989, an denen Anna entscheidend mitgewirkt hat, hat sich dieses Netz aufgelöst. Auf sich gestellt, scheitert er und flüchtet sich in den Alkohol. Im Kontrast zu Anna ist Rudi nicht in der Lage, seine Vergangenheit aufzuarbeiten, er stilisiert sich zum politischen Opfer, benutzt die gesellschaftliche Situation als Rechtfertigung für individuelles Versagen. Er verweigert die Trennung von seiner Frau, negiert seine Alkoholsucht, seine Schulden. Sein weiterer Werdegang bleibt offen, vermutlich droht ihm der soziale und ökonomische Untergang. Ein Scheitern, das in der DDR beginnt, dort aber sozial aufgefangen und sich in der Gegenwart ohne jegliche Absicherung und gesellschaftliche Schutzmechanismen fortschreitend vollziehen wird. Hein zeichnet mit dieser Randfigur ein ambivalentes Bild. Rudi ist zum einen Opfer des Systemumbruchs, denn infolgedessen verliert er seine materielle Existenzgrundlage. Zum anderen scheint es, als fiele mit dem Ende der DDR ein Schleier herab, der seine individuellen Verhaltensmuster deutlicher hervortreten lässt. Rudi wird, bar des Schutzes durch die wohlfahrtsstaatliche Rundumversorgung in der DDR, mit seinem eigenen Versagen konfrontiert. Diese Enthüllungsstrategie wendet Hein bei einer weiteren Figur, dem Wendehals und Bürgermeister Voß an. Dessen Duckmäusertum und Obrigkeitshörigkeit wird angesichts der veränderten Machtverhältnisse einmal mehr und deutlich erkennbar. Insgesamt dreht sich *Randow* um die Frage, wie die gesellschaftliche Situation des Systemumbruchs die Machtinteressen der Figuren in starken Konturen hervortreten lässt und wie anpassungsfähig sich soziale Verhaltensmuster auch nach dem Ende der DDR erweisen. *Randow* ist damit der erste Theatertext, der ein breit gefächertes Figurenarsenal aufweist, das das kleinbürgerliche Milieu von Martin und Bukowski verlässt zugunsten eines gesellschaftlichen Längsschnitts, freilich ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Es finden sich in *Randow* Biografien, die von Verlust geprägt sind, diesen werden aber alternativen Biografien gegenübergestellt und das Augenmerk so auf die individuellen und gesellschaftlichen Ursachen und moralische Integrität der Figuren gelenkt.

Ähnlich ambivalent in der Figurenzeichnung zeigt sich Dominik Finkeldees Theatertext *Abendgruß*, der 1998 uraufgeführt wird. Es ist das einzige Stück, das sich mit der Problematik der Mauerschützen auseinandersetzt. Im Zentrum steht Georg Schepker, der mit dem Ende der DDR seinen Arbeitsplatz als Grenzsoldat verliert. Auffällig ist, dass Finkelde Schepker nicht

ausschließlich als Täter darstellt, wie es in zahlreichen Medien zu Zeiten der Mauerschützenprozesse praktiziert wird.²³³ Der Familienvater leidet am Verlust seiner beruflichen Identität: „Jurek, wenn ich mit mir abrechne, was bleibt dann noch von mir unterm Strich, heute?“ (*Abendgruß*, S. 26) Schepker war kein Mitläufer, sondern handelte aus Überzeugung. Das Volk ist für ihn eine undifferenzierte Masse, die mit Gewalt regiert werden muss: „Das Volk ist ein Kind, Jurek. Es zerbricht alles, wenn man es nicht in seine Grenzen weist. Arschlöcher wie ich, die dafür bezahlt werden an Grenzen zu stehen.“ (*Abendgruß*, S. 26) Sich selbst betrachtet Schepker als ein Werkzeug der Machthaber, selbstbestimmtes Handeln gibt es aus seiner Sicht nicht. Seine Individualität hat Schepker aufgegeben zugunsten eines lenkbaren Gehorsams: „Ich habe dir doch erklärt, man brauchte keine Freunde hier. Man brauchte Werkzeuge. Und das wollte ich sein. Wenn nur ich´s nicht brauch. Ich weiß ja auch, dass ich nicht gut war, aber ich wurde verwendet.“ (*Abendgruß*, S. 26) Dieses Weltbild kommt mit dem Ende der DDR unweigerlich an seine Grenzen. Schepker ist nicht nur seiner Identität als Werkzeug beraubt, er fühlt sich betrogen. Fehler gesteht er nicht ein, auch nicht die Fragwürdigkeit seines Weltbildes. Die Schuld an seiner emotional desolaten Situation gibt er jedoch nicht dem undemokratischen Machtapparat, der ihn zum Werkzeug gemacht hat, sondern „dem Volk“, das zu schützen er an der Grenze wachte: „Du hast es doch selbst erfahren, wie es mich verlassen hat vor der Wende, das Volk.“ (*Abendgruß*, S. 26) In der individuellen Wahrnehmung des ehemaligen Grenzsoldaten nimmt sich die aktuelle Situation als ein persönliches Scheitern aus. Die Familie, selbst überfordert mit den Folgen des Systemumbruchs, ist nicht in der Lage, den Verfall von Schepkers Persönlichkeit aufzuhalten. Finkelde baut jedoch ein weiteres Moment der Erniedrigung ein, das Schepker zusätzlich demontiert. Der gebrochene Mann sucht Krüger, seinen früheren Vorgesetzten, einen ehemaligen ranghohen Offizier und Befehlsinhaber, auf. Schepker bittet ihn um die Aushändigung seiner Stasi-Akten. Krüger verweigert das und will ihn mit leerem Trost abspeisen: „Du hast getan damals, was du tun ...“ Schepker rechtfertigt sich reflexartig: „Was man mir befohlen hat, was ich tun musste.“ (*Abendgruß*, S. 29) Zu diesem Zeitpunkt besitzt Schepker noch so viel Aufrichtigkeit, sich der Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit zu stellen. Erst die Reaktion Krügers lässt ihn endgültig zerbrechen. Krüger, der sich im neuen System offenbar eingerichtet hat, ist an einer Konfrontation mit Gewesenem keinesfalls interessiert. Im Gegensatz zu Schepker hat Krüger etwas zu verlieren. Er nutzt seine erneute Machtposition aus, um mit seinem Wissen anderen zu schaden. Er verkauft interne Kenntnisse aus der Machtsphäre der Staatssicherheit an die Presse, die diese begierig aufsaugt. Krüger

²³³ Der erste Mauerschützenprozess findet 1991/92 vor dem Berliner Landgericht statt. Im vermutlich letzten ergeht im November 2004 das Urteil. Die Angeklagten werden schuldig gesprochen, eine Strafe wird nicht verhängt. Einen Höhepunkt erreicht die Debatte, als 1997 führende Mitglieder des ZK der SED, unter anderem Günter Schabowski und Egon Krenz, zu mehrjährigen Haftstrafen verurteilt werden. Schabowski und andere werden im Oktober 2000 vom Regierenden Bürgermeister Berlins, Eberhard Diepgen, begnadigt. Egon Krenz, der in Revision gegangen ist und offiziell von einem „unfairen Verfahren“ und „Siegerjustiz“ spricht, muss seine sechseinhalbjährige Haftstrafe im Januar 2000 antreten. Vgl.: Roth, Claudia: Diepgen begnadigt Schabowski und Kleiber. Die Welt online vom 7. September 2000.

weist Schepker ab, verweigert strikt, Verantwortung für dessen Situation zu übernehmen. Schepker reagiert mit Regression. Jeden Abend wünscht sich Schepker beim lokalen Radio das Lied des Sandmännchens, der Kindersendung des DDR-Fernsehens und spielt auf der Straße „Himmel und Hölle“. Das Kinderspiel, in dem der Zufall eines Steinwurfs über die Zuweisung des Spielers in den Himmel oder die Hölle entscheidet, ist ein Sinnbild für Schepkers aussichtslose Lage. So wie er sich in der DDR als Werkzeug betrachtet hat, sieht er sich jetzt sowohl den nachhaltigen Wirkungen des ehemaligen Machtapparats als auch der gegenwärtigen gesellschaftlichen Ordnung, die an ihm einseitig als Täter interessiert ist, ausgeliefert. Im Gespräch mit Krüger findet er für diese zweifache Erniedrigung ein eindringliches Bild: „Lässt die Hand über mir einfach die Fäden los. Macht sich aus dem Staub. Und ich knick zusammen wie eine Marionette und lieg in der Scheiße. [...] Die Fäden liegen um mich herum. Verknoten sich. Werden zur Schlinge um meinen Hals. Je mehr ich mich befreien möchte.“ (*Abendgruß*, S. 29) Schepker zieht sich auf seinen alten Wachturm zurück, die Abgeschiedenheit des Niemandslands zwischen den zwei Deutschlands wird ihm zum Refugium, in dem er am Ende des Stückes stirbt, nachdem ihn drei „Ohnehaare“ lebensgefährlich verletzt haben.

Finkelde zeigt die Figur Schepker als ein Opfer, das neben der fehlenden Einsicht in individuelle Schuld auch an der gesellschaftlichen Umwelt scheitert. Dem sozialen Abstieg folgen der emotionale Zusammenbruch und schließlich die physische Vernichtung. Seine Frau kann Schepkers Verfall nichts entgegensetzen. Den Systemwechsel kompensiert sie mit der Rückkehr zum katholischen Glauben, in dem sie Erfüllung findet. Diese Möglichkeit eröffnet sich für den Grenzsoldaten mit seiner Verhaftung in der sozialistischen Partei-Ideologie nicht. Der „liebe, leere Gott“ (*Abendgruß*, S. 16) ist für ihn nur eine hohle Phrase. Mit seiner Tochter, die vor dreizehn Jahren illegal in den Westen geflohen ist, vermag sich Schepker nicht auszusöhnen. Zu tief ist die persönliche Verletzung, als die er die Flucht betrachtet. Einzig mit seinem Sohn Jurek kann sich Schepker aussprechen. Jureks Verhältnis zur DDR wie auch zum neuen System der Marktwirtschaft ist ambivalent, in beiden Systemen eckt er an und steckt Niederlagen ein. Die Kraft, seinen Vater zu retten, besitzt er nicht. Finkelde bettet seine Familiengeschichte in ein vielschichtiges Gesellschaftsbild ein, das in kaum einer Hinsicht Gewinner kennt. Alle Figuren, auch die aus dem Westen angereiste Tochter Elisabeth und der Manager der Treuhand, der Jureks Betrieb veräußern will, sind durch die deutsch-deutsche Vergangenheit gezeichnet und in einem Geflecht von Schuld und Unrecht verstrickt. Aus einer objektiven Perspektive betrachtet sind alle Figuren sowohl Täter als Opfer, subjektiv nehmen sich alle als Opfer wahr. Aus diesem Netz der Verstrickung, das sich in zunächst emotional auswirkt und in der Darstellung durch Finkelde erst nachgeordnet soziale und ökonomische Folgen hat, gibt es innerhalb der Handlung keinen Ausgleich. Am Ende ist Schepker tot, Elisabeth geht enttäuscht zurück in den Westen und Jurek sieht sich gezwungen, seinen Betrieb zu verkaufen. Die letzten Worte des sterbenden Schepkers unterstreichen den biblischen Charakter der das Stück bestim-

menden Logik.²³⁴ „Wir sind nicht gleich, ehe wir nicht die gleichen Wunden zugefügt haben. Denn schneller machen können die alles. Nur das Gras nicht, das drüber wachsen soll.“ (*Abendgruß*, S. 38) Die Aufarbeitung der deutsch-deutschen Geschichte kostet Opfer und vor allem Zeit, möglicherweise über Generationen hinweg.

Volker Brauns *Staub von Brandenburg* (1999) zeigt Figuren, deren Entwicklung ebenfalls von massiver Abwertung und Verlust gekennzeichnet sind. Anders als die bisher genannten Stücke, die als Dramentexte (nach Poschmann) mit einer weitestgehend geschlossenen dramatischen Fiktion gelten können, handelt es sich bei Brauns zweitem Theatertext nach 1989 um eine Zusammenstellung einzelner Episoden. Bindeglied ist der literarische Kosmos Heinrich von Kleists; die Schlussreplik seines Stückes *Prinz Friedrich von Homburg* gibt Brauns Text den Titel. Allerdings lassen sich die Handlungsabläufe weit weniger kausallogisch herleiten, wie in den bislang besprochenen Texten. Im Zusammenspiel mit der literarischen Folie „Kleist“, mit Zitaten aus Massenmedien wie Fernsehen und Zeitungen sowie der Paraphrase von Losungen des real existierenden Sozialismus („Fortschrott, Fortschritt“ oder „Bau ab, bau ab“) zielt Braun weniger auf Entwicklungen innerhalb eines dramatischen Kontinuums, sondern auf die Zuspitzung von Zuständen zu einem logisch nicht mehr aufzulösenden Paradox. In diesem Paradox, das sich für die Figuren jeweils als eine Art Handlungs- und Denkvakuum erweist, in dem sie gefangen sind, liegt das Zentrum der einzelnen Episoden. Die Figuren werden in diesem Sinne gleichwohl als Opfer gezeigt, vor allem weil sie sich aus diesen erstarrten Zuständen nicht selbst befreien können. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Entstehung gesellschaftlicher Konstellationen, die Ungleichgewichte erzeugen und die Figuren in Situationen zwingen, in denen ihre Überzeugungen zerbrechen und ihre Handlungsmuster mit der Realität kollidieren. Diese Konstellation variiert den Grundkonflikt in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, der die Titelfigur in eine Situation bringt, aus der sie sich nicht selbst befreien kann. Prinz Friedrich von Homburg hat wider den militärischen Befehl gehandelt und gerade deswegen einen Sieg errungen. Für das eine erwartet er das Todesurteil, für das andere königliche Ehren. In Kleists Stück löst ein weitsichtiger Monarch dieses Paradox auf. In Brauns *Staub von Brandenburg* fehlt diese übergeordnete Instanz, was die subjektive Not der Figuren radikalisiert. Das Zusammentreffen individueller Ansprüche der Figuren mit den Ansprüchen der gesellschaftlichen Verhältnisse an diese Individuen erzeugt eine Atmosphäre der Ohnmacht und Resignation, nicht zuletzt weil deutlich wird, dass die Situation sich nicht zugunsten der Figuren lösen wird. Am deutlichsten wird das in der Geschichte *Kohlhasenbrück*, in der Mitte des Theatertextes.

Die Szene beginnt in Anlehnung an Kleists *Michael Kohlhaas*. Braun macht aus dem „außerordentlichen Mann“ und guten Staatsbürger²³⁵ Kleists einen „Dutzendmann“: „Dieser Dutzendmann konnte bis in sein fünfzigstes Jahr für den Typ des unzufriedenen Staatsbürgers gelten,

²³⁴ Finkelde lebt als Jesuit in München und Paris.

²³⁵ Heinrich von Kleist: *Michael Kohlhaas*. 1997.

der zu nörgeln und nöten hatte und seinen Vorteil wahrnahm.“ (*Der Staub von Brandenburg*, S. 11), mithin ein typischer DDR-Bürger, der es sich im Privaten bequem macht, an der Politik nicht viel Anteil nimmt, aber gern meckert und „nörgelt“, weil es Distanz zum offiziellen ideologischen Diskurs markiert und vor dessen Übergriff in den Bereich des Privaten schützt.²³⁶ Es ist von einem Mann die Rede, dessen Haltung als repräsentativ für eine Mehrheit der DDR-Bürger gelten kann und dessen Schicksal nach dem Systemumbruch für sich genommen außerordentlich zu nennen wäre. Die Zeit des Umbruchs selbst ist aber derart außerordentlich, dass das Besondere zum Gewöhnlichen wird und Wildführ zum „Dutzendmann“.

Wildführ, einfacher Arbeiter im Geräte- und Reglerwerk (GRW) Teltow, hat sich von seinem mühsam verdienten Geld einen Landrover gekauft. Nach einem Besuch in Polen wird ihm der Landrover gestohlen. Polizei und Versicherung verdächtigen ihn, das Auto veräußert oder zu Schrott gefahren zu haben. Zur gleichen Zeit wird bekannt, „dass das Geräte- und Reglerwerk Teltow von der Treuhand verscherbelt und die Belegschaft abgebaut wird.“ Wildführs Frau spricht aus, was das für ihn bedeuten wird: „Auf die Straße gesetzt [...]“ (*Der Staub von Brandenburg*, S. 12). Sie hofft, dass ihr Mann sich dem Widerstand des Betriebsrats anschließt, um den Ruin von der Region abzuwenden. Wildführ interessiert das Schicksal seines Betriebes, das ja immerhin auch über seine Existenz entscheidet, wenig. Der private Vorteil hat für ihn mehr Gewicht als das Gemeinwohl. Im sozialistischen System genießt er als Arbeiter soziale und ökonomische Vorteile. Da die Möglichkeit, materiellen Reichtum anzuhäufen, in der DDR ohnehin gering ist, findet möglicher Missbrauch seine quasi natürliche Grenze. Unter den neuen Umständen fällt diese Grenze, Konsum materieller Güter ist eines der zentralen Felder, sich von seiner sozialen Umwelt abzugrenzen und Individualität zu markieren. Irrtümlicherweise wird diese Möglichkeit von der Figur Wildführ mit Freiheit verwechselt. Aus diesem Grund ist sie nicht in der Lage wahrzunehmen, in welchen unfreien Verhältnissen sie sich aufs Neue befindet. Der Niedergang des GRW steht unmittelbar bevor, Wildführs Lebensgrundlage steht zur Disposition. Der Bedacht auf den eigenen Vorteil schlägt ins Gegenteil um. Die Quittung kommt, seine Frau setzt ihn vor die Tür, sein Fahrzeug wird demoliert in einer Schlammsenke in Gusow aufgefunden und Wildführ erhält einen Strafbescheid wegen überhöhter Geschwindigkeit und vorschriftswidrigen Parkens. Die Figur sieht sich den neuen Verhältnissen ohnmächtig ausgeliefert, obwohl sie doch aus ihrer Sicht nichts weiter getan hat, als sich in diese zu fügen und ihr Recht auf Freiheit, symbolisiert durch den Landrover, wahrzunehmen. „Da ist ihm etwas über, das Recht bekommt, das stärker ist. Er bekommt sein Recht in Gramm, das nimmt es sich in Pfunden.“ (*Der Staub von Brandenburg*, S. 13) Ein tiefes Unrechtsempfinden breitet sich in Wildführ aus, das ihn rasend macht. Es nimmt ihn derart gefangen, dass er nicht in der Lage ist, darüber hinaus zu denken. Die Entlassungen werden wirksam, er verliert seine Arbeit. Zudem meldet sich der Hausbesitzer und „forder[t] die Mieter auf, das verwohnte Gebäude zu räumen.“

²³⁶ Vgl. zum Meckern als kulturelle Praxis in der DDR: Merkel, Ina: *Konsumkultur in der DDR*. 1996.

Wildführs' gesamtes soziales Umfeld bricht zusammen. Er realisiert das nicht, so sehr nimmt ihn das unmittelbare Problem des Verlusts seines Eigentums gefangen. Seine Frau hat ihn vor die Tür gesetzt, seiner Arbeitsstelle ist er ledig geworden, die Polizei verhaftet ihn, da er den Strafbescheid nicht bezahlt hat. Durch einen Kniff der Richterin, die den Haftbefehl kurzerhand aufhebt, muss er selbst zum Gericht gehen und „betritt [...] das Gericht durch den Haupteingang als scheinbar freier Mann.“ (*Der Staub von Brandenburg*, S. 15)

Die neuen Verhältnisse, die nach dem Systemumbruch auch in Teltow, wo Wildführ lebt, Einzug gehalten haben, zerbrechen diesen Mann. Für Wildführ realisiert sich der Systemumbruch in erster Linie über den freien Zugang zu materiellen Gütern. Gegen Einschränkungen in dieser Hinsicht begehrt der Arbeiter massiv auf. In der erzählten Episode schlägt die ersehnte Freiheit in Unfreiheit um, und zwar buchstäblich. Weil er den Strafbescheid für Fahren mit überhöhter Geschwindigkeit und Falschparken nicht bezahlt, wird er der Richterin vorgeführt. Braun kontrastiert diese individuelle Einübung in die Praxis des Rechtsstaates mit strukturellen Entwicklungen, die die für die Figur zentrale Freiheit auf übergeordneter Ebene in Frage stellen. Die Figur erlebt sozialen Abstieg, ohne ihn zu realisieren, weil sich ihr Blick kurzfristig auf ihr Eigentum richtet. Es entsteht ein Informationsgefälle zwischen Figur und Zuschauer, maßgeblich durch den Charakter eines scheinbar objektiven Berichts, analog zu der Form, die Kleist in seiner Erzählung wählt. Der Ton gleicht einer Gerichtsakte, die die Veränderungen dokumentiert und sich vordergründiger Wertung enthält. Braun perspektiviert den Opferstatus in doppelter Weise; einmal aus der kurzfristigen Sicht der Figur Wildführ und zum anderen aus einer übergeordneten gesellschaftskritischen Sicht, die den Strukturabbau in Ostdeutschland als einen Akt juristischer Willkür darstellt. Beide Formen der Ungerechtigkeit werden miteinander in Beziehung gesetzt, wobei Wildführs Handeln als egoistisch und die Aktivitäten der Treuhand als Siegerjustiz entlarvt werden. Wildführs Erfahrungen nach dem Autodiebstahl entwerten seinen materiellen Reichtum – allerdings nur kurzfristig, am Ende erhält er sein Auto repariert zurück, als sei nichts gewesen, und trotzdem hat sich die Welt für die Figur grundsätzlich verändert. Die Schließung des GRW-Betriebs entwertet die unmittelbare soziale und ökonomische Existenz einiger Tausend Mitarbeiter²³⁷ und leitet den strukturellen Schrumpfungsprozess der Region Brandenburg ein, der aus dieser Perspektive die in diesem Theaterstück thematisierte neu gewonnene Freiheit in Frage stellt.

Christian Martin nimmt in seinem im Jahr 2000 in einer Ringaufführung präsentierten Stück *Formel Einzz* die veränderte Sozialstruktur eines vogtländischen Dorfes in den Blick. Auch hier dominieren Verlust, sozialer Abstieg und Frustration. Martin perspektiviert diese negative Dar-

²³⁷ Im GRW Teltow arbeiteten 1965 6000 Beschäftigte. Quelle: URL: <http://www.robotrontechnik.de/index.htm?html/standorte/grw.htm> (abgerufen am 15. Mai 2008).

Im GRW-Werk Teltow bemühen sich Vertreter der Belegschaft 1989 um die Gründung einer eigenständigen vom FDGB unabhängigen Gewerkschaft. Dieser vielfach vernachlässigte historische Prozess ist dokumentiert In: Gehrke, Bernd, Hürtgen, Renate: Der betriebliche Aufbruch im Herbst 1989. 2001.

stellung für drei Generationen: die Jungen unter dreißig, die mittlere Generation um die fünfzig und die Alten im oder kurz vor dem Ruhestand. Die vielfältigen Verlusterfahrungen der Figurengruppen werden kontrastiert durch die Figurenfamilie Zsch. Die Zschs haben ihr Grundstück an einen Großinvestor verkauft und selbst ein Autohaus gebaut. Mit ihrem materiellen Reichtum dominiert die Familie das Geschehen im Dorf. Das Schicksal aller Figuren ist mit ihr verknüpft. Der alte Fleischer Bauch fürchtet um die Existenz seiner Fleischerei. Auf dem ehemaligen Grundstück der Familie Zsch ist ein großes Gewerbezentrum entstanden, das mit billigen Preisen eine Konkurrenz für Bauch darstellt, der er nicht gewachsen ist. Einen Kredit, um mit dem Geschäft ins Einkaufszentrum umzuziehen, hat die Bank dem Mann aus Altersgründen verwehrt. Der Tischler Wurm hat sich auf die Anfertigung von Särgen spezialisiert, das einzige Geschäft mit Wachstumsprognosen im Ort. Die Generation der Jugend wird von Anja und dem jungen Zsch verkörpert. Anja ist zwanzig, ihr vierjähriger Sohn leidet an Asthma. Sie hat keinen Job, keine Ausbildung. Einzig die Rente der Großmutter sichert ihr ein klägliches Auskommen. Aus dieser Situation heraus forciert sie eine Heirat mit Zsch. Doch dann kommt Franz zurück, der Vater ihres Sohnes. Franz ist vor fünf Jahren weggegangen, er steht für den Aufbruch in eine andere Welt. Doch er kehrt gezeichnet zurück. Seine eine Gesichtshälfte ist entstellt und voller Narben. Dennoch verliebt sich Anja erneut in ihn. Franz verspricht ihr, wegzugehen und ein neues Leben zu beginnen. Franz ist in kriminelle Geschäfte verwickelt, die Polizei sucht ihn. Kurz bevor die Beamten ihn finden, lässt er sich auf der Straße von zwei Vermummten ohne Gegenwehr zu Tode prügeln. Anja wartet vergeblich mit ihrem Sohn an der Hand im Morgengrauen.

Formel Einzz zeichnet ein düsteres Bild der Folgen des Systemumbruchs in der Grenzregion Sachsens. Vereinzelt hat er materiellen Wohlstand gebracht und damit gesellschaftlichen Einfluss, wobei Martin deutlich macht, dass dieser punktuelle Wohlstand nicht Teil eines generellen Aufschwungs ist, sondern nur auf Kosten Benachteiligter zu haben ist. Für die Mehrzahl der Figuren bedeutet er existenzbedrohende Veränderungen. Die materielle Mittellosigkeit von Anja und der Mangel an einer Perspektive für die Zukunft drängt sie in ein traditionelles Rollenverhalten. Ihre Heiratspläne schmiedet sie pragmatisch kühl, eine andere Möglichkeit, die Zukunft für ihren Sohn abzusichern, sieht sie nicht. Dass sie sich an Zsch verkauft, wird einmal mehr deutlich, als Mutter Zsch Anjas Großmutter aufsucht und ihr Hunderttausend Mark bietet, damit sie Anja überredet, Zsch nicht zu heiraten. Manne, der Wirt der Speisegaststätte „Zum Grenzquell“ wird sein Geschäft, ähnlich wie Fleischer Bauch, bald aufgeben müssen, die Gäste fahren lieber nach Tschechien, dort ist es billiger: „aber da über die grenz / dahin pilgerns wie die hottentotten / zum fressen und saufen / weils über die hälft billiger is / und stangenweis zigaretten“ (*Formel Einzz*, S. 26). Franz' Mutter hat ihren Job in der Textilbranche verloren, weil die Produktion nach Tschechien verlagert wurde. Das Leben im Dorf ist trist und fad, zurück bleiben einzig die Alten und die Verlierer, wie der Wirt zusammenfasst: „tote hos / die ju-

gend / kratzt die kurv und / im saal lagern särg / hab ihn verpachtet an wurm / sein geschäft flo-riert ha“ (*Formel Einzz*, S. 27). Mit dem gewaltsamen Tod von Franz, der als zugespitzte Folge seines Ausbruchsversuchs erscheinen muss, ist für die jüngste Figur, Anja, die letzte Möglichkeit auszubrechen, abgeschnitten. Sie bleibt zurück in einer auf sich selbst zurückgeworfenen Gemeinschaft, wo die Überreste kleinbürgerlicher Strukturen von urbanen Großinvestoren verdrängt werden und die Menschen in vormoderne Lebensmuster gezwungen werden, die den Anschluss an ein zeitgemäßes Leben mehr und mehr unmöglich machen. Die Außenwelt erscheint als ein bedrohliches Szenario, aus dem die Figur Franz gezeichnet und gebrochen zurückkehrt und an deren Realität er schlussendlich zu Grunde geht.

In Jo Fabians Theaterstück *Idioten* (entstanden seit 1984, uraufgeführt 2000 in der Regie des Autors) setzt sich dieser düstere Trend fort. Ähnlich wie *Staub von Brandenburg* baut sich *Idioten* episodisch auf. Im Gegensatz zu dem Theaterstück von Volker Braun gibt es bei Fabian zwei Protagonisten, die in eine Rahmenhandlung eingebettet sind. Das sind Heinz und Herta, zwei einfache Menschen aus der Uckermark. Sie sind zum Aufführungsort (bei der Uraufführung ist es das Berliner Hebbel-Theater) gekommen, um dem Publikum einen Unterhaltungsabend zu bieten: „Gute Unterhaltung – leichte Betroffenheit. Die Mischung solls denn sein.“²³⁸ Fabian konstruiert eine raffinierte Kommunikationssituation zwischen Bühne und Publikum. Heinz und Herta weisen sich als theaterfremde Menschen aus, auf einer Bühne fühlen sie sich eigentlich deplatziert. Die einzelnen Programmnummern bilden im Wechsel die Auftritte der örtlichen Feuerwehrblaskapelle sowie der Eleven der örtlichen Ballettschule und der Auftritt der fiktiven Schlagersängerin Frau Enskat Jansen. Zwischen diese Programmpunkte streuen die beiden als Überleitung scheinbar lapidare Anekdoten und verweisen mehrmals auf eine finale Überraschung. Die Auftritte der Gäste suggerieren einen künstlerisch wenig anspruchsvollen Geschmack von Heinz und Herta. Rezipiert man den Abend vornehmlich über die musikalischen Nummern, wird die Erwartungshaltung des Theaterzuschauers des Hebbel-Theaters mit Sicherheit enttäuscht. Publikumsgeschmack und Bühnenrepräsentation kollidieren. Über die von Heinz und Herta eingeworfenen Episoden, die mit dem Gestus präsentiert werden, als wären sie zufällig und spontan platziert, entwickelt sich fast unmerklich eine eigene Geschichte. Sie aber bildet das Kernstück des Abends. Heinz und Herta berichten von ihrem schleichenden Verfall, von gesellschaftlicher Ausgrenzung und massivem sozialem Abstieg. Diese Erfahrungen münden schließlich in einem terroristischen Akt am Ende des Abends. Im angekündigten Finale sprengen die beiden das Theater in die Luft.

Die *Idioten*-Texte, also die eingestreuten Geschichten von Heinz und Herta, kommunizieren ihren Entstehungskontext stets mit. Einige Texte sind in der Zeit der DDR geschrieben, andere nach 1989/90. Ihr ästhetischer Zugriff auf außertheatralische Wirklichkeit ist jedoch identisch,

²³⁸ Die Zitate sind der Video-Aufzeichnung der Uraufführung entnommen. Eine vollständige Textfassung existiert nicht, nur ein Band, der die eigentlichen *Idioten*-Texte, die von Heinz und Herta erzählten Geschichten als Prosa sammelt: Fabian, Jo: *Idioten*. o.J.

sodass sich ein verstörendes Vexierbild beider Gesellschaftssysteme ergibt, dessen zentraler Kristallisationspunkt die Verhinderung individueller Freiheit bildet. Zwei Beispiele sollen das verdeutlichen.

Zunächst soll die dritte Anekdote, die Heinz und Herta erzählen, interessieren. Während die ersten beiden Geschichten in codierter Form das Theaterverständnis Fabians selbstreflexiv umreißen, ist sie die erste, die sich mit der sozialen Situation der Figuren beschäftigt. Heinz und Herta besitzen kaum Geld und das schließt sie aus den wesentlichen gesellschaftlichen Aktivitäten aus. Die beiden begegnen diesem Mangel mit einer fast schwejschen Bauernschläue. Sie erzählen, dass sie durchaus, wie alle anderen, Einkaufszentren besuchen. Doch nicht um zu kaufen, betreten sie die Geschäfte, sondern sie fassen dort alles an, betrachten es, und stellen es zurück ins Regal. So besuchen sie Geschäft für Geschäft, ohne je etwas zu kaufen. „Die Leute glauben, wir gehören zu den oberen Zehntausend. Weil man im landläufigen Sinne glaubt, jedweder könne auch kaufen, was er so anfasst.“ (*Idioten*) Ihrem Ausschluss aus der Konsumwelt, das sie eindeutig der gesellschaftlichen Verliererseite zuordnet, begegnen sie offensiv. Sie verweisen auf die Wahrscheinlichkeit, dass es sich um ein Massenphänomen handelt:

„Wenn sie sich also fragen, warum in Zeiten der Rezession die Geschäfte trotzdem immer gut besucht sind, ja dann denken sie mal an uns. Und augenblicklich wird ihnen auch klar, wie viele wir eigentlich in Wirklichkeit sind. Ne. Kaufen is nun wirklich nicht unsre Sache. Heinz: Das war einmal. Is lange her. Herta: Heutzutage is es ja ganz ungeschick mit vollgestopfte Plastiktüten an de Bushaltestelle zu stehen und darauf zu hoffen, dass es irgendwie gut ausgeht. Ja. Dazu ist der Riss durch die Welt nun wirklich schon zu tief. Heinz: Ja, wir haben sowieso ziemlich schnell gelernt.“ (*Idioten*)

Die letzten Sätze machen deutlich, dass es zum einen Zeiten gab, in denen es beiden materiell besser ging, und zum anderen, dass sie sich dem gesellschaftlichen Umbruch, mit dem nur das Ende der DDR gemeint sein kann, hilflos und ohnmächtig ausgeliefert sehen. Sie fühlen sich in die Rolle von Schülern gedrängt, die von den neuen Lehrern, den Westdeutschen, zu lernen haben. Ihre Biografien empfinden sie als entwertet, das Auftreten der Westdeutschen als Sieger erfordert aus ihrer Sicht ein unterwürfiges Verhältnis und die Affirmation dieses ungleichen Machtverhältnisses. Die ästhetische Besonderheit dieser Texte liegt darin, dass Fabian das Gemeinte nicht konkret verbalisiert. Dennoch wird zwischen den Zeilen deutlich, dass es sich bei Heinz und Herta um zwei Ostdeutsche handelt, denen die Ankunft in der neuen Zeit vordergründig die Verschlechterung ihres sozialen und ökonomischen Status gebracht hat. Diese Abwärts-Entwicklung findet sich als strukturierendes Element in einer weiteren Geschichte, die einen Restaurantbesuch von Heinz und Herta schildert. Sie betreten das Restaurant mit dem Anspruch, „dass alles zu unserer Zufriedenheit ist.“ (*Idioten*) Im Verlauf der Erzählung schrumpft dieser Anspruch immer mehr. Bald schon wollen sie nichts mehr bestellen, sondern lediglich die Toilette aufsuchen und Zeitung lesen, Dinge die in einem Lokal nichts kosten. Am Schluss begehren sie Einlass in die Küche und flehen um „Wasser, Brot und Arbeit“. (*Idioten*) Der Wunsch nach Konsum hat sich ins Gegenteil verkehrt, der Restaurantbesuch dekouvriert Stück

für Stück die Armut der beiden sowie ihre gesellschaftliche Außenseiterposition als Mittellose. Dieser Geschichte ist eine kurze Dialogreplik vorangestellt, die die Anekdote um eine moralische Dimension erweitert: „Heinz: Hast du schon mal was von Fischer und sine Fru gehört? Herta: Ja. Von seine Fru hört man heute noch viel. Von Fischer gar nichts mehr.“ (*Idioten*) Im Märchen begehrt die Frau des Fischers immer größere Anwesen, während der Mann gegen seine Skrupel kämpft, den Butt jedes Mal aufs Neue darum zu bitten. In Verbindung mit der Abstiegs Geschichte von Heinz und Herta entsteht das Bild einer gesellschaftlichen Realität, die sich allein über die fortschreitende Anhäufung materieller Güter definiert. Von dieser Realität sehen sich die beiden Figuren ausgeschlossen. Auf der sozialen Stufenleiter bewegen sie sich in die entgegengesetzte Richtung.

Fabian verknüpft die Geschichten mit einem latenten Rekurs auf DDR-Wirklichkeit, der sich ebenfalls eher zwischen den Zeilen findet, beispielsweise in der Beschreibung eines Fluchtversuchs, der als Republikflucht erkennbar wird durch das Signalwort „Grenze“:

„Ja, und da sinn wir dann blindlings losgelaufen und haben nicht eher halt gemacht, bis dass wir an unsere Grenzen gekommen waren. Nach ein paar kurzen Schusswechseln allerdings mussten wir wieder umkehren und sind am Ende mehr nach Hause gelaufen als irgendwo anders hin, nich.“ (*Idioten*)

Die *Idioten*-Texte sind in Prosa verfasst und ursprünglich nicht für die Bühne geschrieben. Die Behauptung, es handele sich um einen Erlebnisbericht der beiden Figuren Heinz und Herta, ist eine theatrale Konstruktion. In der Summe entsteht jedoch das Bild zweier Ostdeutscher, die sowohl in der DDR als auch nach deren Ende in der Verwirklichung ihrer individuellen Vorstellungen behindert werden. Am Ende des Abends werden aus den doppelten Opfern Täter, deren Unmut sich in einem terroristischen Anschlag entlädt. In diesem Sinne gilt Fabians Arbeitsmotto „Freiheit führt in die Gefangenschaft und umgekehrt“²³⁹ auch für diesen Abend und lenkt die Aufmerksamkeit auf die problematische Entwicklung in Ostdeutschland, die von gesellschaftlichen Restriktionen, sozialer Exklusion und individuellem Abstieg gekennzeichnet ist.

In Erwartung der Jahrtausendwende kulminieren die düsteren Zustandsbeschreibungen Ost. Nach dem Jahr 2000 entspannt sich die Lage etwas und der thematische Zugriff differenziert sich erneut. Mit den Theatertexten von Fritz Kater rückt ein Thema ins Zentrum der Auseinandersetzung, das in allen Stücken über Ostdeutschland latent mitschwingt, erst mit Kater aber umfassend bearbeitet wird: Ostdeutschland als Heimat. Für Katers Figuren ist die Verbundenheit mit Ostdeutschland als Heimat und Ort der Kindheit das zentrale Motiv, um zu bleiben oder zurückzukommen, trotz erheblicher Widerstände. Aus der Gegenüberstellung des starken Begehrens nach Identität und Zugehörigkeit und der Unmöglichkeit, in dieser Heimat eine Lebensperspektive zu entwickeln, entsteht das Konfliktpotenzial der meisten Texte von Kater. Im Unterschied zu den Theatertexten Christian Martins herrscht in den Texten von Kater jedoch

²³⁹ Vgl.: Interview mit Jo Fabian.

keineswegs düstere und depressive Stimmung vor, obwohl Kater zuweilen die Handlung seiner Theatertexte auf ähnlichen Konflikten aufbaut. Auch in ihnen finden sich zahlreiche Beispiele von Verlufterfahrungen, sozialem Abstieg und biografischer Entwertung.

Vineta oderwassersucht spielt in Frankfurt/Oder, der Grenzstadt am Rande des Ostens und Heimstätte der Box-Profis Henri Maske und Axel Schulz. Auch Steve ist Boxer. Nach neun Jahren im Westen kehrt er zurück: „weil ich etwas suche [...] es ist nicht leicht zu finden, ich habe es noch nie gesehen [...] meine heimat“ (*Vineta oderwassersucht*, S. 5). Die Figuren in diesem Stück sind vom Sport geprägt, einige von ihm gezeichnet. Der Trainer, ehemaliger Olympiakader, heute Mitropa-Kellner, erkennt im Alter: „wenn man je meinen kopf aufschneidet wird man darin einen großen boxhandschuh finden, das ist alles.“ (*Vineta oderwassersucht*, S. 57) Sein Schützling und potenzieller Schwiegersohn Frank, dessen Freundin Rosa sich von seinem Einstieg ins Profibusiness den sozialen Absprung nach Hamburg erhofft, steht vor dem entscheidenden Kampf. Kurz zuvor wird Frank brutal zusammengeschlagen. Ein Paar Springerstiefel zertrümmern sein Geschlecht. Der Wunsch nach einem Kind mit Rosa, der invaliden ehemaligen Sportgymnastin und Tochter des Trainers, wird sich nie erfüllen. Franks Mutter, Charlotte, früher im Schichtdienst des Kombinats, heute hilflos in der Computerumschulung, besticht durch ihre pragmatische Einschätzung der Lage: „wir sind doch alle kurz vor der lösch-taste“ (*Vineta oderwassersucht*, S. 44). Als klar wird, dass sie die Computerprüfung nicht besteht, beginnt sie (wieder) zu trinken und der Tochter fällt es schwer, Gründe zu finden, für die es sich lohnen würde, trocken zu bleiben. Steve, der Rückkehrer, trifft auf seine ehemalige Geliebte Leila, heute Ärztin, liiert mit einem Amerikaner in Hannover, kinderlos. Das Leben hat sie hart gemacht:

„ich will nicht noch so einen kleinen herzkrüppel auf der welt herumlaufen sehen der dann häuser anzündet weil sich keiner um ihn kümmert oder im besten fall boxer wird weil er sich nicht traut auf frauen zuzugehen, um frau zu kämpfen wie es sich gehört und lieber männer küsst und umarmt nachdem er von ihnen in die fresse bekommen hat, weil das weniger schmerzt als abgewiesen zu werden“ (*Vineta oderwassersucht*, S. 39).

Zwischen die Dialoge schieben sich epische Passagen, in denen die Figuren ihre Geschichte erzählen. Es sind Biografien, geprägt vom Schmerz, zu dessen Sinnbild der Sport wird:

„sport hilft uns die eigene zerstörung zu ertragen, diese fortlaufenden enttäuschungen an denen wir uns durchs leben hangeln zu adeln durch den stellvertreter, den sportler, wo die stärke, die man sich selber nicht mehr zutraut stellvertretend von einem anderen aufgebracht wird“ (Figur des Trainers in: *Vineta oderwassersucht*, S. 47)

Sport als ein soziales Feld, in dem die Leistung des Einzelnen im Vordergrund steht und im Kampf der Stärkere mit dem Sieg belohnt wird, entwickelt sich in *Vineta oderwassersucht* zum Negativ für eine Gesellschaft, in der diese Logik nicht mehr gilt. Wer erwartet, vom Leben belohnt zu werden, wird enttäuscht. Die Figur der Ärztin hat diese Erwartungshaltung aufgegeben. Sie ist die einzige Figur in diesem Theatertext, die unbeschadet aus der Handlung hervorgeht.

Ansonsten regiert Tristesse. Franks Traum, nach Hamburg zu gehen, um als Profi-Boxer ein materiell gesichertes und sozial harmonisches Familienleben mit Rosa zu führen, scheitert am Überfall eines Rechtsextremen. Rosas Mutter Charlotte fristet ihr Dasein alkoholsüchtig und arbeitslos im verfallenden Neubaublock. Ihr moralisch intaktes Wertgefüge und die herzenswarme Fürsorge für das Wohl der Schwiegertochter Rosa verweisen auf ihre Herkunft aus einem schlichten Arbeitermilieu, in dem Arbeit das Lebenszentrum bildet. Dieses Zentrum hat Charlotte verloren und ihr Leben gerät hoffnungslos aus den Fugen. Der ehemalige Olympiakader, der seine Laufbahn in der DDR, in der Sport als Identifikationsfeld für das kleine Land einen großen Stellenwert besaß, begann, trainiert heute nur noch ehrenamtlich. Seinen Lebensunterhalt verdient er als Bedienung im Nachtzug, eine Beschäftigung, mit der er sich wenig identifiziert. Seine homoerotische Veranlagung kann er in einem Umfeld von Rechtsextremismus, materieller Armut und sozialer Verödung nicht ausleben. Der Trainer hat seiner bedingungslosen Hingabe an den Boxsport, in dem Homosexualität nicht akzeptiert ist,²⁴⁰ stets den Vorzug gegeben und sich damit um die Verwirklichung seines persönlichen Glücks gebracht. Mit dem Ende von Franks Karriere steht auch er mit leeren Händen da – beruflich und privat. Katers Figuren zeichnen sich dadurch aus, dass sie gegen den Zustand der emotionalen und sozialen Verarmung ankämpfen, nicht zuletzt dafür steht das Motiv des Sports. Sie riskieren den vollen Einsatz ihres Körpers, um aus ihrem Leben etwas zu machen. Somit ist Katers Theater text weniger von Stillstand dominiert als von einer wehrhaften Kampf bewegung, einem kraftvollen Auflehnen gegen die Widrigkeiten des Alltags. Dramatisch um so wirkungsvoller vollzieht sich der Aufprall auf den Boden der Realität. Am Ende bleiben die Protagonisten in Frankfurt/Oder zurück ohne einen sinnvollen Plan für ihr Leben entworfen zu haben. Sport als Lebensmodell hat endgültig ausgedient in einer Gesellschaft, in der Leistung allein nicht ausreicht, um nach oben zu kommen.

In *Sterne über Mansfeld*, einem Theater text, den Kater 2003 als Auftragswerk für das Schauspiel Leipzig schreibt, richtet sich der Fokus ungeachtet der thematischen Orientierung auf soziale Abwärtsentwicklung, stärker noch als in *Vineta oder wassersucht* auf den energie geladenen Widerstand der Figuren gegen ihren misslichen Zustand. Der Protagonist Tomas ist Rockmusiker. In der DDR steht er kurz vor dem Plattenvertrag mit Amiga, dessen Abschluss vom Systemumbruch verhindert wird. Jetzt verkauft er Versicherungen und gebrauchte Autos. Er ist hoch verschuldet. Sein neuestes Projekt ist die Eröffnung einer Gokart-Bahn. Leidenschaftlich sammelt er Autoreifen, die er zu Absicherung der Bahn benötigt: „ich hab schon 252 ... brauche aber noch 612“ (*Sterne über Mansfeld*, S. 16). Das Zahlenverhältnis ist ein Spiegel der vergeblichen Mühe von Tomas und der Absurdität des Vorhabens. Die Schulden erdrücken ihn. Am Ende des Stückes muss er das gemeinsame Haus an die Bank ver-

²⁴⁰ Homosexualität ist im Boxsport ein ungebrochenes Tabu. Bislang gibt es keinen aktiven Box-Profi, der sich zu diesem Thema geäußert hat.

pfänden. Seine Frau Betty, gelernte Kindergärtnerin, arbeitet als Altenpflegerin. Hier findet sich zwar kein sozialer Abstieg in der Biografie der Figur, gleichwohl verweist dieser Umstand auf den sozialen Verfall der Region, die sukzessive vergeistert und in der eine Zukunft, symbolisiert durch den Mangel an Kindern, kaum möglich ist.

Die Handlung spielt im anhaltischen Mansfelder Land und Kater verknüpft die Geschichte um Tomas und seine Familie mit der Frage nach der Nachhaltigkeit des protestantischen Glaubens, dessen Begründer Martin Luther in dieser Region aufwuchs. Der traditionelle Kupfer-, Erz- und Kalibergbau in der Region um Mansfeld bildet die zweite thematische Folie des Theatertextes, in der sich die Familiengeschichte bricht. Im Unterschied zu seiner Tochter Janica, die am Ende des Stückes die Familie verlassen wird, um in London Kunst zu studieren, entscheidet sich Tomas gegen das Weggehen. Den Fehler im System sucht er in sich selbst: „um so näher kommen wir uns selbst unserer angst unserer trägheit unserer kraft aber wir sind einfach nicht weiter gegangen wir haben einfach schlapp gemacht bei der ersten anstrengung bei dem ersten anzeichen von gefahr“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 36). Hinter der subjektiven Einsicht in das individuelle Versagen steckt ein starker Lebenswille, der sich gegen die Widrigkeiten einer veränderten Welt behaupten will. In Tomas lebt der Rocker, der Rebell, der sein Leben selbst gestalten will. Tomas will nicht zu den Verlierern gehören. Diesen grundsätzlichen Optimismus der Figur lässt Kater dennoch gnadenlos scheitern und gegen die Realität der Verhältnisse prallen. Die Wucht des Aufschlags ist gerade aufgrund der psychischen Grundausstattung seiner Figuren – sie sind eben nicht die, die es sowieso nie schaffen werden – umso heftiger. Kater findet dafür ein sinnfälliges Bild: Das Gelände, das Tomas für seine Gokart-Bahn gekauft hat, liegt über dem blinden Stollen, der im Finale des Stückes zusammenbricht. Wie ein Nachhall auf all die Veränderungen, denen die Menschen hier unterworfen sind, wirkt die Erschütterung der Implosion. Den Figuren bricht buchstäblich der Boden unter den Füßen weg.

Je jünger jene Theatertexte werden, die sich mit Ostdeutschland auseinandersetzen, desto weniger direkt wird ein Zusammenhang zur DDR und zum Systemumbruch hergestellt. Katers Texte nehmen hier eine Scharnierfunktion ein, in ihnen vollzieht sich dieser Wechsel exemplarisch. Dennoch bleiben die Phänomene sozialer Abstieg, ökonomischer Verlust und biografische Entwertung präsent, werden aber nicht mehr im unmittelbaren Vergleich zu einer zeitlich früheren, zumeist besseren Situation der Figuren perspektiviert, sondern sie stehen stärker für sich. Fragen nach Entwicklung und Ursachen treten in den Hintergrund, Ostdeutschland ist nicht länger ehemalige DDR, sondern steht für eine schrumpfende prekäre Rezessionsregion.

Aus diesem Grund erstaunt es nicht, dass sich auch Autoren der jüngsten Generation, die die DDR nur marginal aus eigenem Erleben kennen, dem Thema Ostdeutschland widmen. Ihr Zugang ist unverkrampft direkt und zumeist frei von weltanschaulichen Fragestellungen. Der überwundene Systemgegensatz als Folie und Maßstab einer impliziten Wertedebatte, ausgetragen über die Handlung der Figuren, verliert an dramatischem Potenzial.

Das Debüt des Hallenser Autors Dirk Laucke *Alter Ford Escort Dunkelblau*, das 2006 den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker erhält, ist wie *Sterne über Mansfeld* im Mansfelder Land angesiedelt. Paul ist der Sohn eines Getränkehändlers. Er möchte gern studieren, doch der Vater ist dagegen. Stattdessen muss Paul gemeinsam mit den Zeitarbeitern Schorse und Boxer auf dem Getränkehof Bierkästen stapeln. Schorses Frau Karin wirft ihren Mann aus der Wohnung und verbietet ihm den Umgang mit dem gemeinsamen Sohn Phillip. Daran droht der 42-jährige Schorse zu zerbrechen. Paul, Boxer und Schorse treffen Phillip auf ihrer täglichen Fahrt vom Neubaugebiet zum Getränkemarkt auf der Straße. Sie zerren ihn kurz entschlossen ins Auto und fahren Richtung Norden. Ihr Ziel ist Lego-Land in Dänemark. Nicht weit von der Kleinstadt entfernt, endet die Fahrt. Der Auspuff von Schorses altem Ford ist kaputt. Die vier kehren nach Hause zurück und Schorse bittet Katrin noch einmal, neu anzufangen. Unter Tränen schließt sie ihn in ihre Arme.

Nicht nur der lokale Bezug, auch die zum Teil epische Struktur erinnert an die Texte Fritz Katers. Lauckes Figuren charakterisiert trotz ihrer aussichtslosen Lage das widerständige Bemühen um eine Veränderung des erbärmlichen status quo. In *alter ford escort dunkelblau* wird dieses Bemühen in der Autofahrt Richtung Dänemark sinnfällig gemacht, die den Text teilweise in die Nähe zum Genre des Roadmovie rücken lässt. Endet diese Reise zwar ohne ihr Ziel zu erreichen, verändert sie doch etwas bei den Figuren. Schorse kehrt zu seiner Frau und seinem Sohn zurück. Mit seinem dürftigen Gehalt als Zeitarbeiter ernährt er die dreiköpfige Familie allein, denn Karin hat vor kurzem ihren Job verloren. Die emotionale Bindung zu seiner Familie ist ihm wichtiger als die Realisation seines Traums von einer Reise entlang der Route 66. Boxer entscheidet sich, die vergebliche Suche nach Glück zu beenden. Mit seinen Ersparnissen wird der Ford repariert, den Rest schenkt er Karin. Boxer steigt auf einen Hügel nahe der Autobahn und wartet auf einen Truck, der ihn überfährt. Ob es Paul gelingt, seine beruflichen Vorstellungen gegen seinen Vater durchzusetzen, bleibt offen. Fürs Erste stapelt er weiter Bierkisten.

Die Figuren in Lauckes Theatertext sind nicht länger Verlierer des Systemumbruchs, sondern Teil einer Unterschicht, die mittlerweile partielle ostdeutsche Normalität geworden ist. Zeitarbeit, Arbeitslosigkeit, Armut, Perspektivlosigkeit bestimmen den Alltag dieser Figuren. Kontrastiert wird dieses Bild nicht nur von der direkten Dialogsprache, die mit wenigen Worten den entbehrungsreichen Alltag der Figuren sinnfällig werden lässt. Die knappen Sätze kippen zum Teil ins dialektgefärbte Idiom, verschluckte Endungen vermitteln glaubwürdig ein Milieu, in dem wenig gesprochen wird. Die Figuren sind für körperliche Arbeit geschaffen. Doch die gibt es nicht mehr in der Region und die sinnlose Tätigkeit des Kistenstapelns ist ein bühnenwirksames Bild für das Leben der Figuren, das keine gesellschaftlich produktive Verwendung findet.

Zusammenfassend erhellt die Ansammlung von Theatertexten, in deren Zentrum biografische Entwertung, emotionale Niederlage, sozialer Abstieg und ökonomischer Verlust im Kontext der Situation in Ostdeutschland stehen, ein dynamisches Bild. In den neunziger Jahren werden die Figuren in der Hauptsache als passive Opfer des Systemumbruchs gezeigt. Die soziale Umwelt zeigt sich als eine in höchstem Maße dynamische Realität, deren Auswirkungen die Figuren ausgeliefert sind. Sie vermögen ausschließlich zu re-agieren und das im Regelfall ohne Erfolg. Die Figuren sehen sich einer gesellschaftlichen Umwelt gegenüber, die ihr Normen- und Wertgefüge existenziell in Frage stellt. Dieser Darstellung ist der Vergleich eines Vorher-Nachher immanent. Das heißt, dass in den Figuren zumeist moralische Normen und biografische Lebensmuster fortleben, deren Prägung eng mit der Sozialisation in der DDR verknüpft ist. Sich davon zu lösen, ist für sie ein schmerzhafter Prozess, der in einigen Stücken, etwa *Golan*, *Londn-Lä-Lübbenau*, *Abendgruß* und *Formel Einzz* mit dem Tod endet. Der Konflikt tradierter Verhaltensmuster mit der Realität nach 1989/90 wird überwiegend so gestaltet, dass die individuellen Prägungen den Ansprüchen der neuen gesellschaftlichen Ordnung nicht mehr genügen. Das neue System erscheint als feindlich, zerstörerisch und unmenschlich. Die Figuren werden als hilflose Objekte des Systemumbruchs gezeigt, starke Charaktere sucht man in den neunziger Jahren vergebens.

In einigen Theatertexten, beispielsweise Finkeldes *Abendgruß* oder Brauns *Staub von Brandenburg*, sind die Protagonisten Opfer im doppelten Sinne. Erst der Zerfall des Machtapparats DDR dekonstruiert die Identität des Grenzsoldaten Schepker als Werkzeug und damit als Objekt willkürlicher Interessen. Zwangsläufig stellt sich in dieser Konstellation die Frage nach Schuld und Verantwortung des Einzelnen, doch Finkelde macht deutlich, wie kompliziert diese Frage zu beantworten ist, wenn man den Glauben der Figur an die Staatsideologie ernst nimmt. Der Impuls einer aufrichtigen Aufarbeitung prallt an den fortlebenden Strukturen des Unrechtssystems ab und manifestiert die Stigmatisierung der Figur. Diese doppelte Opferperspektive macht einmal mehr deutlich, in welcher Form den Darstellungen in den neunziger Jahren der strukturelle Vergleich zwischen DDR und ostdeutscher Realität nach dem Systemumbruch immanent ist. Keiner der betrachteten Theatertexte aus dieser Zeit kommt ohne diesen immanenten Vergleich aus.

Das ändert sich mit der Jahrtausendwende und den Theatertexten Fritz Katers. Zwar ist auch hier die DDR als Hintergrund noch präsent, sie dient aber keineswegs mehr einem immanenten Vergleich eines Vorher-Nachher. Die Aktivität verlagert sich von der gesellschaftlichen Umwelt auf die Figuren. Auflösung sozialer Strukturen, materielle Armut und berufliche Perspektivlosigkeit werden nicht länger in unmittelbarem Zusammenhang des Systemumbruchs gebracht, sondern erscheinen als status quo. In den Figuren von Charlotte, dem Trainer in *Vine-ta oderwassersucht* und Tomas in *Sterne über Mansfeld* wird zwar auf deren biografische Vergangenheit in der DDR verwiesen, der Vergleich zu dieser Vergangenheit ist jedoch nicht mehr

die entscheidende Triebkraft für das Handeln dieser Figuren. Die Ankunft in der neuen Ordnung des wiedervereinigten Deutschlands steht außer Frage, zentral ist von nun an die Suche nach Strategien, sich in dieser neuen Ordnung einen Weg zu suchen. Die Figuren Katers sind keineswegs passive Opfer, sondern aktive Überlebenskünstler, die an ihren Idealen – Sport oder Rockmusik – festhalten. Noch deutlicher wird dieser Übergang der Aktivität von der Umwelt auf die Figuren in Dirk Lauckes *Alter Ford Escort Dunkelblau*. Die Reise der drei Hilfsarbeiter ist ein Bild für den versuchten Aufbruch aus einem erstarrten Zustand des jämmerlichen Daseins als Zeitarbeiter.

Auffällig ist ein weiterer Befund, der sich in der Gegenüberstellung der Texte hinsichtlich der dargestellten sozialen Strukturen und ihrer Entwicklung abzeichnet. In den Theater texts, die dem Vergleich von DDR und Ostdeutschland nach dem Systemumbruch implizieren, brechen die Familienstrukturen auseinander. Das ist in den Texten Christian Martins ebenso zu finden, wie in Dominik Finkeldes *Abendgruß* und Christoph Heins *Randow*. Dort, wo sich dieser Vergleich nicht findet, werden die sozialen Bindekräfte der Figuren umso stärker. In den Theater texts Fritz Katers und Dirk Lauckes ist der Zusammenhalt von Familie und Liebesbeziehungen ein entscheidender Faktor, der die Figuren emotional überleben lässt.

Je dynamischer die soziale Umwelt in den Theater texts dargestellt wird, desto passiver werden die Figuren gezeigt und ihr Ausgeliefertsein betont. Soziale Bindungen vermögen den Verfallsprozess der Figuren nicht aufzuhalten. Dieser Trend kehrt sich mit der Jahrtausendwende um. Die soziale Umwelt erscheint zunehmend als ein statischer Zustand, den die Figuren unter Aufwendung großer emotionaler und körperlicher Energie aufzubrechen versuchen. Aus passiven Opfern werden aktive Rebellen, die sich auf ihren Rückhalt in einem intakten sozialen Mikrokosmos verlassen können.

Unabhängig von diesen Differenzierungen ist allen Texten eine Perspektive immanent, die die Figuren zwar als Verlierer darstellt, diesen Status aber in keinem Fall als individuell verursacht zeigt. Sozialer Abstieg, ökonomischer Verlust oder emotionale Niederlage werden als individuelle Folgen des gesamtgesellschaftlich wirksamen Systemumbruchs dargestellt. Die Figuren werden mit zunehmendem Abstand zum historischen Einschnitt 1989/90 charakterlich stark und moralisch integer und erst in der Gegenüberstellung dieser Eigenschaften mit ihrem Abstieg erscheinen sie als Opfer. Ist ihr Opferstatus in den neunziger Jahren in der Charakteristik der Figuren bereits implementiert, wird er nach der Jahrtausendwende als Produkt des gesellschaftlich umfassenden Umbruchs und nicht länger in der Figuren-Charakteristik angelegt. Sie *werden* zu Opfern und auf diesen Entwicklungsprozess legen die Handlungen zunehmend ihr Augenmerk. Weniger die Bewertung der Figuren als Verlierer, Opfer oder Versager steht im Mittelpunkt des Interesses, sondern die gesellschaftlich wirksamen Mechanismen, die sie zu jenen machen.

Mit Blick auf die Ergebnisse der Interviews deutet sich also bereits hier, nach der Auswertung eines einzelnen, wenn auch des zentralen, Motivs der ausgewählten Theater texts, eine adäquate

Tendenz an. Auch die Theatertexte orientieren auf das Soziale, fragen nach der Verfassung gesellschaftlicher Realität und deren Auswirkungen auf individuelle Realitätskonstruktionen und figurenbezogenes Handeln.

Identitätsgefüge

Setzt man voraus, dass Theater als Konstruktionsmedium gesellschaftlicher Kommunikation Teil des Diskurses auch über gesellschaftliche Identität ist, so kommt ihm in Bezug auf die Konstruktion einer potenziellen ostdeutschen Identität, zentrale Bedeutung zu, um so mehr, als es sich um ein kollektives Medium handelt. Die ausgewählten Theatertexte lassen sich als Teil eines solchen Identitätsdiskurses lesen und können somit befragt werden, wie eine solche ostdeutsche Identität im fiktionalen Kosmos der Theatertexte kommuniziert wird.

Kollektive Identität kann in diesem Sinne nur als Konstrukt sozialer Beziehungen verstanden werden, nicht als eine primordiale, in irgendeiner Form substanziell unverrückbare Einheit.²⁴¹

Aus diesem Grund scheint es wenig sinnvoll, die Form dieser kollektiven Identität abschließend ausloten zu wollen. Vielmehr geht es darum, die kommunikative Praxis, mit Hilfe derer auf ostdeutsche Identität rekuriert wird, innerhalb der Theatertexte auszuleuchten.

Es wird deutlich, dass ostdeutsche, wie jede Form von Identität, ohne ein abzugrenzendes Gegenüber, in Form des Nicht-Identischen beziehungsweise des Fremden, nicht zu haben ist. Wo Identität verhandelt wird, braucht es das fremde Gegenüber. Die Soziologen Alois Hahn und Bernhard Giesen betonen, dass die Voraussetzung für derartige Grenzziehungen die grundsätzliche Möglichkeit ist, einander zu verstehen. Soziale Subjekte gehen davon aus, dass ihre kommunikativen Handlungen verstanden werden. Diese Fähigkeit zur Empathie macht Identitätserfahrungen erst möglich: „Wir unterstellen Gemeinsamkeit des Erlebens und Urteilens, ohne die Gemeinsamkeit jeweils ständig zu überprüfen.“²⁴² Giesen formuliert diese Annahme aus wissenschaftshistorischer Sicht anders, kommt aber ebenfalls zu dem Ergebnis, dass Identität nur dort möglich ist, wo sie sowohl vom Subjekt als auch von Außenstehenden wahrgenommen und mit kommunikativ fortgesetzt wird:

„Identität ist somit weder ein Beobachtungsartefakt von Außenstehenden, wie dies der Reduktionismus annahm, noch bloß eine Selbstbestimmung, die ein individuelles Subjekt autonom für sich vornimmt, sondern sie ergibt sich erst aus der Verschränkung von Außenbeobachtung und Selbstgewissheit.“²⁴³

²⁴¹ Vgl. u.a.: Giesen, Bernhard: Überlegungen zum Begriff der kollektiven Identität. 2001. und Hahn, Alois: Die soziale Konstruktion des Fremden. 1994.

²⁴² Hahn, Alois: a.a.O. S. 146.

²⁴³ Giesen, Bernhard: a.a.O. S. 101.

Beide Autoren verkennen dabei keineswegs, dass diese Grundannahme des intersubjektiven Verstehens zugleich ihre Kehrseite mitaktualisiert. Bereits Georg Simmel verweist auf den Konstruktionscharakter intersubjektiver Beziehungen und macht damit deutlich, dass das kommunikative Gegenüber letztendlich transzendent,²⁴⁴ dem vollständigen Verstehen verschlossen, bleibt:

„Da man niemals einen anderen absolut kennen kann – was das Wissen um jeden einzelnen Gedanken und jede Stimmung bedeuten würde –, da man sich aber doch aus den Fragmenten von ihm, in denen allein er uns zugänglich ist, eine personale Einheit formt, so hängt die letztere von dem Teil seiner ab, den unser Standpunkt ihm gegenüber uns zu sehen gestattet. Diese Unterschiede aber entstehen keineswegs nur durch solche der Quantität des Erkennens. Keine psychologische Kenntnis ist ein Abklatsch ihres Objektes, sondern jede ist [...] von den Formen abhängig, die der erkennende Geist mitbringt und in die er das Gegebene aufnimmt.“²⁴⁵

Im Alltag wird die Kontingenz wechselseitigen Verstehens unterdrückt, um Kommunikation überhaupt möglich zu machen. „Das, was an Verstehen möglich ist, gründet auf Nicht-Wissen und insofern Nicht-Verstehen.“²⁴⁶ Die Fehlertoleranz in der gegenseitigen Unterstellung von Verständnis ist hoch. Nicht jedes Nicht-Verstehen oder Missverstehen wird sogleich umgewandelt in Fremdheit und mit einem Ausschluss aus der Identitäts-Gemeinschaft geahndet. Unter bestimmten Voraussetzungen kippt aber die prinzipielle Erfahrung von Ungleichheit in die „Etikettierung“ (Hahn) von Fremdheit. „Was gestern noch ein beliebiger bloß tatsächlicher Unterschied war, [...] wird heute zur tödlichen Trennungslinie zwischen ‚uns‘ und den ‚Fremden‘ [...]“.^{247, 248} Im Moment der Etikettierung einer Gruppe von Individuen als fremd werden bislang geltende Übereinstimmungen hinsichtlich verschiedenster sozialer Teilbereiche nebensächlich.

„Fremdheit im emphatischen Sinne entspringt daraus, dass einige dieser Verschiedenheiten als Basis für die Selbstidentifikation eines Systems genützt werden, sodass die Gemeinsamkeiten, die es mit den Fremden teilt, auf sozial verbindliche Weise unerheblich werden, obwohl diese für viele Beteiligte viel gravierender sein mögen als die, die zur Definition des ‚Wir‘ ausgewählt wurden.“²⁴⁹

Das Verhältnis zwischen Ost- und Westdeutschen lässt sich aus Sicht der Ostdeutschen als solch einen Prozess der Selbstidentifikation beschreiben. Vor dem Systemumbruch haben sich die Deutschen dies- und jenseits der Mauer mehrheitlich als Zugehörige einer deutschen Identi-

²⁴⁴ Giesen, Bernhard: a.a.O.

²⁴⁵ Simmel, Georg: Soziologie. 1908. S. 257.

²⁴⁶ Hahn, Alois: a.a.O. S. 145.

²⁴⁷ Hahn, Alois: a.a.O. S. 140.

²⁴⁸ Nicht zuletzt der Ausbruch der Feindschaft zwischen Serben und Kroaten auf dem Gebiet der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien zeugt davon, wie Fremdheit trotz jahrzehntelangen Miteinanders latent bleibt und plötzlich zum tödlichen Ausbruch kommt.

²⁴⁹ Hahn, Alois: a.a.O. S. 141.

tät wahrgenommen. Im Kontrast zur offiziellen Differenz in politischen Fragen zwischen der DDR und der BRD werden in der alltäglichen zwischenmenschlichen Praxis eher die Gemeinsamkeiten auf menschlicher Ebene betont.²⁵⁰ Vielfach wird die Teilung Deutschlands als ein Zwischenstadium betrachtet, das prinzipiell als überwindbar gilt, wenn es auch keinen konkreten Zeithorizont dafür gibt. Dafür sprechen die zahlreichen Kontakte zwischen Kirchengemeinden sowie insbesondere im Feld der Literatur²⁵¹ und des Theaters aber auch die Aufrechterhaltung familiärer Beziehungen über die deutsch-deutsche Grenze hinweg. Das nahezu uneingeschränkte Einverständnis des Großteils der DDR-Bevölkerung mit dem politischen Ziel einer deutsch-deutschen Wiedervereinigung im Herbst 1989 zeugt schließlich ebenso von dem zu diesem Zeitpunkt in der Breite der Bevölkerung verhafteten Empfinden einer gesamtdeutschen Identität. Mit dem Systemumbruch 1989/90 sind für die engagierten Vertreter der Bürgerbewegung der DDR als auch für die meisten DDR-Bürger ebenso zahlreiche wie divergierende Hoffnungen verbunden. Viele dieser Hoffnungen realisieren sich nicht, sondern schlagen in Enttäuschung um.

Als die Wiedervereinigung politisch vollzogen ist, beginnt insbesondere für die Ostdeutschen ein langer Weg der Differenzverfahren. Zum einen sehen viele Ostdeutsche die Leistung der Friedlichen Revolution von 1989/90 nicht angemessen gewürdigt und vermissen deren Niederschlag in der von nun an gesamtdeutschen Realität. Zum anderen erleben sie, dass das alltägliche Leben in Ostdeutschland sich keineswegs mit dem in Westdeutschland vergleichen lässt. Statt der zuvor erlebten Identität dominiert nun in vielen Bereichen Fremdheit die deutsch-deutsche Kommunikation. Aus den Westdeutschen werden Fremde. Diese Wahrnehmung evokiert als Kehrseite der veränderten Wahrnehmung der Westdeutschen durch die Ostdeutschen ein neues Identitätsgefühl: das der Ostdeutschen. Je stärker die Westdeutschen beziehungsweise die alten Bundesländer als Fremde erlebt werden, desto notwendiger wird die Orientierung auf die ostdeutsche Identität als Substitut einer erwarteten aber nicht eingelösten gesamtdeutschen Identität. Dieser Prozess, der in den neunziger Jahren verschiedene Konjunkturen durchläuft und bis heute nicht abgeschlossen ist, ist in der Sozialwissenschaft vielfach diskutiert worden.²⁵² Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit, dieser Debatte eine weitere theoretische Facette hinzuzufügen. Letztendlich leistet keine der bislang unternommenen Versuche eine adäquate Beschreibung des innerdeutschen Annäherungsprozesses. Das scheint ohne die historische und internationale Perspektive kaum möglich, gerade weil Identität ein soziales Konstrukt ist, das

²⁵⁰ Einen Eindruck von dem hohen emotionalen Aufwand, mit dem bis 1989 der zum Teil nicht zu leugnende Prozess der sukzessiven Entfremdung verdeckt wird, indem gerade das Gemeinschaftliche, Verbindende betont wird, gibt der Band von Ina Dietzsch über den Briefwechsel über die innerdeutsche Grenze hinweg: Dietzsch, Ina: Grenzen überschreiben? 2004. S. 114.

²⁵¹ Berbig, Roland: Stille Post. 2005.

²⁵² Es wurde mit verschiedensten Ansätzen versucht, diesen Prozess zu beschreiben. Vgl. Anmerkung 24.

vielschichtigen und immerwährenden Veränderungen unterliegt.²⁵³ Bis heute lässt sich nicht abschließend beurteilen und prognostizieren, wohin dieser Weg der Auseinandersetzung zwischen West- und Ostdeutschen führt und wie lange er dauern wird. Für die Theatertextproduktion ist die Frage nach der kulturellen Spezifik der Ostdeutschen als Gemeinschaft jedoch immer wieder ein Thema. Wie die Autoren dieses Thema aufgreifen und in die fiktionale Realität ihrer Texte implementieren, soll im Folgenden herausgearbeitet werden.

Auffällig ist dabei zunächst, dass die westdeutschen Theatertexte sich in der Regel stärker mit der politischen Facette des Umbruchs und der Wiedervereinigung auseinandersetzen, wie Dag Kemsers Untersuchung belegt,²⁵⁴ und weit weniger auf die Veränderung der Lebenspraxis zielen. Es zeigt sich also bereits im Feld der Theatertextproduktion eine Differenz, die auf das Erleben der Autoren und ihre daraus resultierende Position im Feld zurückzuführen ist. Sie signalisiert zugleich die Präsenz unterschiedlicher sozialer Realität in West und Ost. Dag Kemser legt für seine Untersuchung die Wiedervereinigung als das entscheidende Ereignis an und kommuniziert mit dieser Terminierung die politische Objektivierbarkeit dieses Datums, die mit dem Feiertag am 3. Oktober offiziell sanktioniert ist. Aus ostdeutscher Perspektive scheint weniger die Wiedervereinigung als *Zäsur* entscheidend, sondern der gesellschaftliche Umbruch im Herbst 1989/90 als historischer *Prozess* der Ablösung von verfestigten Sozialisationsmustern in der DDR hin zu einer neuen demokratischen Gesellschaftsordnung, die für alle Ostdeutsche eine veränderte Lebenspraxis des Alltags zur Folge hat. Um diese Veränderungen, die in den Theatertexten, wie bereits gezeigt, maßgeblich als Entwertungen verschiedenster Art formuliert werden, fassen zu können, erscheint das Modell einer ostdeutschen Identität brauchbar. Es erlaubt, auf spezifisch ostdeutsche Entwicklungen und Phänomene aufmerksam zu machen, die erst im deutsch-deutschen Vergleich als signifikant und einschneidend kenntlich werden. Wenn also in den Theatertexten der Systemumbruch als Verlust- und soziale Abstiegs Erfahrung der Figuren beschrieben wird, erscheint es aus dieser Sicht nur folgerichtig, dass in ihnen der Differenz zwischen Ost und West ein maßgeblicher Stellenwert eingeräumt wird. Um die Besonderheiten der Umbruchssituation in Ostdeutschland ästhetisch reflektieren zu können, muss also auch die Frage nach einer ostdeutschen Identität in ihnen eine Rolle spielen. In welcher Weise eine solche Identität in Rechnung gestellt wird, ob sie als gegeben angenommen, als Ziel oder als temporäre Differenz formuliert wird, soll hier herausgearbeitet werden.

Vor diesem Hintergrund gewinnen die Fragen an Bedeutung, welchen Zuschreibungen die Figuren in den einzelnen Theatertexten entsprechend ihrer Herkunft unterliegen, wie sich die

²⁵³ Die Debatte um die Begrifflichkeiten –Identität vs. Mentalität vs. Kultur – macht zumindest in der Unterschiedlichkeit deutlich, wie stark die wissenschaftliche Perspektive unter anderem vom eigenen Erleben und der Intensität der persönlichen Differenzenerfahrungen der Wissenschaftler bestimmt wird. Auffällig ist, dass ostdeutsche Wissenschaftler das Problem stärker strukturell und problemorientiert in den Blick nehmen und weniger nach intersubjektiven Wahrnehmungsprozessen fragen. Vgl. beispielsweise: Kollmorgen, Raj: Ostdeutschland. 2005.

²⁵⁴ Vgl. die Analysen von Botho Strauß' *Schlusschor* und *Das Gleichgewicht*, Franz Xaver Kroetz *Ich bin das Volk* und Herbert Achternbuschs *Auf verlorenem Posten* In: Kemser, Dag: a.a.O.

Konflikte zwischen ihnen gestalten und woran sie sich entzünden. Darüber hinaus nehmen in diesem Zusammenhang das Motiv der Rückkehr und Abwanderung sowie der Grenze konstitutiven Stellenwert ein.

Ost-West-Gegensätze

In Thomas Oberenders *Steinwald's* treffen in nahezu exemplarischer Weise die Differenzen zwischen Ost und West aufeinander. Die Handlung spielt im ehemaligen Elternhaus der Geschwister Hardmut, Richard und Vera, das verkauft werden soll. Das „Drama in zwei Akten“ eröffnet mit einer Konfrontation zwischen Vera, Hardmuts Frau, und Werner, dem alten Nachbarn und Ersatzvater der Familie. Vera räumt seit vier Wochen das Haus leer: „Vier Wochen Entrümpeln und Verpacken / auf die zwei Worte schrumpfen all die Tage“ (*Steinwald's*, S. 3). Werner ist am letzten Tag noch einmal gekommen, um Wasser in seine Vorratskanister zu füllen, da die Leitungen in seinem Haus eingefroren sind. Für ihn ist Veras Entrümpelungstätigkeit typisch für das Verhalten der Westdeutschen in Ostdeutschland und stellvertretend macht er sie für dieses ignorante Verhalten verantwortlich: „Sie Hinzugekommene Dahergetretene [...] Sie Axt im Walde“ (*Steinwald's*, S. 7). Oberender bricht das Klischee vom selbstgefälligen Westdeutschen insofern ein wenig auf, als deutlich wird, dass Vera gezwungen ist, das Elternhaus zu entrümpeln, da die körperlich behinderte Nele es selbst nicht tun kann. Vera ist sich der Wirkung ihres Auftretens auf die Angehörigen durchaus bewusst: „Jede Entscheidung die ich hier treffe / ist im Grunde falsch / das weiß ich selbst“ (*Steinwald's*, S. 7). Dennoch werden unüberbrückbare Differenzen deutlich, welche auf die unterschiedliche Sozialisation und Wertvorstellungen der beiden Figuren und ihrer Herkunft verweisen. Werners Dialogpassagen sind voll von Andeutungen und Sinnbildern, die die Westdeutschen als ignorante, unsensible Eroberer und die Ostdeutschen als hilflose Opfer zeichnen. Er erzählt die Geschichte eines Mannes, der neun Jahre im Gefängnis verbringt. Sein einziger Freund ist ein Floh, dem er allerlei Kunststücke beibringt. Am Tag seiner Entlassung geht der Mann in ein Restaurant, um zu feiern. Er zeigt dem Kellner stolz seinen Floh. Der antwortet: „Oh“, und zerdrückt ihn mit dem Finger.

Vera hingegen ist begeistert von der Situation, ein Haus restlos leer zu räumen. Nach einem solchen Neuanfang sehnt sie sich: „Oft ertappe ich mich selbst / dass ich mir hier / nur in Gedanken / die leergeräumten Zimmer / nach meiner Art ganz neu bestücke / Wie sehr habe ich mir diesen Neubeginn / in meinem eignen Haus gewünscht“ (*Steinwald's*, S. 12f.). Werner wirft sie vor, am Alten zu hängen und keinerlei Impuls zur Veränderung mehr in sich zu spüren: „Sie Opfer der Verhältnisse“ (*Steinwald's*, S. 13). Werner sieht den drohenden Veränderungen, sinnfällig durch den Plan, im Ort eine große Gebäckfabrik errichten zu wollen, gleichmütig und gelassen entgegen. Dennoch verteidigt er sein Lebenskonzept: „Sie haben Pläne / ich hab Erinnerungen / Das gleicht sich aus“ (*Steinwald's*, S. 11). Für Veras Tatendrang hat er nur Spott

übrig: „Arbeiten Sie arbeiten Sie / dann sind die Ferien schöner“ (*Steinwald's*, S. 15), und er wirft ihr vor, Veränderung und Bewegung als Lebensziel zu verklären, um davon abzulenken, dass sie nicht weiß, was sie will:

„Sie schwärmen vom verlorenen Anfang / Wieso / Weil Ihr Alltag bewegt ist und dauerlos / Sie sind geübt im unentwegten Neueinsetzen / Vonvornbeginnen Atemholen / Ich will es nicht mehr lernen / Ihre Lebensmitte ist der Wandel / Vier Wochen nur und hier / ist nichts mehr an dem Platz an dem es war / Das haben Sie geschafft / Sie haben keinen Nabel“ (*Steinwald's*, S. 13).

Werner hat ein erfülltes Leben hinter sich, seine Tage sind gezählt, er rechnet mit seinem Tod, was ihn nicht davon abhält, davon zu träumen, Weihnachten noch einmal nach Paris zu reisen. Paris, als Sinnbild der Weltstadt schlechthin, für viele Ostdeutsche eins der ersten Reiseziele nach der Wende, bedeutet für Werner auch die Vollendung seines Lebenszyklus. Als junger Mann während des Kriegs war er dort – „Mit Paris hatte ich Glück“ (*Steinwald's*, S. 19) – jetzt möchte er noch einmal dorthin. Für Vera ist Paris hingegen ein Reiseziel unter vielen, gewöhnlich und schal: „Ich war mindestens seit / also seit Jahren nicht mehr in Paris / Hardmut ist die Stadt unerträglich geworden“ (*Steinwald's*, S. 21). In dieser Gegenüberstellung wird einmal mehr deutlich, wie weit die Lebenswelten der beiden Figuren voneinander entfernt sind und dass sie sich offenbar in wechselseitiger Konkurrenz wahrnehmen.

Das Gespräch hat weder für die Figuren noch für die Handlung nennenswerte Folgen. Als Einstieg in die Handlung dient es lediglich dazu, unterschiedliche Positionen zu etablieren und die Handlung in den Kontext des Systemumbruchs zu rücken. Werner blickt auf ein entbehrensreiches Leben voller Arbeit zurück, das er gern mit einem Glücksmoment, der Paris-Reise, krönen möchte. Vera hingegen ist auf der Suche nach einem erfüllten Leben, das sie inmitten von Überfluss und zahlreichen Wahlmöglichkeiten nicht zu finden vermag. Diese beiden Lebensmodelle werden von Oberender weniger als individuelle Charakteristik der Figuren benutzt, sondern dienen der Gegenüberstellung Ost-West.

Diese Gegenüberstellung spitzt sich im zweiten Akt des Stückes noch einmal zu, wenn es zur Auseinandersetzung zwischen den Geschwistern kommt. Hardmut tritt als erfolgreicher Geschäftsmann auf. Seit dreißig Jahren war er nicht im Elternhaus, nach der Beerdigung der Mutter ist er zum nächsten Termin geeilt. Jetzt kommt er von den Verkaufsverhandlungen zurück und tischt zunächst ein großbürgerliches Buffet mit Hummer, Lachs, Sekt und italienischem Dessert auf. Nele verteidigt Hardmuts Entscheidung, in den Westen gegangen zu sein, während Richard sein eigenes Leben im Vergleich zu Hardmuts Auftreten einmal mehr als Versagen begreift: „Pläne hatten wir damals alle / Und dann merkt man / dass es gar nicht die eigenen sind / nicht die eigenen Pläne / Oder etwas Bestimmtes kommt dazwischen“ (*Steinwald's*, S. 53). Im Verlauf des Abends macht Hardmut aus der Schilderung der Verhandlungen eine dramaturgisch raffiniert gebaute Show. Er versteht es meisterhaft, sich selbst darzustellen und zu inszenieren. Er lässt die anderen eifrig spekulieren, ob er verkauft hat oder nicht, dann eröffnet er: „Also

meine Lieben / ich muss euch sagen / jetzt fehlen mir die richtigen Worte / Ich will es euch schonend erklären oder / wie auch immer / - Das Haus ist verkauft. / Ich habe verkauft / Die größte Gebäckfabrik Europas wird hier gebaut“ (Steinwalds, S. 54), um nach eindrücklicher Schilderung der Schwierigkeit der Verhandlungen pointiert zu schließen: „Ich habe das Haus verkauft zum halben Preis“ (Steinwald's, S. 55). Es folgen entrüstende, wütende Entgegnungen der Geschwister, auch Vera kann es nicht glauben. Hardmut lässt sie zappeln. Dann präsentiert er gönnerhaft drei Schecks und triumphiert: „Und das ist nur der halbe Preis / Bitte [...] Gefordert haben wir das Doppelte vom Erhofften und / erhalten die Hälfte“ (Steinwald's, S. 55f.). Nach dieser emotionalen Berg- und Talfahrt sind alle erleichtert und Hardmut ist in ihren Augen der Größte. Differenzierte Nachfragen bleiben angesichts des scheinbar übermächtigen Hardmuts aus. Dieses Kräfteverhältnis bildet in seinem Ungleichgewicht die Wahrnehmung der Ostdeutschen hinsichtlich Ost-West-deutscher Begegnungen und Konfrontationen unmittelbar nach dem Systemzusammenbruch affirmativ ab. Die Handlung spiegelt diese Wahrnehmung und bestätigt sie zugleich. Im Vergleich mit den Geschwistern, die sowohl in der szenischen Darstellung als auch in ihrer Figurencharakteristik eher blass bleiben, muss die wirkungsvolle Selbstinszenierungspraxis der Figur Hardmut als ein Produkt westdeutscher Sozialisation erscheinen. In diesem Sinne wird auch im zweiten Akt eine Konfrontation zwischen Ost und West aufgebaut, ohne dass sich diese verbal derart expliziert wie im Ersten Akt. Sie kulminiert am Ende des Stückes. In die Feierstimmung der Erbegemeinschaft platzt ein Stromausfall, nach dessen Ende das Haus verwüstet ist. Als die vier das Elternhaus verlassen, übergießt Hardmut die Einrichtung mit Benzin. Er verlässt als letzter die Bühne und hält ein brennendes Streichholz in die Luft.

Dieser Verlauf der Handlung lässt die Vermutung zu, dass Hardmut der Investor für die Gebäckfabrik ist und es demnach gar keine Verkaufsverhandlungen gegeben hat. Würde das Haus von einem Brand vernichtet, könnte er Entschädigung von der Versicherung fordern und doppelt Geschäft machen. Oberender lässt diesen Zusammenhang bewusst unkenntlich, wenngleich er ihn nahe legt. In diesem Falle wäre die Konstellation des Eingangsdialogs zwischen Vera und Werner die dramaturgische Vorbereitung auf sprachlicher Ebene, was sich analog zwischen den Geschwistern als aktive Handlung vollzieht. Hardmut erscheint als der typische Wessi, der es versteht, seine Mitmenschen, in dem Fall seine Geschwister, mit aufschneiderischem Auftreten zu blenden, um sie umso skrupelloser für seine ökonomischen Interessen zu missbrauchen. Die beiden ostdeutschen Geschwister sowie der Nachbar Werner fallen seinen Machtinteressen zum Opfer. Oberender macht diesen Opferstatus deutlich, indem er die Figur Nele in den Rollstuhl verbannt und Richard als einen willensschwachen Versager und duckmäuserischen Mitläufer zeichnet. Es entsteht das Bild einer Familie, durch die der Riss der deutsch-deutschen Geschichte sowie der unmittelbaren Gegenwart geht. Die Geschwister sind vaterlos aufgewachsen, mit dem Tod der Mutter endet die familiäre Bindung. Das Elternhaus wird zur wertlosen Ruine, Ri-

chard steht vor den Trümmern seiner angepassten Biografie, während der Bruder aus der veränderten Situation heimlich Gewinn schlägt. Einzig für Nele könnte die Zukunft Besserung bringen, wenn sie mit Hardmut und Vera in den Westen nach Hamburg zieht und sich deren Lebensbedingungen unterordnet.

Das Konstrukt dieser Handlung ist von Oberender als parabelhaftes Gleichnis angelegt und somit der Versuch, die konflikthafte Situation zwischen Ost und West konkret theatralisch wirksam zu gestalten. Das Stück wird nach der Uraufführung in Leipzig nicht nachgespielt, was möglicherweise daran liegt, dass der Konstruktcharakter gegenüber einer eigendynamischen Entwicklung der Handlung überwiegt und die Absicht des Autors sehr vordergründig daherkommt.

Auch in Christoph Heins Stück *Radow* (UA 1994) wird die Konfrontation zwischen Ost und West über die Figurenkonstellation ausgetragen. Anders als in *Steinwald's* zeigt Hein jedoch, wie Westdeutsche in ostdeutschen Führungspositionen sich mit Ostdeutschen verbünden, um ihren gesellschaftlichen Einfluss zu zementieren und auszubauen. In *Radow* wird das in zweifacher Hinsicht deutlich, zum einen in der Verbindung zwischen dem westdeutschen Grenzbeamten Robert Kowalski und dem Bürgermeister Bernd Voß sowie in einer Nebenhandlung, in der der westdeutsche Nationalkonservative Paul den ehemaligen Stasi-Offizier Stadel für den Aufbau repressiver Strukturen im Osten engagiert.

Robert Kowalski in *Radow* ist ausschließlich am persönlichen Vorteil interessiert, der sich für ihn sowohl materiell als auch in gesellschaftlichem Einfluss realisieren soll. Vor der Wiedervereinigung dient Kowalski als Grenzbeamter an der innerdeutschen Grenze in der Lüneburger Heide. Seine gesicherte Existenz gerät mit dem Mauerfall in Gefahr:

„Ich habe daheim ein Haus in der Heide, ein sehr schönes Haus, und ich wäre dort gern wohnen geblieben. Aber nun gibt es dort keine Grenze mehr, und ich wurde versetzt. Ich bin ungern weggezogen. Vier Jahre habe ich an dem Haus gebaut und muss es nun plötzlich aufgeben. Nur weil eine Mauer fiel und eine Grenze über Nacht keine Grenze mehr war.“ (*Radow*, S. 31)

Die historischen Umbrüche von 1989 bewertet er nur hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf seine private Existenz: „nur weil eine Mauer fiel“, wird er in den Osten versetzt. Dort erwartet ihn ein anderer Arbeitsalltag als in seinem alten Einsatzgebiet:

„Wenn wir damals einen Grenzgänger, einen Zonenflüchtling im halben Jahr hatten, war das viel. Aber heute habe ich jede Woche ein paar Asylanten. Wir haben zwar jetzt Radar und Wärmebildgeräte, aber die huschen über die Grenze, hast du nicht gesehen. Dann können wir Greif-im-Walde spielen, die ganze Nacht.“ (*Radow* S. 31)

Die Versetzung in den Osten demütigt Kowalski und wenngleich er in der Hierarchie aufsteigt und Personalverantwortung trägt, empfindet er die Arbeit an der deutsch-polnischen Grenze als Degradierung:

„Ich habe mich in diesen vergammelten Osten versetzen lassen, ich jage jeden Tag einer Herde Zigeuner hinterher, die kein Wort deutsch verstehen und mir immerfort einen einzigen Satz vorjammern, dass sie Hunger haben oder dass man sie verfolgt. Oder sie können nur das eine Wort winseln, Asyl. Das war bei mir daheim etwas ganz anderes. Es war alles zivilisiert, verstehst du. Europäischer Standard. Aber hier, an der Grenze zur Taiga, da stehst du auf verlorenem Posten.“ (Randow, S. 12)

Ostdeutschland ist aus seiner Sicht eine unzivilisierte Gegend. In der Abgrenzung erscheint Westdeutschland als Region der Ordnung und kulturellen Normalität.

Im Verhältnis zu seinen Untergebenen bestätigt die Figur Kowalski die Vorurteile, die den westdeutschen Entscheidungsträgern im Osten anhaften. Er spielt sich als Sieger auf, dessen Aufgabe es ist, über Existenzen zu richten. „Die unteren Ränge haben wir ja übernommen, etwas zurückgestuft, aber übernommen.“ (Randow, S. 31) Als Kriterium für seine Entscheidungen zählt ausschließlich die Systemnähe der Untergebenen, ihre fachlichen Kompetenzen oder persönlichen Qualitäten spielen keine Rolle. Zweifel an dem System, zu dessen Vollstrecker er damit wird, kommen Kowalski nicht. Seine Sicht wird dominiert durch die Entbehrungen, die ihm diese Situation privat abverlangen. Aus ihnen leitet er den Anspruch ab, das von ihm gewünschte Häuschen, in dem die Aussteigerin Anna Andress wohnt, zu erwerben. Strategisch berechnend sucht er sich für dieses Ziel Verbündete, die er für seine Interessen funktionalisieren kann. In diesem Fall ist es Bürgermeister Bernd Voß. Beide teilen das Interesse an der Jagd. In Verbindung mit dem latenten Ausländerhass, der sowohl bei Kowalski als auch bei Voß offenkundig ist, wird deutlich, dass der Jagdtrieb eine starke Motivation für die beiden ist, über die Grenze drängende Asylsuchende aufzugreifen.²⁵⁵ Um seinem vermeintlichen Anspruch auf das Haus von Anna Andress Nachdruck zu verleihen, spielt er gegenüber Voß seine Machtposition aus: „Kümmere dich darum. Es soll deine Schande nicht sein.“ (S. 12) Kowalski schreckt nicht vor Denunziation zurück. Er gefällt sich in der Rolle des Strippenziehers und Anstifters, die Ausführung der Handlungen verlangt er von anderen. Seine Versuche, in den Besitz des Hauses zu gelangen, scheitern an einem Beschluss des Landes Berlin, das gesamte Tal zu verkaufen. Mit der nutzenießerischen Freundschaft zu Voß ist es vorbei. Kowalski bricht den Stab über ihn: „Ihr steckt doch alle unter einer Decke. Rote Socken, Stasi, alles ein Gelumpe. Ich kann auch anders, Voß. [...] Vergiß nicht, ihr braucht uns auch einmal. So dicht an der Grenze seid ihr ohne uns aufgeschmissen. Das könnte sich noch als ein kapitaler Fehler herausstellen.“ (Randow, S. 75) Die Verhältnisse stellen sich seinem Anspruchsdenken in den Weg, und Kowalski holt zum Generalverdacht aus. Sein Hass gegenüber dem Osten entlädt sich ungeniert und ungebrochen. Solange sich Voß für seine Zwecke als nützlich hätte erweisen können, war Kowalski bereit, seine Abneigung zu kaschieren, nun bricht sie ungehindert hervor. „Rote Socken, Stasi, alles ein Gelumpe.“ Darauf schrumpft für den Zugezogenen seine neue Heimat zusammen, ein

²⁵⁵ Ein zusätzliches Spannungsmoment baut Hein mit der Namensgebung in die Figur Kowalskis ein. Der Name verweist auf polnische Vorfahren. Der Hass auf die Grenzgänger wird so zum Teil in die Figur hineinverlegt und erscheint als Selbsthass Kowalskis. Der Name „Voß“ geht auf die Bedeutung von „Fuchs“ zurück und versinnbildlicht auf dieser Ebene noch einmal die Gerissenheit der Bürgermeister-Figur.

Urteil, das gewiss schon lange feststand und durch die aktuellen Ereignisse bestätigt wird. Kowalski steigert sich in sein Anspruchsdenken derartig hinein, dass er am Ende sogar das ganze Dorf in seiner Schuld sieht: „Aber wegen dem Haus, Bernd, da schuldest du mir etwas. Dein ganzes Dorf schuldet mir was.“ (Radow, S. 76)

Bürgermeister Voß ist ein Pragmatiker mit außerordentlichem Machtinstinkt. Moralische Skrupel kennt er nicht. Schon zu DDR-Zeiten war er Bürgermeister. Das Prinzip der Demokratie ist ihm fremd und aus seiner Sicht nur eine äußere Hülle, um Machtinteressen zu bemänteln. Die Zugehörigkeit zu einer Partei ist für ihn keine Frage der politischen Überzeugung, sondern eine Frage des Machterhalts: „Selbstverständlich. Ich war damals schon Bürgermeister, da war man natürlich in der Partei. Anders geht das gar nicht. Ein Bürgermeister ist immer in einer Partei, und immer in der wichtigsten. Wie soll man ihn sonst wählen?“ (Radow, S. 59) Aus seiner Sicht haben sich die Verhältnisse nur wenig geändert, um seine Legitimation als Funktionsträger zu festigen, parallelisiert er beide politischen Systeme. Dieses Mitläufertum wird in einen weit reichenden historischen Kontext gestellt. Schon Voß' Großvater war als Nazi Bürgermeister des Dorfes:

„Natürlich, meinem Vater ging es nach dem Krieg schlecht. Die Russen haben ihn abgeholt. Er war mehr als ein Jahr weg. Als er zurückkam, wollte er nicht mehr. Die Leute hätten ihn als Bürgermeister gern wieder gehabt, aber er wollte nicht mehr. Dann kam einer aus der Kreisstadt, aber der konnte sich nicht einleben. Er wurde nicht angenommen. blieb ein Fremder, auch wenn er auf den Tag zwölf Jahre im Dorf wohnte. Als er ging, hat ihm keiner eine Träne nachgeweint. Kein schlechter Mensch, aber er gehörte nicht hierher. Was soll ich ihnen sagen, man hat mich bedrängt. Geh in die Partei, sagte man mir, dass wir dich als Bürgermeister kriegen. Und jetzt bin ich es schon fast dreißig Jahre. Als der Staat zu Ende ging, hab ich gesagt, nun ist genug, soll mal ein anderer ran. Aber die Leute haben keine Ruhe gegeben. Mach mal, mach mal, hieß es nur, wer solls denn sonst machen. Also hab ich mein Parteibuch abgegeben und mir ein andres geben lassen und bin Bürgermeister geblieben.“ (Radow, S. 60)

So, wie Voß seine Karriere schildert, hat er keinerlei Entscheidungen getroffen, sondern sich stets nur dem Willen der „Leute“ gebeugt. Das ist die Haltung eines Opportunisten, der sich im Zweifelsfall immer der Verantwortung entledigen kann, und wenn es nur dem eigenen Gewissen gegenüber ist. Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit ist für Voß keine Notwendigkeit, sondern Hindernis. Der Systemwechsel bedeutet für ihn keinen Bruch, weder in der Biografie noch in der Wertvorstellung; übergangslos orientiert er sich an den neuen Eliten, die über ihm stehen – in diesem Falle Kowalski – und buckelt für sie. Dabei ist er sich für nichts zu schade. Dreimal geht er zu Anna Andress, um sie vom Hausverkauf zu überzeugen. Kowalskis Idee, Annas Exmann Rudi etwas anzuhängen, um so die moralische Legitimation für den Hauswerb zu erlangen, nimmt er beim Wort, wenn er in der sechsten Szene versucht, Indizien zu entlocken, die ihn der Brandstiftung an dem Feld verdächtig machen. Voß ist einer, der immer durchkommt, immun gegen Zweifel und Scham, einer, der sich seiner Macht, aber nicht seiner Verantwortung bewusst ist. Diese Menschen hat es in der DDR gegeben, sie sind übergangslos

ins neue System gewechselt, wo sie erneut Schaden anrichten. Schlussendlich sind es die Einschüchterungen von Voß und Kowalski, allen voran der ungeklärte Tod ihres Hundes, die Anna Andress zum Wegzug treiben.

Hein baut in die Figurenbeziehung ein deutliches Hierarchiegefälle ein, das latente Vorurteile aufgreift und bestätigt. Kowalski kommt als Westdeutscher, weil er im Westen nicht mehr gebraucht wird, in den Osten und wird mit weit reichender Machtbefugnis ausgestattet, die es ihm ermöglicht, sich als Sieger der Geschichte aufzuspielen. Schnell gelingt es ihm, Voß für seine Zwecke zu instrumentalisieren. Voß hingegen lässt das bereitwillig zu, ist er doch mangels politischer Überzeugung darauf angewiesen, seinen Mantel nach dem Wind zu hängen.

Das Zusammentreffen von ost- und westdeutschen Interessen zum Schaden jener, die sich für eine nachhaltige Reform des sozialistischen Systems eingesetzt haben, parallelisiert Hein auf einer weiteren Ebene, gleichfalls als kontrastierende Beziehung zwischen zwei Figuren.

Mit der Figur des Fred P. Paul hat Hein einen Typus des Westdeutschen gezeichnet, der öffentlich kaum in Erscheinung tritt. Paul ist überaus wohlhabend und übt massiven gesellschaftlichen Einfluss aus, sowohl auf politischer Ebene als auch als mächtiger Immobilienbesitzer. Er versteht es, seine Interessen auf Senats- und Aufsichtsratssitzungen durchzusetzen, zu den politischen Schlüsselfunktionen besitzt er vertrauliche Verbindungen. Doch der Einfluss ist kein Selbstzweck, Paul arbeitet an der stillen und verdeckten Durchsetzung seiner politischen Vision eines nationalkonservativen Weltbildes. „Humanismus oder Patriotismus. Deutschland muss sich entscheiden. Europa muss sich entscheiden. Was ist Humanismus? Eine Krankenversicherung.“ (*Randow*, S. 23) Ganz entgegen dem von Kowalski und auch anderen Figuren im Stück vertretenen Feindbild „Staatssicherheit“ macht sich Paul deren ehemaliges Personal zu nutze. Er engagiert Stadel, ehemals Leiter einer Elitetruppe. Stadel zeichnet sich durch Führungskraft und Befehlsgehorsam aus, Eigenschaften, die Paul zur Durchsetzung seiner Ziele vor Ort gut gebrauchen kann. Paul kauft als Jurist im Namen seiner Klienten Alteigentum in Ostdeutschland zurück. Paul soll die Mieter einschüchtern und vor Ort Präsenz zeigen: „Ich bin der, der die Rückgabe betreibt, der die Kündigungen ausspricht, der die Mieter vor die Tür setzt, der verhindern muss, dass sich kleine Unternehmer in unseren Immobilien niederlassen.“ (*Randow*, S. 47) Mit Hilfe der gezielten Manipulation des Berliner Senats gelingt es Paul, Annas Haus zu erwerben und auf dem landschaftlich geschützten Gelände ein Kongress- und Ausbildungszentrum zu errichten. Zuvor haben Stadels Leute, ein Schlägertrupp, Annas Haus komplett verwüstet, sodass sie es bei einem letzten Besuch kaum mehr wieder erkennt.

In dieser Figurenkonstellation paraphrasiert Hein das Gefälle zwischen Ost- und Westdeutschen. Ähnlich wie Voß ist Stadel dazu bestellt, von oben erteilte Befehle auszuführen und die Interessen seines Befehlsgebers zu vertreten. Stadel wurde von der Staatssicherheit zu einer fast militärischen Strenge erzogen, die unbedingten und blinden Gehorsam zu zentralen Werten erklärt. Eigenverantwortliches Handeln hat Stadel nicht gelernt, es wurde auch nie von ihm ver-

langt. Die Figur Stadel erscheint als Produkt eines diktatorischen Systems, ihr Status als Objekt wird deutlich, in dem sie sich übergangslos für andere, ideologisch konträre, Interessen instrumentalisiert lässt. Der Schaden ist in beiden Systemen vergleichbar und Hein zeigt, dass auch im Westen Strukturen fortbestehen, die das System der Demokratie geschickt zu unterlaufen und für private Interessen zu nutzen verstehen.

Die Westdeutschen in *Radow* treten als Inhaber der Deutungshoheit auf, sowohl Kowalski als auch Paul glauben sich im Besitz der ideologischen Wahrheit, agieren aber selbst kaum, sondern delegieren die Umsetzung ihrer Interessen an die ostdeutschen Unterebenen. Die ostdeutschen Gegenspieler erweisen sich als willige Instrumente, die an der Erhaltung des status quo interessiert sind. Die Auswirkungen der historischen Zäsur des Systemumbruchs negieren sie und bestehen auf der Kontinuität ihrer Lebensmuster. Diese Unfähigkeit, auf äußere Veränderungen zu reagieren, macht sie zu dankbaren Helfershelfern der westdeutschen Eliten. Hein zeigt hier, wie auf einer bestimmten Ebene der Ost-West-Gegensatz zur Stabilisierung bekannter Verhaltensmuster gesellschaftlicher Eliten führt. Kowalski kann sein materielles Anspruchsdenken nur so skrupellos und unverkleidet verfolgen, weil er in Voß einen stupiden Duckmäuser findet, der keinen Widerstand leistet. Voß Obrigkeitsdenken hingegen, als eine historische Kontinuität von der nationalsozialistischen Diktatur über das undemokratische Regime der SED bis hin zu einem maroden politischen System der Gegenwart dargestellt, ist auf vermeintliche Führungsfiguren, als die sich Kowalski ja aufspielt, zwingend angewiesen. Diese Verbindung von westdeutscher Sieger- und Anspruchsmentalität und unterwürfigem Untertanendenken gehen in *Radow* eine insofern tragische Konstellation ein, als sie die Figur Anna, bis in die neunziger Jahre engagiertes Mitglied der Bürgerbewegung und damit Initiatorin des Systemumbruchs, aus der Gemeinde vertreiben und zum Verlust ihrer sozialen und materiellen Existenz führen.

Heins *Radow* geht im Zentrum der Frage nach, warum der reformerische Ansatz der DDR-Bürgerbewegung letztendlich scheitern musste. Insofern dienen die beiden Figurenbeziehungen nicht vordergründig der Darstellung von Ost-West-Gegensätzen, sondern zeigen vielmehr, wie sich gesellschaftlich destruktive Kräfte aus Ost und West verbinden und den Interessen eines wirklichen Neubeginns entgegenarbeiten. Gleichwohl finden sich gerade in dieser Allianz von Ost und West Effekte der gegenseitigen Spiegelung des jeweils Anderen.

Beide Theatertexte, sowohl *Steinwald's* als auch *Radow*, kommen zwar an großen Häusern zur Uraufführung, erlebten aber keine Nachspiele. Es kann nur spekuliert werden, woran das liegt. Ein Grund könnte jedoch in der Reduktion der Charaktere auf den Ost-West-Gegensatz liegen. In der Folge finden sich unter den erfolgreichen Theatertexten, die die Situation in Ostdeutschland thematisieren, kaum mehr Figurenzeichnungen, die die gängigen Vorurteile der Ostdeutschen gegenüber den Westdeutschen in dieser offensichtlichen Form bestätigen. Ab Mitte der

neunziger Jahre treten Westdeutsche in den ausgewählten Theatertexten entweder als Randfiguren auf oder aber ihre Herkunft ist nicht mehr zentrales Moment der Figurencharakteristik.

Deutlich wird das beispielsweise an Oliver Bukowskis *Gäste*, das 1999 am Staatstheater Braunschweig uraufgeführt, danach aber auch an vielen ostdeutschen Häusern inszeniert wird. Das Stück spielt in einem „durch Rezession verödeten Landstrich“ (*Gäste*, S. 2). Kathrin und Erich eröffnen im ehemaligen Schweinestall ein Hotel. Das ganze Dorf erhofft sich wirtschaftlichen Aufschwung und jeder steuert seinen Teil dazu bei: Metzger Hagedorn Würste im Naturdarm, Äppel-Treitschke ökologisches Obst und Gemüse, Frau Stoklosa selbst gefertigte Keramik und Jutta vom Schwanhof neben den Gänsefedern für die Gästebetten ihre geistig behinderte Tochter Edith. Nach neun Wochen endlich trifft der erste Gast ein, ein pensionierter Landvermesser. Obwohl im Text kein expliziter Hinweis zu finden ist, dass es sich um einen Westdeutschen handelt, legt zumindest die Anlage der Figur als starken Kontrast zur dörflichen Welt und zahlreiche kulturelle Missverständnisse zwischen ihr und der Dorfgemeinschaft eine solche Sichtweise nahe. Für den Verlauf der Handlung ist aber, und das sei im Vergleich zu *Steinwald's* und *Radow* betont, nicht die Herkunft der Figur entscheidend, sondern eher der Umstand, dass die Figur des Gastes eine dramatische Zuspitzung des Geschehens im Dorf und im Hotel auslöst. Dieser Handlungsverlauf erscheint tragikomisch, weil die Dorfgemeinschaft auf Gäste wartet und mit dem Eintreffen eines einzigen gänzlich überfordert ist beziehungsweise gerade durch den Umstand, dass es nur ein einziger Gast ist, die geballten Erwartungen aller Dorfbewohner sich an einer einzigen Person entladen.

Solange die Hoffnung auf eintreffende Gäste die Dorfgemeinschaft, allen voran Kathrin und Erich, eint, kommen alle miteinander aus. Nach dem Eintreffen des Gastes zerbrechen die Allianzen. Kathrins Unzufriedenheit mit ihrem Partner Erich wächst, sinnfällig durch das vergebliche Warten auf Nachwuchs, je mehr sich Erich in seinem zweifelhaften Selbstverständnis als Dienstleister vor dem Gast erniedrigt. Die Situation eskaliert, als Karin sich dem Gast hingibt, weil Erich von ihr kaum mehr als Mann wahrgenommen werden kann. Karins Handlung gründet in einer blinden Wut über ihre Situation, hat aber Folgen: Prompt wird sie schwanger.

Zwischen Äppel-Treitschke, dem Öko-Bauern, und Wilhelm Hagedorn, dem Fleischer, entspinnt sich nach dem Eintreffen des Gastes ein absurd-komischer Dialog, der in all seiner figurlichen Verschrobenheit die Problematik der Region zusammenfasst.

„Äppel-Treitschke: Halb fünf, jeden Morgen und sind die Äppel fett, ich hol sie runter, pack sie so, als wärs die Titten einer Jungfrau, ganz leicht, und dann leg ich sie einzeln – Hagedorn – EINZELN! In so ne gräuliche Rosette von ganz feines Papier, biologisch abbaubar, dann in die Kiste, Aufkleber: TREITSCHKE–DER ÖKOHOF IN IHRER NÄHE, und dann, Hagedorn, fang se an, sich biologisch abzubaun, die Äppel, das Papier – verfaulen in der Kiste mit TREITSCHKE–DER ÖKOHOF IN IHRER NÄHE. Scheiße was mit NÄHE. / Wilhelm Hagedorn: Nähe is schon reichlich vorhanden, nur keine Leute sind drin. Von Luft und Liebe lebt sichs nicht, schon gar nich von nur Luft.“ (*Gäste*, S. 22)

Bauer Treitschke, der seinen Hof umgestellt hat auf ökologische Produktion, weil er darin eine Möglichkeit sieht, mit der neuen Zeit angemessen mithalten zu können, sieht seine Bemühungen mangels Nachfrage komplett vernichtet. Ähnlich ergeht es Fleischer Hagedorn, der seinen Hof verkauft hat, um Futter für seine Mastsauen zu kaufen. Die füttert er jetzt schlachtreif, schlachtet sie und konserviert das Fleisch in Gläsern „und wart ab, bisses Haltbarkeitsdatum überschritten is. Wegschmeißen, wieder füttern, schlachten, wegschmeißen.“ (*Gäste*, S. 22)

Als Ortsansässige haben sie beide nichts anderes gelernt, als Bauer und Fleischer und müssen sich nun damit abfinden, überflüssig zu sein, da sie ihre Produkte nicht verkaufen können. In der geschrumpften Region wohnen keine Käufer mehr. Der mühsame Alltag erinnert die Figuren an den Mythos des Sisyphos, der dazu verdammt ist, einen Stein immer aufs Neue einen Berg hinaufzurollen, letztendlich diese Aufgabe jedoch niemals abschließend bewältigt. „Hagedorn: Syphilos isn Scheißdreck gegen mich. / Äppel-Treitschke: Sisyphos, Syphilos wäre was mit Deinem Schwanz. / Wilhelm Hagedorn: Red nicht von dem, das machts nur noch schlimmer.“ (*Gäste*, S. 22) Der Mythos des Sisyphos, von Albert Camus noch als Denkmodell für seinen Freiheitsbegriff²⁵⁶ gebraucht, wird zum Sinnbild der nutzlos gewordenen Existenz dieser Figuren.

Gäste bildet eine Zäsur hinsichtlich eines kommunikativen Diskurses über ostdeutsche Identität. Die theatrale Wirksamkeit eines eindimensionalen Ost-West-Gegensatzes hat sich verbraucht und an seine Stelle fokussiert die dramatische Perspektive die sozialen Probleme der Ostdeutschen als regionale Besonderheit. Latent wird damit die Gegenüberstellung zwischen Ost und West im Sinne der von Hahn und Giesen formulierten Identitätspolitik mitproduziert. Sie ist aber nicht länger der neuralgische Punkt der Darstellung. Zwar treten nach wie vor mehr oder weniger erkennbar westdeutsche Figuren in ostdeutsch lokalisierten Situationen auf, ihre Herkunft dominiert aber nicht mehr den Konflikt. Vielmehr lösen diese Figuren in ihrer Eigenschaft als Außenstehende und Zugereiste Konflikte aus, deren Fokus sich aber verstärkt auf den problembeladenen ostdeutschen Alltag mit seinen inneren sozialen Konflikten richtet. Der pensionierte Landvermesser in *Gäste* setzt eine Handlungsfolge innerhalb der Dorfgemeinschaft in Gang, die deren Schwierigkeiten, mit der Umbruchssituation zurechtzukommen, zutage fördert. Diese Figur wirkt eher als Katalysator, denn als Verursacher der dargestellten Konflikte.

In Fritz Katers *Sterne über Mansfeld* tritt ein westdeutscher Pfarrer aus Trier auf. Er begreift es als seine Aufgabe, in das Ursprungsland der Reformation zu gehen, um dort den Unglauben zu besiegen und die Menschen von Gottes Gnade zu überzeugen. Das misslingt ihm gründlich. Der „Parteiarbeiter“ Benjamin, 1989 von einer irläufigen Kugel getroffen und seither an den Rollstuhl gefesselt, bringt sich um. Beim ersten Versuch kann der Pfarrer in ihm noch einen Funken Hoffnung auf Genesung wecken, beim zweiten Mal gelingt Benjamin der Selbstmord. Die zweite tödlich endende Figur ist Anja. Sie sucht Hilfe beim Pfarrer, der ihr eine Nadel gibt, mit

²⁵⁶ Camus, Albert: Der Mythos von Sisyphos. 2000. [Französische EA: 1944].

der sie sich stechen soll, sobald sie das Gefühl hat, der Wahrheit nicht nahe zu kommen. Später wird sie mit der Nadel im Herzen tot aufgefunden.

Der Pfarrer wird im Verlauf der Handlung mit dem Tod beider Figuren in Verbindung gebracht, wenngleich er sie nicht aktiv umbringt. Die Tatsache, dass der Pfarrer aus der Fremde kommt, speziell aus dem Westen, ist insofern entscheidend, als er nicht in der Lage ist, die Menschen der Region mit ihren spezifischen Problemen zu verstehen. Erneut ist aber weniger die kulturelle Differenz handlungstreibend, als dass die fremde Figur im Unverständnis die Problematik der ostdeutschen Figuren katalytisch kenntlich macht.

Benjamins Einbindung in das Wertesystem einer Diktatur wird sinnfällig als er dem fremden Pfarrer seinen Gott offenbart: ein überdimensionales Stalin-Bildnis. Und die Figur Anja, die stark symbolischen Charakter trägt,²⁵⁷ sticht sich die tödliche Nadel ins Herz, weil es ihr nicht gelingt, zu einer wie auch immer gearteten Wahrheit vorzudringen. Im Gespräch mit dem Pfarrer erhofft Anja sich Erleichterung ihres Leidens, das sie am eigentlichen Leben hindert: „aber das Leben darf keine Prüfung sein sondern das Leben“ (*Sterne über Mansfeld*, S. 23). Die Geschichte dieser Figur wird nicht aufgelöst, man kann in ihr aber eine unstillbare Sehnsucht nach Leben symbolisiert sehen, die durch die zahllosen Wahlmöglichkeiten und damit einhergehenden Orientierungsschwierigkeiten an der Erfüllung gehindert werden.²⁵⁸ Aus dieser Perspektive ist diese Figur durchaus als sinnfällige Verkörperung einer ostdeutschen Stimmungslage zu lesen. Ähnlich wie in *Gäste* macht die Ankunft des Fremden jene unter der Oberfläche brodelnden Konflikte sichtbar, die auf die spezifische Situation der Ostdeutschen nach dem Systemumbruch zurückzuführen sind, ohne dass dieser Zusammenhang expliziert wird.

Insgesamt lässt sich für die untersuchten Theaterstücke festhalten, dass hinsichtlich der Spiegelung des kulturell Anderen, namentlich des Westdeutschen, mit dem Ziel, sich der eigenen (ostdeutschen) Identität zu vergewissern, eine deutliche Entwicklung abzulesen ist. Zu Beginn steht die Konfrontation mit dem Fremden im Mittelpunkt. Im Laufe der Jahre übernimmt das Fremde Katalysatorfunktion hinsichtlich der Wahrnehmung des Eigenen und schließlich erübrigen sich diese Kategorien gänzlich und Ostdeutschland erscheint als eine europäische Region unter vielen, in denen sich kulturelle Praktiken und soziale Prozesse in spezifischer Weise ausdifferenzieren, die in ihrer Besonderheit jedoch auf andere Regionen übertragbar erscheinen. Das zeigt sich beispielsweise in Dirk Lauckes *Alter Ford Escort Dunkelblau*. Dort spielt der Ost-West-Gegensatz keine Rolle und auch die Frage nach einer ostdeutschen Identität ist angesichts der Eigendynamik, die die desolaten Verhältnisse im Osten zur Folge haben, obsolet geworden.

²⁵⁷ In der Uraufführungsinszenierung von Armin Petras am Schauspiel Leipzig trägt diese Figur einen hellblauen Mantel über einem weißen Kleid und eine orangefarbene Zipfel-Mütze. Das Kostüm erinnert in seiner Farblichkeit auf die Marienfigur als Sinnbild der Unschuld im religiösen Kontext, zugleich aber in seinem Schnitt an volkstümliche Darstellungen von Zwergen im Kontext des Bergbaus.

²⁵⁸ In einem großen Monolog erzählt die Figur die Geschichte einer Freundin, die ein Kind erwartete, das sie abgetrieben hat, um als Reiseleiterin in die Welt zu reisen und alles kennen zu lernen. „da wo früher ein plan gewesen war war jetzt ein loch“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 23f.).

Abwanderung und Rückkehr

Zwei weitere häufig auftretende und sich in ihrem Auftreten einander ablösende Motive sind das der Rückkehr einzelner Figuren in den Osten und ihre Abwanderung in den Westen. Zunächst einmal soll beschrieben werden, wie die Figuren aus dem Westen zurückkehren. In einem weiteren Schritt wird gefragt, in welchen Situationen es für die Figuren im Stück unausweichlich scheint, ihre Heimatregion zu verlassen. Hier lässt sich in Ergänzung des vorangegangenen Abschnitts ergänzend ablesen, als was der Westen für die Figuren erscheint und womit er in der fiktionalen Realität der Theatertexte assoziiert wird.

Das erste Mal innerhalb der ausgewählten Theatertexte taucht das Motiv der Rückkehr 1994 in Thomas Oberenders *Steinwald's* auf. Hardmut, eines der drei Geschwister, hat noch vor dem Bau der Mauer die DDR verlassen, um die Fabrikantentochter Vera zu heiraten und in das Geschäft des Schwiegervaters einzusteigen. Mit den Jahren ist er ein erfolgreicher Geschäftsmann mit Firmensitz in Hamburg geworden. Im Stück erscheint er im Kontrast zu seiner Frau als der kulturell stärker assimilierte Westdeutsche. Während Vera sich bemüht, sensibel und umsichtig ihrer Aufgabe nachzukommen, das Eltern-Haus ihres Mannes und ihrer angeheirateten Verwandten zu entrümpeln, wird deutlich, wie ignorant Hardmut über die Befindlichkeiten der ostdeutschen Rest-Familie hinwegfegt. Das unternehmerische Profitstreben dominiert seine Wertvorstellungen, moralische Werte wie Familie, Solidarität mit den Schwächeren, etwa seiner behinderten Schwester, Rücksicht auf tradierte Lebensformen, etwa Werners festen Willen, im Dorf wohnen zu bleiben, haben dahinter zurück zu treten. Hardmut gelingt es, sich in wirkungsvoller Weise selbst zu inszenieren und damit seine eigentlichen Beweggründe zu verschleiern.²⁵⁹ Hinzu kommt, dass die Figur Hardmut mit einem Informationsvorsprung ausgestattet ist, der es ihr ermöglicht, die anderen Figuren zu instrumentalisieren. Wenngleich offen bleibt, ob Hardmut tatsächlich Investor der projektierten Gebäckfabrik ist und das Familienhaus mittels Brandstiftung zum Versicherungsfall erklären möchte, lässt er doch zumindest die Geschwister und seine Frau über die eigentlichen Interessen seiner Geschäfte im Dunkeln. Seine Überlegenheit zeigt sich unter anderem darin, wie selbstgewiss und eitel er den vermeintlichen Verkauf des Hauses als geschickten Coup platziert. Er serviert teure Speisen, inszeniert sich als Opfer der DDR und potenten Gestalter der eigenen Existenz: „Damals hatte ich nichts / Mit leeren Händen bin ich fortgegangen.“ (*Steinwald's*, S. 53)

Der Rückkehrer erscheint als Westdeutscher, obgleich er in der DDR geboren wurde. Die Verbindung zu den übrigen Figuren besteht ausschließlich in der materiell-ökonomischen Basis des zu verkaufenden Hauses. Das Motiv der Rückkehr dient hier eher dazu, die stark vereinfachte

²⁵⁹ Wolf Wagner legt in seiner Studie *Kulturschock Deutschland* dar, welche kulturellen Differenzen zwischen Ost- und Westdeutschen den Alltag prägen. Während die Ostdeutschen beispielsweise eine sachbezogene und Defizite explizit einschließende Problembewältigungsstrategie bevorzugen, betonen Westdeutsche eher die personenbezogene auf das Positive zielende Auseinandersetzung. Diese Differenz reformuliert und bestätigt sich in den Figuren in *Steinwald's*. Vgl.: Wagner, Wolf: a.a.O. S. 146.

und klischeebeladene Darstellung westdeutscher Sozialisation zu brechen und von anthropologischen Konnotationen zu befreien. Die Figur Hardmut erscheint als Gewordene, ihre Sozialisation wird als Prozess in Rechnung gestellt und nicht etwa als unumstößliches Sein.

In dem Stück *Abendgruß* von Dominik Finkelde (1998) ist es die Tochter des ehemaligen Grenzpolizisten Schepker, die aus dem Westen in den Osten zurückkehrt. Elisabeth hat vor dreizehn Jahren die DDR mittels Ausreiseantrags verlassen, was ihren Vater gegenüber seinen Dienstherrn in unangenehme Erklärungsnot gebracht hat. Als sie nun das erste Mal wieder durch Berlin fährt, fühlt sie sich fremd. Ostberlin erscheint ihr wie Ausland (*Abendgruß*, S. 3). Im Unterschied zu Hardmut in *Steinwald's* spürt Elisabeth die gewachsene Differenz zwischen ihr und der Familie schmerzhaft. Im Westen hat sie als Bankkauffrau Karriere gemacht und soll nun als Filialleiterin in Ostberlin unter anderem einen Finanzierungsplan für Jureks Betrieb aufstellen. Die kapitalistische Logik lässt ihr dabei kaum menschlichen Spielraum, sie drängt Jurek, seine Belegschaft zu entlassen. Obwohl sie sich mehrfach um Auseinandersetzung sowohl mit ihrem Vater als auch mit ihrem Bruder bemüht, trifft sie nur auf Unverständnis und Ablehnung. In der Rolle der Westdeutschen fühlt sich Elisabeth nicht wohl, für den Vater repräsentiert sie das historisch überlegene System des Westens, das seinen Untergang besiegelt und für den Bruder ist sie die eiskalte Finanzmanagerin, die skrupellos über das Schicksal seiner Angestellten entscheiden will. Für Alfons B., ihren ehemaligen Geliebten, den sie in der DDR zurückgelassen hat, ist sie die eiskalte Emanze. Weil Alfons seine Unterlegenheit – als Mann und als DDR-Bürger – nicht erträgt, begegnet er seiner ehemaligen Liebe mit wütendem Hass: „Kannst du mich eigentlich wegputzen? Mich so richtig wegputzen? Seid ihr Frauen da drüben schon so weit, dass ihr die Männer wegputzen könnt?“ (*Abendgruß*, S. 14) Das soziale Gefälle zwischen der westdeutschen Frau in guter Position und dem ostdeutschen Mann, der seine berufliche Abwicklung erwartet, macht eine erneute Beziehung zwischen beiden unmöglich. Den Bruch mit dem tradierten Rollengefüge hält Alfons B. nicht aus.

Auffälligerweise wurzelt die Ablehnung Elisabeths weniger in ihrem konkreten Handeln, sondern ist in den meisten Fällen Folge der Projektion ihrer Dialogpartner. Dennoch erschüttert die geballte Ablehnung Elisabeths Selbstbild fundamental. Gegenüber ihrem Finanzpartner gesteht sie abgekämpft: „Ich bin wie ein Kind. Aber ich hab nicht mal eins. Ich bin nicht einmal verheiratet. Nicht einmal das habe ich im Westen zustande bringen können. Mein Leben ist verpfuscht wie das der Leute hier, richtig verpfuscht.“ (*Abendgruß*, S. 22) Am Ende des Stückes entscheidet sich Elisabeth, nach Frankfurt zurückzugehen. Zwar bietet ihr der Westen keine Heimat, zumindest aber Strukturen, in denen sie ihre berufliche Karriere ungehindert fortsetzen kann. Dass sie Heimat auch im Osten nicht mehr finden kann, hat ihr der Besuch bei ihrer Familie in Ostberlin schmerzhaft bewusst gemacht.

Die beiden Rückkehrer in *Steinwald's* und *Abendgruß* sind höchst unterschiedlich konzipiert. Während Hardmut am Beginn des Erwachsenenalters in den Westen geht und dort seinen beruf-

lichen Werdegang beginnt, geht Elisabeth im Alter von zweiunddreißig Jahren. Die Motivationen sind gleichfalls unterschiedlich begründet. Hardmut geht zu Beginn der sechziger Jahre, um die Fabrik des Schwiegervaters zu unternehmen, die Ehe mit Vera erscheint als ein Nebenprodukt dieser Strategie. Elisabeths Gründe bleiben diffus, da sie die DDR jedoch Mitte der achtziger Jahre verlässt und sich andeutet, dass die Beziehung zum Vater problembeladen ist, kann vermutet werden, dass sie im politischen Dissens Richtung Westen geht. Vergleichbar ist hingegen die Motivation beider Figuren, in den Osten zurückzukehren. Sie kommen, um materiellen Profit aus der wirtschaftlich desolaten Situation in der ehemaligen DDR zu schlagen; Hardmut als privater Unternehmer, Elisabeth als Führungskraft eines Finanzunternehmens. Während Hardmut skrupellos das unternehmerische Interesse den privaten Verbindungen unterordnet, scheitert Elisabeths beruflicher Auftrag an der emotionalen Verunsicherung, in die sie aufgrund der Konflikte mit dem Vater, dem Bruder und dem Geliebten gerät. Im Unterschied zu Hardmut ist der Osten für sie nach wie vor Heimat, wenn auch entfremdete. Für Hardmut gibt es solch eine emotionale Kategorie nicht. Aufgrund seiner charakterlichen Ausprägung als profitorientierter Unternehmer kann er den anvisierten Deal – die Gebäckfabrik – erfolgreich zum Ziel führen. Elisabeth wird durch die Wiederbegegnungen in ihrer Heimat von der Last der Erinnerung fast erdrückt. Die Verhandlungen mit dem Betrieb ihres Bruders Jurek übergibt sie im Laufe der Handlung vollends der Figur des Managers, während sie zurück nach Frankfurt an ihre alte Arbeitsstelle geht. Ihre Flucht wiederholt sich, wenngleich sie jetzt im wiedervereinigten Deutschland weniger vor den Repressionen eines Herrschaftsregimes flieht, als vor der Last der Erinnerung.

Zwischen beiden Theatertexten scheint sich eine weitere Akzentverschiebung ereignet zu haben. Trotz der ursprünglich ostdeutschen Herkunft der Figur Hardmut in *Steinwald's* vereint sie all die Vorurteile der Ostdeutschen gegenüber Westdeutschen auf sich. Die Figur der Elisabeth in *Abendgruß* hingegen lässt sich nicht so leicht in ein Muster pressen. Ihre Charakteristik entfaltet eine stärkere Eigendynamik und lässt sich nicht auf Klischees reduzieren. Vielmehr sind es die anderen Figuren, die in ihr die typische Westdeutsche sehen. Der Fokus wandert also von der Reproduktion ostdeutscher Klischees in *Steinwald's* hin zur Thematisierung genau dieser ostdeutschen Perspektivierung einseitiger Vorurteile in *Abendgruß*. Je weniger Elisabeth das Klischee der Westdeutschen erfüllt, desto stärker geraten die Zuschreibungen der anderen Figuren und ihre Projektionen auf diese Figur ins Blickfeld.

In Christian Martins *Formel Einzz* kehrt die Figur Franz ins vogtländische Hundsrück zurück. Franz hat es vor fünf Jahren, nachdem er mit dem Versuch ein eigenes Geschäft zu führen, gescheitert ist, Richtung Westen verlassen. Er ist mit Leib und Seele Automechaniker und hat mit Postkarten aus aller Welt die Dorfgemeinschaft glauben gemacht, er hätte es ins Rennteam von Formel-Eins-Star Michael Schumacher geschafft. Er kehrt gezeichnet zurück. Seine eine Gesichtshälfte ist von Narben übersät, im Dorf nennen sie ihn bald nur noch „Fratze“. Wobei er

sich die Verletzungen zugezogen hat, klärt Franz nicht auf. Demoliert ist aber nicht nur sein Antlitz, sondern vor allem sein proletarischer Glaube an die Leistungsgesellschaft. Ausgezogen, um es mit Hilfe seiner Hände Arbeit zu etwas zu bringen, ist er auf die schiefe Bahn geraten. Geblieben ist allein die blinde Wut auf die Verhältnisse, die Franz nur als Verhinderung erlebt, seine Träume zu verwirklichen: „mutter alles / alles ändert sich radikal / mit ehrlicher arbeit wird nix / wie sagt der fachmann / ‚bloß das nichtstun is ökologisch‘ ha / arbeit is / zeitverlust und / betrug / an sich selber / [...] jetzt will ich leben / net irgendwann verblöden oder / andauernd kuschen“ (*Formel Einzz*; S. 11). Franz kommt aus einer Arbeiterfamilie, sein Vater schuf auf Montage, die Mutter, noch keine fünfzig Jahre alt, hat ihren Arbeitsplatz in der Textilbranche verloren, nachdem die Produktion nach Tschechien verlagert wurde. Der Lohn des Vaters wird noch heute monatlich gepfändet, um Franzens Schulden zu begleichen. Die Lebenswelt der Dorfgemeinschaft sieht für ihn keinen Platz mehr vor. Das einzige rentable Geschäft vor Ort ist das Autohaus von Zash. Franz bittet ihn um Anstellung, doch Zash verweigert das. Er fürchtet, Franz könnte ihm seine Braut Anja ausspannen und mit seinem missratenen Äußeren die Kunden vergraulen. Der tiefere Grund für seine Rückkehr wird im Stück nicht erörtert. Rückblickend entsteht jedoch der Eindruck, Franz kommt, weil er weiß, dass es mit ihm zu Ende geht. Auswärtige Polizisten suchen ihn, offenbar ist er in kriminelle Geschäfte verwickelt. Der Aufbruch in ein neues Leben hat sich für ihn nicht ausgezahlt. Jeglicher Ausweg ist ihm versperrt. Zumindest auf dieser Erde. Denn Christian Martin lässt Franzens Rückkehr auf den Himmelfahrtstag fallen, an dessen Ende Franz sich auf offener Straße von verummten Vagabunden zu Tode prügeln lässt. Für ihn ist der Tod eine Erlösung. Franzens Erlebnisse im Westen bleiben im Dunkeln und damit auch das Bild vom Westen. Gleichwohl entsteht eine Gegenüberstellung zwischen der düsteren, kriminellen und zerstörerischen Außenwelt und der überschaubaren Welt in Hundsrain. Doch auch das ehemals intakte soziale Gefüge im Dorf gerät mit dem Einbruch kapitalorientierter Verhältnisse ins Wanken. So gesehen wirkt die Figur des Franz als eine Art Unheilsbote aus einer anderen (westlichen) Welt, die stellvertretend für die Zurückgebliebenen den Leidensweg des Westens durchschritten hat und gezeichnet zurückkehrt, um davon zu zeugen. Der Theatertext spielt immer wieder mit der christlichen Heilssymbolik und parallelisiert mit seinem Ende die Auferstehung Jesu Christi mit dem Tod von Franz am Himmelfahrtstag.

Weit weniger symbolbehaftet kehrt in *Vineta oder wassersucht* von Fritz Kater Steve, der Boxer, nach Frankfurt an der Oder aus dem Westen zurück. Steve saß wegen Republikflucht im Gefängnis und hat danach in Westberlin gelebt: „die mauer von der anderen seite angeguckt, die grenzer, drüben die sprayer auf meiner seite, von der seite die mir nicht gehört hat, beide hatten gasmasken dabei“ (*Vineta oder wassersucht*; S. 12f.). Jetzt treibt ihn die Sehnsucht nach der Heimat. Er hat, im Gegensatz zu fast allen Figuren im Stück, eine Arbeit gefunden: „also trug er paletten mit gips in den neubau einer bank sie nannten es zeitarbeit richtige arbeit gab es

eher nicht“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 4). Seine Freunde leben nicht mehr in Frankfurt, sie sind weggegangen, um Arbeit zu finden. Steve will wieder boxen und bittet den alten Trainer, ihn wieder aufzunehmen. Er trainiert mit Frank, der sich auf den entscheidenden Kampf vorbereitet, um endlich als Profiboxer nach Hamburg gehen zu können. Doch Frank wird von rechtsradikalen Jugendlichen überfallen und so verletzt, dass er nicht antreten kann. An seiner statt kämpft Steve, der verliert. Er realisiert endgültig, dass er im Boxgeschäft nicht bestehen kann. Er will Sportlehrer werden oder Putze im Fitnessstudio: „ich bin dafür dass es von allem noch ein paar sachen gibt dass von allem immer etwas bleibt selbst wenn die sintflut kommt selbst wenn die oder wieder über die ufer tritt und vineta verschlingt.“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 57) *Vineta oderwassersucht* verzichtet auf eine Zentralperspektive, jede der Figuren wird nahezu gleichrangig behandelt, ihre Geschichten ordnen sich eher zu einem Kaleidoskop als zu einer linearen und zielgerichteten Handlung. Dennoch löst, ähnlich wie die Figuren der Fremden in *Gäste* oder *Sterne über Mansfeld*, die Rückkehr der Figur Steve die Abfolge der Szenen aus. Ihre Außenperspektive macht die Geschichten der anderen Figuren erzählenswert und enthebt sie dem Gewöhnlichen. Insofern erfüllt die Figur eine entscheidende dramaturgische Funktion. Darüber hinaus wird an ihr einmal mehr das Dilemma ehemaliger Republikflüchtlinge deutlich. „ich hatte zehn Jahre für ein land gekämpft das mich nicht wollte und das mit einem mal verschwunden war“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 37). Steve bleibt vor 1989 nichts anderes übrig, als nach dem Gefängnisaufenthalt wegen „r-flucht“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 52) in den Westen zu gehen. Dort wird er nicht heimisch, zeugt zwar eine Tochter, für deren Kindersitz im Auto er sich jedoch schämt. Er bleibt ein Fremder in Westdeutschland. Dieses Gefühl des Fremdseins lässt in ihm den Wunsch reifen, zurück in die Heimatstadt zu gehen. Doch auch dort bleibt er fremd, weil die Stadt sich verändert hat und vor allem, weil kaum noch einer dort wohnt. Die, die er noch kennt, sind auf dem Sprung, in der Hoffnung, woanders ihr Glück zu finden. Steve ist hüben wie drüben ein Fremder, die Heimat ist ihm abhanden gekommen. Ähnlich wie in *Formel Einzz* ermöglicht die Außenperspektive der Figur Steve einen Blick auf den Zustand der Figurengemeinschaft, die hier keine Dorfgemeinschaft ist, sondern durch das Motiv des Boxsports verbunden ist. Es entsteht das Bild einer zerfallenden Gemeinschaft, deren Mitglieder vom sozialen Abstieg und der zunehmenden gesellschaftlichen Ausgrenzung gezeichnet sind. Diese emotionale Grundatmosphäre von *Vineta oderwassersucht* wird zu einem wesentlichen Moment der „Schicksalsgemeinschaft Ost“, wenngleich es in diesem Theatertext weniger darum geht, ostdeutsche Identität in Opposition zu einem wie auch immer gearteten Fremden zu evozieren. Vielmehr wird das Fremdsein selbst zum integralen Moment aller Figuren, allen voran Steve als derjenigen Figur, in der sich das Fremdsein expliziert und verbal äußert. Ostdeutschland als Heimat ist das zentrale Motiv dieses Theatertextes, doch löst sich dieses Versprechen nicht ein. Je mehr die Figuren danach suchen, desto unerreichbarer wird sie. Inso-

fern könnte man durchaus davon sprechen, dass *Vineta oderwassersucht* ebenfalls um ein Identitätsgefühl kreist, es bleibt jedoch unerfüllt und nur als Sehnsucht und Utopie greifbar.

Die Scharnierfunktion zwischen dem Motiv der Rückkehr und der Abwanderung markiert erneut ein Text von Fritz Kater. Der dritte Teil von *zeit zu lieben zeit zu sterben* (2002) bildet eine einzige große, in Prosa wiedergegebene, Szene mit einer männlichen Hauptfigur.

Diese Szene schildert die Dynamik einer Liebesbeziehung gekoppelt mit einem Identitätskonflikt der männlichen Figur, die zu Beginn als ostdeutscher Arbeitsmonade vorgestellt wird:

„er saß im keller einer pfarrerswohnung es war wieder einmal winter wieder einmal musste gespart werden die wolken lagen tiefer er war diese 600 kilometer von zu hause weggefahren um in dieser fremden stadt zu arbeiten / nichts hatte sich verändert außer den 24-stunden-videotheken, ninja-turteln und dem videoshopping nichts außer dass gebügelte hemden nicht mehr peinlich waren sondern ungebügelte / nichts hatte er hier verloren das spürte er bald außer dass er hier arbeiten wollte an der wand hing das bild seines Kindes daneben seine frau eine liebe ein leben so hatte er es sich immer gewünscht“ (*zeit zu lieben zeit zu sterben*; S. 64).

Biografische Parallelen zum Leben Armin Petras sind unübersehbar, sollen aber hier nicht weiter erörtert werden. Die männliche Hauptfigur fühlt sich verloren in der „fremden Stadt“ (*zeit zu lieben zeit zu sterben*; S. 64) und geht eine Liebesbeziehung mit einer fremdländischen Frau ein, die nach mehreren Versuchen scheitert. Unterdessen trennt der Mann sich von seiner Frau, mit der er ein Kind hat. Die Trennung belastet ihn stark:

„seine frau schrie sein kind schrie die eltern seiner frau schrien / aber sein kind hatte einen augenblick ein fremdes gesicht nur sehr kurz er kam wieder und er hatte etwas getan und es führte kein weg mehr zurück von verlust konnte die rede sein es gab einen schuldigen und den zwang der umstände“ (*zeit zu lieben zeit zu sterben*; S. 64).

Die Hauptfigur wird im Laufe dieser Geschichte immer stärker entwurzelt. Die Ursachen sind in erster Linie die Schwierigkeiten mit der neuen Frau, dennoch wird ein deutlicher Bezug zur Biografie der männlichen Hauptfigur gestiftet. Der Mann hat seine Heimat und Familie verlassen, um in der Ferne zu arbeiten. Dort wird er nicht heimisch, und nicht zuletzt aus Einsamkeit geht er die Beziehung zu der exotischen Frau ein. Möglicherweise ist es kein Zufall, dass auch die Frau seltsam umhergetrieben wirkt und den Nimbus der Außenstehenden trägt. Fern des intakten sozialen Netzes stürzt sich der Mann in die Ungewissheit der Liebesbeziehung und verbrennt: „der planet war erloschen“ (*zeit zu lieben zeit zu sterben*; S. 64, letzter Satz). Der erloschene Planet wird zum Sinnbild der Figur. Der Mann wird aus den Bezugssystemen Beziehung, Familie sowie Heimat heraus katapultiert und zu einem toten, sinnentleerten Dasein verdammt. Von den Aktivitäten des Sonnensystems ist ein toter Planet ausgegrenzt. Er wird zur toten Materie. Die Komplexität dieses Bildes wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die Geschichte sich ebenso dramatisch wirkungsvoll erzählen ließe, würde man sie auf die Schilderung der Liebesbeziehung beschränken. Doch Kater bettet sie in einen konkreten sozialen Kontext ein und macht sie so zu einer dramatischen Verlusterzählung eines ostdeutschen

Arbeitsnomaden. Das Gefühl, in der Fremde ohne sozialen Halt zu sein, treibt ihn auf der Suche nach Ersatz immer weiter in die Fremde, bis er zumindest emotional vernichtet endet. Im Kontext des gesamten Theatertextes, der in seinen ersten beiden Teilen die Kindheitserfahrung jugendlicher Ostdeutscher in der DDR schildert, wird deutlich, dass auch dieser Text von Fritz Kater um den Problemkomplex „ostdeutsche Heimat“ kreist. Ähnlich wie in *Vineta oder wassersucht* wird aber vornehmlich von deren Verlust erzählt. Im Unterschied zu der in Frankfurt an der Oder spielenden Handlung, lokalisiert Kater den Identitätskonflikt der männlichen Hauptfigur aus *zeit zu lieben, zeit zu sterben* in den Westen und verstärkt damit den Eindruck des Verlusts und der Fremdheit und steigert ihn zur körperlichen Passivität und Lähmung bis hin zur psychischen Auslöschung. Den Schritt, zurückzukehren, vermag diese Figur nicht mehr zu gehen.

Die Rückkehrerfiguren werden in der Folge von den Abwanderfiguren abgelöst. Diese Entwicklung vollzieht sich analog der in den Stücken sich implizit vollziehenden Ablösung von einem Ost-West-Gegensatz.

Janica in *Sterne über Mansfeld* verlässt ihre Heimatregion. Im Unterschied zu *zeit zu lieben zeit zu sterben* steht ihr Weggang jedoch am Ende eines Prozess und bildet den Schlusspunkt der Handlung, während die Fremdheit des Mannes in *zeit zu lieben zeit zu sterben* Ausgangspunkt für die soziale Reichweite des zwischenmenschlichen Beziehungskonflikts bildet. Aus dem Sumpf der Vergangenheit, dem sowohl Janicas Eltern Tomas und Betty als auch ihr Onkel, der Polizist Christian, nicht entkommen können, scheint es nur die Flucht als Ausweg zu geben. Tomas, der Rocker, verkauft Versicherungen und arbeitet tatkräftig aber erfolglos an der Eröffnung einer Gokart-Bahn,²⁶⁰ Betty, die gelernte Kindergärtnerin, pflegt alte Menschen und Christian zerbricht an der Trauer um seine Tochter, die als Sechsjährige im toten Stollen erfroren ist, als er sie beim Baden aus den Augen verloren hat. Janicas Eltern und ihr Onkel müssen der Neunzehnjährigen als Versager erscheinen, eine Perspektive vermag ihr keine der Figuren zu eröffnen. Ihr künstlerisches Talent will Janica auf einer Londoner Kunsthochschule unter Beweis stellen. Der Chor der älteren Damen sagt über sie: „janica wollte von hier weg / nicht weil sie ihre heimat haßt / lernen im ausland / etwas machen aus ihrem talent“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 41).

Christian Martins *Schneemond* ist nach *Formel Einzz* der zweite Teil der *Trilogie der verlorenen Sehnsucht*. Im Zentrum steht der Abstieg des Tischlermeisters Anton Kantl, der von der Konkurrenz jenseits der deutschen Grenze erdrückt wird. In Anlehnung an Hebbels *Maria Magdalena* wird seine Tochter Ria ungewollt schwanger. Der Vater des Kindes ist Joe, der letzte verbliebene Angestellte in Kantls Werkstatt. Das Kind ist das Ergebnis einer einzigen Nacht. Als Kantl von den laufenden Krediten erdrückt zu werden droht, rät ihm der Bankkaufmann, seine Firma unter anderem Namen neu zu gründen. Kantl bietet Joe den Deal an. Doch Joe hat

²⁶⁰ Es drängt sich auch hier das Bild des Sisyphos-Mythos auf.

andere Pläne: „danke für ihr vertrauen chef / aber / ich hab längst andere plän / ich wollt von mir aus kündigen / weil ich weiß / wie der hase hier läuft / ich will leben / net gelebt werden / eine zwangsjack freiwillig / liegt mir net / oder ein hamsterrad / ich wander aus / in die usa“ (*Schneemond*; S. 39). Von Rias Schwangerschaft wissen weder ihr Vater noch Joe. Ria will sich Joes Auswanderungsplänen nicht in den Weg stellen. In Hundsrain verfügt Joe, ein solider, kräftiger Handwerksbursche mit dem Herz auf dem rechten Fleck, über keinerlei Lebensperspektive. Heimat verbindet er mit einer materiellen Perspektive: „heimat ist heut / wo man arbeit findt“ (*Schneemond*; S. 40). Joe dringt zwar im Gegensatz zu den bislang besprochenen Figuren nicht von außen in das Geschehen ein, dennoch fungiert er als Kontrastfigur. Er plant den Absprung in ein neues Leben und es ist ihm zuzutrauen, dass er ihm gelingen wird. Gegenüber Joes Auf- und Ausbruchsenergie erscheinen die Ereignisse der Handlung um so trostloser. Kantl, dessen zweite Frau ihn mit einem dubiosen Insolvenzberater betrügt, der dem Tischlermeister anbietet, mittels „Firmenbestattung“ auf illegalem Weg seinen Betrieb zu retten, nimmt sich das Leben. Und Ria, die ihre Schwangerschaft bis zum Schluss geheim hält und nach dem gescheiterten Versuch einer Abtreibung ihr Kind heimlich zur Welt bringt, legt das hilflose Bündel in einer kalten Dezembarnacht auf die Kirchenstufen. Aufgrund der Parallelitäten fällt der Unterschied zu *Formel Einzz* umso deutlicher ins Gewicht. Dort kehrt Franz gezeichnet und gescheitert von einer abenteuerlichen Irrfahrt zu seinen Wurzeln zurück. Doch die Rückkehr erweist sich als Sackgasse, Franz lässt sich ohne Gegenwehr totschiagen. In *Schneemond* wird deutlich, dass es ein Entrinnen aus den desolaten sozialen Situationen, die sich hier noch aussichtsloser ausnehmen als in *Formel Einzz*, nur um den Preis der Abwanderung gibt. Wer bleibt, geht unter, wie alle Figuren in *Schneemond* auf ihre Weise belegen.

Grenzerfahrungen

Die Brüchigkeit kollektiver Identität in Ostdeutschland bestätigt sich aus einer dritten Perspektive, mit der die fiktionale Realität der Theatertexte strukturiert wird. Auffällig häufig wird die Grenze als raumbildende Struktur etabliert. In *Abendgruß* bildet die Auflösung der innerdeutschen Grenze ein durchgängig präsentenes Motiv und kann als eine räumlich-bildliche Entsprechung zur Auflösung der Identität der Figur des ehemaligen Grenzsoldaten Georg Schepker gelesen werden. In *Radow, Der Staub von Brandenburg*, den beiden Teilen der *Trilogie der Verlorenen Sehnsucht* (*Formel Einzz*, *Schneemond*) und *Vineta oder wassersucht* konturieren die Ländergrenzen zwischen Deutschland und Polen beziehungsweise Tschechien nicht nur den erweiterten szenischen Raum, sondern prägen in ihrer motivischen Präsenz auch die Stimmung der szenischen Fiktion. Die Grenze markiert den Raum und teilt die Landschaft in Hier und Drüben. Das Drüben wird zu einem Ort der Bedrohung, von wo das Fremde herüberkommt. Flüchtlinge tauchen zwar nicht als Figuren auf, werden aber vorzugsweise als Leichen szenisch

imaginiert. In *Radow* gibt es zwei verbrannte Leichen, die auf einem Feld gefunden werden, und in *Staub von Brandenburg* treiben zwei Leichen im Grenzfluss. Der Bürgermeister will sie nicht herausfischen, denn sie bedeuten für ihn nur Kosten:

„Da ist kein Platz: auf unserm deutschen Friedhof. Ein warmes Plätzchen, wer bezahlt die Miete. Da liegen schon sechs Tote nach dem Brand im Asylantenheim, die wir begraben. Aus der Gemeindegasse. [...] Die machen keinen Finger krumm und kosten in alle Ewigkeit. Die teuren Toten.“ (*Der Staub von Brandenburg*; S. 4)

In beiden Texten entsteht so die Atmosphäre von latentem Fremdenhass, der ausschließlich von öffentlichen Amtsträgern (Bürgermeister, Grenzbeamte) geäußert wird. Ganz ohne xenophobe Konnotation wird die Grenze bei Christian Martin und Fritz Kater imaginiert. Gleichwohl fühlen sich die Figuren in *Formel Einzz*, und *Schneemond* in ihrer sozialen Existenz durch die Abwanderung der Wirtschaft und des Handwerks Richtung Tschechien bedroht. Die Textilbranche im Vogtland ist geschrumpft, es wird nun „drüben“ billiger produziert. Der Wirt klagt über fehlende Gäste, die jetzt lieber „über die grenz [...] pilgern wie die hottentotten zum fressen und saufen weils über die hälft billiger is“ (*Formel Einzz*; S. 26). Tischlermeister Kantl muss Insolvenz anmelden, nicht zuletzt, weil sie „nach der grenz gleich“ (*Schneemond*, S. 5) einen Bau- und Möbelmarkt bauen. Und obwohl Charlotte in *Vineta oderwassersucht* die Flüchtlinge als potenzielle Sexualpartner begreift und sich bereit erklärt, sie vor dem Zugriff des Staates zu verstecken: „gabel ich mir einen auf komm ja genug rüber n großen starken cubaner oder albaner mit bart und schmutzig den würd ich mir schon waschen und er kann sich bei mir verstecken“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 51), bildet der Oder-Fluss dennoch eine unüberwindliche Grenze. In keinem Theatertext wird diese Grenze Richtung „drüben“ durchbrochen. Der Einbruch von der anderen Seite wird stets als etwas Fremdes, wenn partiell auch Exotisches, konnotiert.

Julia Reuter betont in ihrer Arbeit *Ordnungen des Anderen*²⁶¹ die Notwendigkeit des Fremden, um Ordnungsmuster und Konstruktionsmechanismen des Eigenen sichtbar zu machen und folgt somit Hahn und Giesen. Sie kritisiert den modernistischen Ansatz, zum Teil ersichtlich beispielsweise bei Norbert Elias, der in seiner Fortschrittslogik aggressive Ausgrenzungspraxis als Makel beschreibt und dabei übersieht, dass jene Logik diese Praxis erst produziert:

„Der traditionelle Diskurs der Moderne ist ein Diskurs des Fortschritts, der ‚Abweichung‘ und ‚Unzivilisiertheit‘ als Gegenprinzipien konstituiert. Doch die moderne Geschichte des Fortschritts kann letztlich nur durch die Polarisierung des Eigenen und des Fremden funktionieren. Insofern liefern sogenannte ‚Erfolgsstorys‘ nicht nur Prototypen des Zivilisierten und Normalisierten, sondern sie produzieren diese Bilder auf einer Folie jener Gruppen von Menschen, deren Verhaltens-, Lebens- und Äußerungsformen in Inkongruenz zum Normalen und Fortschrittlichen stehen, es sabotieren und in Frage stellen und somit zu Ordnungs-Fremden werden. Genau um diesen Bruch muss sich eine Soziologie des Fremden drehen, die den klassischen Modernisierungsdiskurs dahingehend unterläuft, dass sie ihre Kritik an den zivilisationsfeindlichen Elementen der

²⁶¹ Reuter, Julia: *Ordnung des Anderen*. 2002.

Gesellschaft (des Fremdenhasses, der Fremdenangst und -feindlichkeit) nicht als *Gegenprinzip* der Ordnung deutet, sondern als *Kern* der Moderne herausstellt.²⁶²

Die Wahrnehmung eines Gegenüber als fremd ist notwendige Voraussetzung für die Konstruktion individueller und gesellschaftlich verbindlicher Ordnungen, ohne dass sie zwangsläufig mit Gewalt und Repression einhergehen muss. Als heuristisches Prinzip, wie es beispielsweise Michel Foucault auf die französische Gesellschaft anwendet, indem er sich selbst zum „Ethnologen der eigenen Kultur“²⁶³ macht, ist der Gegensatz „Eigen-Fremd“ durchaus produktiv, denn er öffnet den Blick für die „aggressiven Normalitäten, Disziplinierungen des Subjekts und die Ideologien des Alltäglichen“²⁶⁴ und macht die Ambivalenz modernistischer Gesellschaften sichtbar. Der Diskurs über das Fremde sagt demnach wenig über die Verfassung des Fremden aus, die ohnehin nicht statisch festgelegt werden kann, da sie nur im Vollzug eines operativen Akts der konstruktiven Zuschreibung temporär Gültigkeit besitzt. Vielmehr lenkt dieser Diskurs die Aufmerksamkeit auf die soziale Konstruktion des Eigenen, denn „die Grenzen des Eigenen und des Fremden sind [...] vor allem das Resultat unserer *eigenen Begrenztheit*.“²⁶⁵

Vor diesem Hintergrund wird angesichts der signifikanten Aktualisierung von Grenzen in den Theatertexten zweierlei deutlich. Zunächst einmal stellt sich die Frage, von wem die Fremden im Rahmen der Bühnenfiktion als solche bezeichnet werden. Es sind exponierte Vertreter der gesellschaftlichen Ordnung, in *Randow* sind es der Bürgermeister Voß und der Grenzbeamte Kowalski und in *Der Staub von Brandenburg* sind es zwei nicht näher bezeichnete Amtsträger, wovon einer jedoch als Bürgermeister zu identifizieren ist. Dass gerade die Funktionseliten der öffentlichen Ordnung die Fremden als solche bezeichnen und als Bedrohung wahrnehmen, macht die Fragilität dieser Ordnung deutlich. Dass die Bedrohung nicht mit den Persönlichkeiten der Fremden in Verbindung gebracht wird, signalisiert ihre Erscheinung ausschließlich als Tote. Selbst noch die toten Fremden stellen offenbar für diese Figuren eine Bedrohung der Ordnung dar. Deutlicher lässt sich kaum zeigen, dass es hier nicht um die Frage geht, warum die Fremden eine Bedrohung sind, denn über sie lässt sich als Tote nur wenig in Erfahrung bringen. Sie können die Amtsträger auch nicht physisch gefährden, eine akute körperliche Bedrohung besteht nicht. Es geht also weniger um die individuelle Charakterisierung der Figuren als um ihre Funktion innerhalb der gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Dort, wo das Eigene keine unverbrüchlichen Identitätsparameter aufweist, wird die Grenze zum Austragungsort sozialer Identifikationsprozesse. „Grenzen werden zu Kampfzonen; sie sind die Front, an der der Krieg des Eigenen gegen das Fremde ausgetragen wird.“²⁶⁶ In beiden Theatertexten grenzen die Figu-

²⁶² Reuter, Julia: a.a.O. S. 227. (Hervorhebung im Original).

²⁶³ Fink-Eitel, Hinrich: Die Philosophie und die Wilden. 1994.

²⁶⁴ Reuter, Julia: a.a.O. S. 227.

²⁶⁵ Reuter, Julia: a.a.O. S. 233. (Hervorhebung im Original).

²⁶⁶ Reuter, Julia: a.a.O. S. 234.

ren das Deutsche vom „Ausländischen“ ab und markieren so eine Grenze der Nationalität.²⁶⁷ Angesichts des Systemumbruchs und – in erweiterter Perspektive – der Globalisierung werden Konzepte von Nationalität und Nationalstaaten immer fragwürdiger und verlieren an gesellschaftlicher Integrationskraft. Gleichwohl gibt es angesichts der Erosion des Modells der Nationalstaatlichkeit immer wieder Gegenbewegungen und ein partielles Erstarren nationalistischer Konzepte. Gerade weil sie an Verbindlichkeit verlieren, findet der Kampf konventioneller Kräfte umso heftiger statt. Die Lokalisierung der dramatischen Handlungen an der Staatengrenze zwischen Ostdeutschland und Polen vermag diese Rivalität zwischen Eigenem und Fremden, den Kampf um die Deutungshoheit des Eigenen zu thematisieren. „Die Stabilität und Macht der Moderne schöpft aus einer klaren Identitätspolitik, welche die Nation bzw. den Staatsbürger als semantische Grundlage kultureller Integration und Abgrenzung instrumentalisiert, den Fremden als Feind brandmarkt.“²⁶⁸ Voß, Kowalski und die beiden Amtsträger bei Braun sind qua Amt Repräsentanten der bundesrepublikanischen Ordnung. Sie sehen es als ihre Aufgabe an, diese Ordnung gegenüber dem Ausgeschlossenen, den Fremden, zu verteidigen. Weil die Toten als Fremde wahrgenommen werden, sind sie für sie eine Bedrohung. Dass es aber ausschließlich die Amtsträger sind, die sich fremdenfeindlich verhalten, verweist auf die Wurzel des Fremdenhasses weniger in individuellen Erfahrungen (etwa [mangelnde] Bildung, Erziehung oder soziale Deklassierung), sondern in seinem Charakter als strukturell implizites Machtprinzip einer modernistisch orientierten Gesellschaftsordnung. Nicht die gesellschaftlichen Individuen sind fremdenfeindlich, sondern die gesellschaftliche Ordnung als Ganzes ist es, die Menschen wie diese Flüchtlinge ausgrenzt und als Bedrohung inszeniert.

Für die anderen Figuren, die nicht durch ihre gesellschaftliche Funktion charakterisiert sind, erlangt die Präsenz der Grenzen insofern Bedeutung, als sie Fragen nach der eigenen Identität evoziert. Diese laufen in der Regel ins Leere und manifestieren jenen Eindruck von Fremdheit, der sich bereits im Motiv der Rückkehr zeigt.

Bei Christian Martin bringen die Mutter von Franz und der Tischlermeister Kantl ihre soziale Misere mit der Grenzlage in Verbindung, die ihre Produktivität als Arbeitskraft in Frage stellt und damit ihre soziale Existenz. Es fällt hingegen auf, dass keine der Figuren, auch nicht jene in Fritz Katers *Vineta oder wassersucht*, sich fremdenfeindlich äußert. In Volker Brauns Episode *Der Staub von Brandenburg* im gleichnamigen Theaterstück wird das Prinzip der Fremdenfeindlichkeit sogar umgekehrt. Der Arbeiter nimmt sich als Fremder wahr, weil er Arbeit hat. Das Prinzip des Ausländerhasses wendet sich reziprok gegen das Eigene. Gleichwohl ruft die Lokalisierung der Theaterstücke in Grenznähe und die Tatsache, dass diese innerhalb des Sprechtextes

²⁶⁷: „Das sind wieder Rumänen oder Inder oder Polen.“ (*Randow* S. 10); „Jetzt kommt das Ausland angeschwommen. Wohin mit ihnen. In die warme Erde. Da ist kein Platz: auf unserm deutschen Friedhof.“ (*Der Staub von Brandenburg* S. 4).

²⁶⁸ Reuter, Julia: a.a.O. S. 234.

punktuell thematisiert wird, die Frage nach dem Eigenen nach einer überindividuellen Identität auf.

Dass die Autoren ihre Theatertexte in Grenzregionen ansiedeln, ist ebenso wenig einer bewussten Intention zuzuschreiben als dem Zufall. Der Befund ist zu auffällig, um letzteres anzunehmen. Vielmehr verweist das Motiv der Grenze immer auch auf die komplexe Problematik der eigenen (kollektiven) Identität, die sich variantenreich in den bislang beschriebenen Motiven *Ost-West-Gegensätze* sowie *Abwanderung und Rückkehr* findet und zumeist als Leerstelle die Atmosphäre von Fremdheit sinnlich werden lässt.

Ostdeutsche Identität als Diskurs

Die Untersuchung der Theatertexte hinsichtlich der Frage nach ostdeutscher Identität ergibt ein deutliches Bild. Ostdeutsche Identität ist in keinem der Theatertexte ein originärer Zielpunkt der Auseinandersetzung. Vielmehr erscheint die Frage nach einer solchen als ein diskursives Moment, das die Problematik der ostdeutschen Lebensverhältnisse perspektiviert. Die Entwicklung dieses perspektivisch geleiteten Blicks auf Ostdeutschland macht das deutlich.

Zunächst dominiert die Reproduktion allgemeiner Vorurteile hinsichtlich einer Ost-West-Differenz die Theatertexte. In *Steinwald's* markieren diese den Hauptkonflikt der Handlung. Diese wird zu einer eindimensionalen Widerspiegelung kultureller Differenzen, die nah am Alltagsleben vieler Ostdeutschen Realität adäquat repräsentiert,²⁶⁹ ohne diese Differenzen in einen historisierenden oder anders verfremdeten Kontext zu stellen. In diesem Sinne bleibt der Text stark dem Zeitgeist verhaftet, was seine begrenzte Präsenz in den Spielplänen erklären könnte. Christoph Hein leistet diese Kontextualisierung der Ost-West-Gegensätze, wenn er bekannte Vorurteile in die Fragestellung nach den Ursachen des Scheiterns der friedlichen Revolution 1989/90 einbettet. Hein löst zudem die einseitige Opferperspektive der Ostdeutschen auf, indem er zeigt, wie antidemokratische und nutzenzieherische Kräfte bei Figuren mit sowohl ost- als auch westdeutscher Sozialisation den Anspruch an eine umfassend reformierte demokratische Ordnung untergraben.

Die Konzentration auf den Gegensatz zwischen West und Ost, der sich auch noch in der Parallelisierung bei Hein zeigt, wird im Laufe der Jahre von den hier ausgewählten Theaterautoren verlassen. Das Augenmerk richtet sich zunehmend auf Prozesse innerhalb der ostdeutschen Gemeinschaft. Diese wird, um spezifische Probleme, wie Zerfall der sozialen Ordnung, Armut, Schrumpfung, Deindustrialisierung, Rezession, Verlust tradierter Bindungen und andere, sichtbar zu machen, als eine kollektive Einheit begriffen. Sie stellt sich nicht mehr über eindimensionale Ost-West-Gegensätze her, sondern wird mit dem Einsatz der Rückkehrer-Figuren

²⁶⁹ In diesem Fall muss tatsächlich von Repräsentation im oben kritisierten Sinne gesprochen werden.

markiert. Diese Figuren, wie etwa in *Abendgruß*, in *Vineta oderwassersucht*, *Formel Einzz* oder die zugereisten Figuren in *Gäste* und *Sterne über Mansfeld*, übernehmen die Funktion, das Andere in die fiktionale Realität der Handlung zu integrieren. Sie bilden einen Kontrast zu den Heimischen, deren Gemeinschaft die Rückkehrer als solche kenntlich machen. In den Rückkehrerfiguren erscheint der Westen als das Unheimische, das Fremde und in *Formel Einzz* sogar als das destruktiv Unmenschliche.

Die Rückkehrerfiguren machen deutlich, dass es nicht mehr in erster Linie um die Evokation eines Ost-West-Gegensatzes und damit um eine objektivierbare kulturelle Differenz geht, gleichwohl verkörpern sie differente Erfahrungen, die mit ihrem Auftreten den Blick auf ostdeutsche Spezifika lenken. Im Moment der Rückkehr markieren sie eine Differenz. Im Moment der Ankunft wird zugleich deutlich, wie problematisch die Frage nach einer ostdeutschen Identität ist. Denn alle Rückkehrer kennzeichnet ein Gefühl der Fremdheit in der erwarteten ostdeutschen Gemeinschaft. Das gilt in besonderer Weise für jene Figuren, die vor 1989 die DDR verlassen haben. Sowohl Elisabeth in *Abendgruß* als auch Steve in *Vineta oderwassersucht* schildern ihr Leben im Westen als misslungen. Heimisch sind sie dort jeweils nicht geworden, genauso wenig wie die männliche Figur im letzten Teil von *zeit zu lieben zeit zu sterben* von Fritz Kater. Ihr Leben im Westen erscheint als Provisorium.²⁷⁰

Mit diesen Figuren wird das Diskursiv einer potenziellen ostdeutschen Identität in den Blick genommen und zugleich in hohem Maße in Frage gestellt. Das kulturell Andere, durch das das Eigene sichtbar zu machen wäre, verlagert sich in das potenziell Eigene selbst hinein. Das gehäufte Auftreten solcher Rückkehrerfiguren verändert den Blick innerhalb der Theatertexte. Er richtet sich weniger auf eine kollektive Identität, sondern fragt nach Möglichkeiten individueller Identität. Nicht kollektive Erfahrungen als Basis von Gemeinschaft, sondern die Differenz subjektiver Erfahrungen treten in den Fokus des dramatischen Interesses. Gleichwohl bleiben diese subjektiven Erlebnisse mit dem Systemumbruch als kollektivem Ereignis verbunden, mit zunehmendem Abstand der Theatertexte zu diesem Ereignis werden jedoch die individuellen Spielarten dieser Erfahrungen betont. Mit den Rückkehrern wird die ostdeutsche Figurengemeinschaft verunsichert, wird Fremdheit in ihr zum konstitutiven Merkmal. Damit löst sich die Frage nach dem Eigenen sukzessive auf. Wenn das Gefühl der Fremdheit im Eigenen dominiert, kann die potenzielle eigene Identität nicht länger in Gegensatz zu einem Anderen gesetzt werden. Ostdeutschland wird als eine Region der Verunsicherung und wechselseitigen Entfremdung perspektiviert, gesicherte Identität ist weder kollektiv noch individuell biografisch möglich. Diese Entwicklung wird mit den Rückkehrern auch auf die anderen Figuren übertragen. Sie sind sich ihrer selbst nicht mehr sicher.

²⁷⁰ So auch der Titel eines Romans von Wolfgang Hilbig, der das Dilemma des ausgereisten DDR-Bürgers im Westen eindringlich schildert: Hilbig, Wolfgang: *Das Provisorium*. 2000.

Es erscheint in diesem Kontext nur folgerichtig, dass das Motiv der Rückkehr im Verlauf der Jahre abgelöst wird vom Motiv der Abwanderung. Die Rückkehrer nehmen ab, und es werden Figuren etabliert, die der Unmöglichkeit individueller Zukunftsperspektiven entfliehen. Für Joe in *Schneemond* wie für Janica in *Sterne über Mansfeld* bietet allein die Abwanderung – nicht nach Westdeutschland, sondern in beiden Fällen ins ferne Ausland (USA und Großbritannien) – die Möglichkeit einer Zukunft.

Insgesamt wird deutlich, dass im Laufe der eineinhalb Jahrzehnte die Frage nach einer kollektiven ostdeutschen Identität lediglich ein Zwischenstadium markiert. Sie wird nie um ihrer selbst willen entworfen, sondern übernimmt die Funktion, Eigenes sichtbar zu machen. Ist diese Phase überwunden, differenziert sich der Blick auf das Eigene aus und mündet schlussendlich in dem vielschichtig und vielseitig ästhetisch formulierten Gefühl von Fremdheit, in dem sich das Eigene auflöst. Dieses Gefühl wird durch die abwandernden Figuren, die in der zeitlichen Folge der Theatertexte die Rückkehrer ablösen, noch verstärkt. Die Zurückbleibenden werden zu Verlierern in einem komplexen sozialen wie vor allem emotionalen Umbruchprozess, aus dem es für sie kein Entrinnen zu geben scheint.

Die Theatertexte stellen in ihrer auffälligen Thematisierung der (nationalen Staaten-)Grenze in Verbindung mit der Darstellung spezifisch ostdeutscher Probleme jedoch einen weiteren Zusammenhang her. In *Abendgruß* bildet die Auflösung der innerdeutschen Grenze eine Parallele zum sozialen, psychischen und körperlichen Abstieg der Figur des ehemaligen Grenzsoldaten. Mit dem Fall der Grenze wird Schepkers Identität zerstört. Hier wird reziprok sinnfällig, welche Funktion Grenzen haben, dass sie in der Distinktion von Eigenem und Fremdem Identität produzieren. Der Diskurs um die Grenzen in den Theatertexten kann also als ein Diskurs über gesellschaftliche Identität gelesen werden. Dieser Diskurs findet keineswegs explizit und in irgendeiner Form verbalisiert statt.

Letztlich wird im Motiv der Grenze sinnfällig, dass es nicht um eine wie auch immer geartete ostdeutsche Identität im substanziellen Sinne geht, vielmehr wird deren Fragilität und Unsicherheit und damit die Nicht-Identität betont. Nach dem Systemumbruch fehlen kollektive Deutungs- und Identitätsmuster, die alten sind längst nicht durch neue ersetzt, schon gar nicht durch eine Identifikation mit der bundesdeutschen demokratischen Ordnung. Diese kollektive Leerstelle als Folge des Systemumbruchs wird durch die Hervorhebung der Grenzproblematik in den Theatertexten sichtbar. Sie wird keineswegs gefüllt, die Theatertexte verweigern sich solcher Deutungs- und Identifikationsangebote. Sie wird jedoch in ihrer Präsenz mit dem Systemumbruch in unmittelbaren Zusammenhang gerückt und damit als spezifisch ostdeutsches Problem formuliert. Das Fremde wird jenseits der Funktionsträgerfiguren nicht dämonisiert und als bedrohlich wahrgenommen. Das verweist jedoch weniger auf ein fremdenfreundliches Klima, wie man annehmen könnte, als vielmehr auf die andere Seite dieser (hier fehlenden) Konstruktion des Fremden. Das Eigene lässt sich nicht formulieren, nicht greifen und somit auch nicht ge-

genüber einem Fremden abgrenzen. Die Staatsgrenze erlangt für jene Figuren der Theater Texte, die nicht in die staatliche Ordnung per Amt integriert sind, keine semantische Bedeutung als fremd oder bedrohlich, weil sie auf nichts verweisen können, was sie der Welt jenseits der Grenze entgegen setzen könnten.

Generationenkonflikt

Realitätskonstruktionen werden nicht nur in den Motiven der sozialen Deklassierung oder Identitätssuche evoziert, sondern treten auch im möglichen Konflikt zwischen den Generationen zutage. Der Generationenkonflikt als Motiv ist spätestens seit dem Expressionismus²⁷¹ fest im Kanon der dramatischen Produktion verankert und nimmt in zahlreichen zeitgenössischen Theater Texten variantenreiche Gestalt an, vor allem dann, wenn es um die Ablösung ehemals verbindlicher Wertorientierungen geht. Die Auseinandersetzung zwischen zwei Weltbildern wird beispielsweise in den Theaterstücken im Vorgriff der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Geist der 68er-Generation auch anhand von Generationenkonflikten ausgetragen, wie etwa in Slawomir Mrozek's *Tango* von 1964. In der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik nach 1990 findet der Generationenkonflikt vor allem in den Familienstücken von Marius von Mayenburg, Wilfried Happel und Thomas Jonigk dramaturgische Verwendung.²⁷²

Es ließe sich im Kontext dieser Tradition durchaus erwarten, dass auch in den Theater Texten, die sich mit dem Systemumbruch auseinandersetzen, der Generationenkonflikt ein Charakteristikum bildet. Aus diesem Grund sollen nun die intergenerationellen Beziehungen, wie sie in den ausgewählten Theater Texten dargestellt sind, untersucht werden.

Im Zentrum von *Randow* steht die ehemalige Bürgerrechtlerin Anna Andress. Anna ist eine praktisch veranlagte Frau. Mit achtzehn heiratet sie, kurz darauf wird ihre Tochter Susanne geboren. Sie lässt sich scheiden, Rudolf zieht bei ihr ein. Über den ersten Mann verliert sie kein Wort. Als sie in das Gebiet nahe des Flusses Randow zieht, beginnt das Verhältnis zu ihrer Tochter zu kriseln. Sie streiten nur noch und Susanne zieht zurück nach Berlin. Seit der räumlichen Trennung kommen beide gut miteinander aus. Anna staunt nicht schlecht, als Susanne auftaucht und ihrer Mutter vorhält, dass sie ohne Mann lebt. Sie fragt unvermittelt und frei von Scham, wann sie denn das letzte Mal mit einem Mann geschlafen habe. Anna ist brüskiert und entsetzt, reagiert aber kurz darauf gelassen und aufgeschlossen:

„Ich weiß nicht, was in dich gefahren ist? Wieso du darauf kommst, mich zu fragen, wann ich das letzte Mal mit einem Mann geschlafen habe? Vielleicht gilt es in deinen Kreisen als sehr locker, als leger, als cool, was weiß ich, die eigene Mutter danach zu fragen. Ich bin diesen Ton nicht gewohnt. Vielleicht bin ich verklemmt. Mein Gott, wer

²⁷¹ Exemplarisch hier *Der Sohn* von Walter Hasenclever (1914).

²⁷² Vgl.: Abschnitt 3.3.2. dieser Arbeit.

ist das nicht irgendwo. Aber ich bin zu alt, um mich noch zu ändern. Und du, meine Liebe, wirst mich ganz bestimmt nicht ändern.“ (Randow; S. 41)

Dieser Replik geht ein Streit zwischen Mutter und Tochter voraus. Susanne nimmt die gezielte Reaktion der Mutter zum Anlass, ihr ihre politische Vergangenheit zum Vorwurf zu machen:

„Ja, was denn? Was willst du denn fragen? Kannst du vögeln oder bumsen nicht einmal aussprechen? Du bist verklemmt, du bist rettungslos verklemmt. Deine ganze Generation ist so. Ihr habt euch alle für irgendeinen Scheiß interessiert. Ihr habt euch für irgendwelche heroischen Ziele eingesetzt, Widerstand und diesen ganzen politischen Quatsch, den in Wahrheit keiner braucht. Ihr habt in den Kirchen gesessen und diskutiert, Mahnwachen abgehalten mit Kerzen, habt Manifeste fabriziert, selbst gedruckte Blätter, die kaum zu lesen waren. Ihr wart politisch bewusste Leute, ich weiß, aber dabei habt ihr euch irgendwie verstümmelt. Eine degenerierte Generation, kann es sein, dass es so etwas gibt?“ (Rando, S. 40)

Auf diesen sehr verletzenden Vorwurf reagiert Anna erstaunlich gelassen: „Es ist lächerlich, Susan [sic!]. Es ist einfach lächerlich, wie du dich aufführst. Tu, was du willst. Vielleicht macht ihr das alles sehr viel besser. Ganz sicher werdet ihr alles sehr viel besser machen. Leb du dein Leben, aber lass mich leben, wie ich es für richtig halte.“ (, Randow; S. 40)

Anna engagiert sich vor 1989 in der Bürgerbewegung der DDR. Sie hat den Umbruch 1989 im Untergrund vorbereitet. Flugblätter zu verteilen und Mahnwachen abzuhalten, gilt in der DDR als ein staatsfeindlicher Akt, der Anna ins Gefängnis hätte bringen können.²⁷³ Ihre Existenz als Künstlerin ermöglicht es ihr, fern von staatlichen Einbindungen, institutionellen Vereinnahmungen zu leben und bietet eine der wenigen Möglichkeiten, sich verhältnismäßig frei zu äußern und seiner Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen eine Form zu geben, ohne sie verbalisiert und damit justiziabel dem Zugriff des Staates auszuliefern.²⁷⁴

Die Entwicklung der Bürgerbewegung nach der Wende lässt sich grob in zwei Linien einteilen. Die einen übernehmen politische Ämter und engagieren sich für die etablierten (westdeutschen) Parteien, die anderen ziehen sich resigniert zurück, leben heute ohne politisch aktive Partizipation und haben sich im Privaten eingerichtet.²⁷⁵ Zu dieser letzten Gruppe gehört Anna. Sie zieht aus Berlin weg, sucht die Einsamkeit der Natur, ihre Kunst ist von rein ästhetischen Überlegungen geprägt. Sie malt bei Vollmond, weil das Auswirkungen auf die Farbwahl hat, sie skizziert Kowalskis Schädel, weil sie seine Linien und Schatten interessant findet. Das Interesse an gesellschaftlichen Entwicklungen hat sie aufgegeben. Auch die Umbrüche im Dorf nimmt sie ausschließlich auf einer privaten Ebene wahr:

²⁷³ Vgl.: § 214 des StGB der DDR.

²⁷⁴ Diese Figur erscheint so als eine Vertreterin jenes Milieus, das Tanja Bogusz als „ostdeutsche Bohème“ beschreibt. Charakterisiert werden jene Bohemiens durch ihre partielle Autonomie, also durch die Lösung institutioneller Bindung an den Staat. Vgl. S. 33 dieser Arbeit.

²⁷⁵ Zur Situation der Bürgerrechtler nach 1989 Vgl.: Gehrke, Bernd: ... das war doch nicht unsere Alternative. 1999.; Moritz, Torsten: Gruppen der DDR-Opposition in Ost-Berlin - gestern und heute. 2000.; Jesse, Eckhard; Böttger, Martin: Friedliche Revolution und deutsche Einheit. 2006. und: Papst, Andrea: Wir sind das Volk. 2001.

„Ich brauche keinen Kerl, der bei jedem Problem zusammenbricht und eine Frau sucht, um sich auszuheulen. Das Dorf wimmelt jetzt von solchen Kerlen. Die Hälfte der Bauern ist arbeitslos oder im Vorruhestand und sitzt zu Hause herum. Und sie jammern ihren Frauen die Ohren voll und suchen Trost. Ich kann nur lachen, wenn ich höre, die Männer seien alle Machos. Ich träume von einem Macho. Ich habe nie so einen Mann kennengelernt. Die Typen, die ich kenne, waren immer nur obenauf, wenns keine Probleme gab. Aber sobald sich die kleinste dunkle Wolke am Horizont zeigte, war die ganze Herrlichkeit dahin und übrig blieb nur ein Häufchen heulendes Elend.“ (Radow; S. 55f.)

Anna hat mit ihrer politischen Vergangenheit abgerechnet. Sie ist müde geworden, sich zu engagieren und ist nun auf der Suche nach dem privaten Glück. Dabei empfindet sie an keiner Stelle Reue oder Wehmut, im Gegenteil, sie genießt es:

„Es ist sehr schön so. Ich lebe jetzt viel besser. Weißt du, Rudi, jetzt verwöhne ich mich. Früher habe ich immer die Männer verwöhnt und meine Tochter, und jetzt bin ich mal dran. Ich wusste gar nicht, wie schön das Leben sein kann, wenn man nur für sich zu sorgen hat. Wenn man sich nicht immerzu für andere aufopfern muss. Die einem zum Dank ins Gesicht spucken. Es ist schön, allein zu sein. Mir geht es hervorragend.“ (Radow; S. 14)

An die Stelle von gesellschaftlichem Engagement und Interesse ist die Sorge um das private, persönliche Wohl getreten, das sie nun aber auch vehement einfordert.

Für die Tochter hingegen ist das ehemalige politische Wirken der Mutter auf „irgendeinen Scheiß“ und auf „irgendwelche heroischen Ziele“ zusammengeschrumpft. Kind einer anderen Generation, Susanne ist zum Zeitpunkt der Friedlichen Revolution etwa elf Jahre alt, betrachtet sie das persönliche Glücksstreben ihrer Mutter nicht als Ergebnis eines persönlichen Entwicklungsprozesses, sondern als isolierten Selbstzweck. Sie wirft der Mutter vor, über ihre politische Arbeit das Leben verpasst und sich „verstümmelt“ zu haben. Es ist ihr unverständlich, dass die Mutter ohne Mann und sexuelle Befriedigung glücklich zu sein vermag. Anna hingegen hat ihren persönlichen Weg aufgearbeitet, sie beendet die Diskussion ausgesprochen gelassen, indem sie ihre Tochter zur Toleranz mahnt: „Leb du dein Leben, aber laß mich leben, wie ich es für richtig halte.“ (S. 40) Es entsteht gerade nicht, was denkbar wäre, eine emotional aufgeladene Debatte zwischen beiden Generationen, die zwei Lebenseinstellungen gegeneinander aufrechnet. Tief scheint Annas Resignation über den Verlauf der Ereignisse 1989/90 zu sitzen; sie hat erfahren, dass politische Bemühungen letztendlich an der Machtfrage scheitern, sie kann keinen Sinn mehr in dieser Art von Leben sehen. „Ganz sicher werdet ihr alles sehr viel besser machen.“ (S. 40) Aus diesem Grund liegt es ihr auch fern, ihre Tochter von irgendetwas zu überzeugen. Resigniert und ohne Vertrauen in die Kraft der gesellschaftlichen Veränderungen von der Basis aus, hat sie nun zumindest die Freiheit, ihrer Tochter einen eigenen Lebensentwurf zuzugestehen.

Von einem gelassenen Umgang zwischen den Generationen sind die Figuren in einem Stück, auf das bislang noch nicht zurückgegriffen wurde, weit entfernt: Anna Langhoffs *Unsterblich und reich* (UA 2001 Theater Heilbronn) weit entfernt. Andi und Tina leben mit ihrer Mutter in

einem Plattenbau. Andi ist ein jugendlicher Rebell, der gegen die Hoffnungslosigkeit und Tristesse, die ihn umgibt, aufbegehrt. Er stiehlt, gegen ihn laufen fünf Ermittlungsverfahren bei der Polizei, deren Termine er allesamt ignoriert. Seiner Schwester Tina redet er ein, sie könne Model werden, wenn sie nur ausreichend hungere. Die Mutter ist überfordert, sowohl mit ihrem eigenen Leben als auch mit der Erziehung der Kinder. Infolge des Systemumbruchs hat sie ihre Arbeit verloren. Jetzt jobbt sie als Putzfrau und arbeitet von früh bis spät. Sie hat sich von ihrem trägen Mann getrennt. Andi sieht in ihr nur die Verliererin, die nicht in der Lage ist, ihm eine Perspektive zu bieten:

„Sag mir ruhig, was einen Sinn ergibt, einen wirklichen Sinn, wie du das so schön nennst. Sag mir irgendetwas, das nicht nur idiotisch klingt. [...] Sag mir: ‚Du hast ne Chance, ne echte Chance, kein Versager zu werden, nicht vor die Hunde zu gehen, wenn du das und das machst.‘ Oder sag mir: ‚Ich weiß, wie es geht, auf welche Weise du glücklich werden kannst.‘ Sag mir, wie ich es anstellen soll, nicht immer nur gefickt zu werden.“ (*Unsterblich und reich*, S. 10f.)

Die Mutter müht sich redlich, einen letzten Rest von Stolz zu bewahren, doch ihr Appell erreicht die Kinder schon lange nicht mehr: „Ich will nicht, dass du auf dem Arbeitsamt landest, oder im Knast! [...] Streng dich einfach mal an. Dann erreichst du auch was. Man kann nicht immer alles einfach so haben.“ (*Unsterblich und reich*; S. 12)

Die Handlung von *Unsterblich und reich* ist von der Autorin sehr explizit in den Kontext des Systemumbruchs gesetzt. Ungewöhnlich ist, dass sie verschiedene alle konkreten Details, die auf diesen Kontext verweisen, in Parenthese setzt und mit dem Zusatz versieht: „in Klammern (...) und mit einem Stern * gekennzeichnete Texte kommen in Betracht für Spielstätten in der ehemaligen DDR.“ (*Unsterblich und reich*; S. 1) Der Text kann sowohl mit diesem konkreten historischen Bezug als auch ohne ihn gelesen werden. In der Tat handelt es sich zunächst um einen gewöhnlichen Familien-Konflikt, wobei die Familie hier nur aus der Mutter und den beiden Kindern besteht. Man könnte meinen, die Figuren entstammen einer sozial randständigen, eher bildungsfernen Schicht. Zieht man aber die biografischen, historischen und regionalen Details hinzu, ergibt sich ein anderes Bild. Die Mutter ist vor 1989 eine überzeugte Parteigenossin, die sich in ihrem Betrieb engagiert. Sie ist stolz darauf, als Brigadeleiterin Verantwortung zu übernehmen und ihre Kinder ins Pionierferienlager schicken zu können (*Unsterblich und reich*; S. 11). In einem Monolog der Mutter wird ihre eigene Herkunft aus einer problematischen Familie deutlich. Der Vater ist nicht präsent, die Mutter zeigt wenig Zuneigung, vertraut ihrer Tochter nicht, sondern zerbricht frühzeitig deren Selbstwertgefühl:

„Und ich weiß gar nicht mehr, wie meine Mutter ausgesehen hat ... Wenn ich mit ihr sprach, damals, sah sie durch mich hindurch, oder sie bückte sich und band meine Schuhe zu, knotete die Schnürsenkel fest und murmelte ‚Das geht immer so weiter,‘ flüsterte sie, glaube ich, während ich das Gefühl hatte, von mir selbst zertreten zu werden wie ein Zigarettenstummel. Von mir, einer Verliererin ohne gültige Sprache, von einer Frau ohne Waffenschein. [...] Meine Mutter, die sagte immer: ‚Hin ist hin.‘“ (*Unsterblich und reich*; S. 28)

Das soziale Sicherungsnetz der DDR erlaubt es ihr, sich von dieser problematischen Herkunft zu befreien und ein eigenständiges Leben aufzubauen. Nach 1989 löst sich dieses umfassende soziale Netz auf, die Ehe zerbricht, und als Mutter muss sie zahlreiche Niederlagen einstecken. Am tiefsten kränkt sie der Umstand, aufgrund ihres schlecht bezahlten Jobs ihren Kindern nicht das Leben bieten zu können, das sie möchte. Das ist umso schmerzhafter, weil sie und die Kinder, allen voran Andi, es anders kennen gelernt haben. Ihre sozial prekäre Situation ist somit Folge des Systemumbruchs und wird als Abstieg erlebt. Am Ende des Stückes kommt es zu einer fragwürdigen Wendung. Die Mutter entdeckt, dass die Kinder einen Finanzbeamten, den sie für einen Model-Agenten halten, im Keller gefangen halten. Nachdem sie versucht, ihre Kinder zu überzeugen, die Geisel freizulassen, schlägt sie sich auf deren Seite und imaginiert eine heile Welt: „Wir lassen das Schlimme nicht rein.“ (*Unsterblich und reich*; S. 56) Die innige Verbindung zu ihren Kindern ist der Mutter am Ende wichtiger als die Angst davor, Unrecht zu begehen. Die Identität als Mutter kann für einen kurzen Augenblick die Identität als soziale Verliererin des Systemumbruchs überstrahlen. Der Generationenkonflikt löst sich für die bisher antagonistisch agierenden Figuren –Mutter versus Kinder – in einer verbindlichen Sehnsucht auf.

Auch in den Theatertexten Christian Martins spielt die Auswirkung des Systemumbruchs auf die verschiedenen Generationen eine zentrale Rolle, wirkt als intergenerationeller Konflikt jedoch zumeist nicht handlungsbestimmend. In *Amok* ist das Rebellieren des Protagonisten Daniel zugleich ein Aufbegehren gegen das verkrustete System der DDR. Die Eltern erweisen sich als unbewegliche SED-Anhänger. Zwar sieht die Mutter ihr eigenes Versagen als Mutter und Parteiangehörige, sie vermag es hingegen nicht, sich gegen ihren resoluten Mann durchzusetzen. Schließlich erschießt Daniel seine Eltern.

In *Formel Einzz* (2000) und *Schneemond* (2006) werden die sozialen Umbrüche nach 1989/90 in ihren Auswirkungen auf die Großeltern-, die Eltern- und die Jugendgeneration gezeigt. Sowohl die Großmutter von Anja in *Formel Einzz* als auch die Großmutter von Ria in *Schneemond* finanzieren das Leben der jungen Frauen. Ohne deren Unterstützung wären beide Frauen sozial kaum überlebensfähig. Beide haben keine Ausbildung und keine Perspektive. Anja hat bereits einen vierjährigen Sohn und Ria erwartet in *Schneemond* ein Kind. Die frühe Mutterschaft erschwert ihnen die soziale Integration oder macht sie gar gänzlich unmöglich. Die Eltern von Franz in *Formel Einzz* erdulden stumm und einsam die Demütigungen, die ihnen auferlegt sind. Die Mutter sitzt als ehemalige Textilarbeiterin arbeitslos zu Hause, während der Vater auf Montage schuffet, um die Schulden des Sohnes abzubezahlen. Für den ungebrochenen Aufbruchsmut ihres Sohnes zeigt die Mutter Verständnis, trotz des Umstandes, dass Franz den Eltern einen Berg Schulden hinterlassen hat und offenbar in kriminelle Machenschaften verwickelt ist. Sie sieht, dass er versucht hat, mit ehrlicher Arbeit seine Existenz zu sichern und

„ehrlich“ gescheitert ist. Da auch sie keine Alternativen weiß, duldet sie das Vorgehen von Franz.

Die Elterngeneration in *Schneemonat* kommt aus einem anderen Milieu. Der Vater von Ria ist Handwerker und besitzt einen eigenen Betrieb. Im Verlauf der Handlung muss er sehen, wie seine Tischlerwerkstatt finanziell ruiniert wird. Er nimmt sich schließlich das Leben. Von der Not seiner Tochter Ria, die ungewollt schwanger wird, erfährt er nichts, zu sehr ist er mit sich selbst beschäftigt.

Martin zeigt, dass die Ausweglosigkeit der sozialen Not sich zwar auf die verschiedenen Generationen unterschiedlich auswirkt, letztendlich jedoch all jene, die versuchen, auf ehrlichem Weg ihr Auskommen zu sichern, scheitern. Das tödliche Ende der Figuren Franz und des Tischlermeisters Toni Kantl sind unmittelbare Folgen ihres sozialen Abstiegs und die beiden parallel konzipierten Frauenfiguren Anja und Ria bleiben am Ende der jeweiligen Theatertexte verlassen und ohne Perspektive zurück.

Insgesamt bleiben Konflikte zwischen den Generationen vor dem Hintergrund des Systemumbruchs die Ausnahme. Die Umbruchssituation stellt alle Generationen vor komplexe Probleme. Die intergenerationellen Konflikte beziehen sich nahezu ausschließlich auf die unterschiedlichen Lösungsansätze dieser Probleme. Einzige Ausnahme ist die Mutter-Tochter-Beziehung in *Randow*. Hier fehlt der nachwachsenden Generation der Zugang zu den historischen Ereignissen. Mutter und Tochter trennt die unterschiedliche Erfahrung. Das führt jedoch nicht zu einem unüberwindlichen Konflikt, vielmehr verteidigen beide selbstbewusst ihre Position. Der Streit erscheint hier eher als diskursiver Konflikt denn als Bruch zwischen den Generationen.

Das gilt nicht für Daniel und seine Eltern in *Amok*. Allerdings spielt dieser Theatertext vor dem Systemumbruch und bildet insofern eine Ausnahme. Hier führen die unterschiedlichen Lebensvorstellungen zur tödlichen Auseinandersetzung, weiß sich der pubertierende Junge im Umfeld von ideologischer Normierung, elterlicher Repression und gesellschaftlicher Stagnation keinen Ausweg. Die jugendliche Rebellion zielt nicht nur auf die Vernichtung der Eltern, sondern auf den Sturz des Systems. In diesem Sinne nimmt dieser Text von Martin rückblickend den Systemumbruch vorweg, verweist auf seine strukturelle Zwangsläufigkeit und im Zusammenhang mit den beiden anderen Teilen der Trilogie auf die vom System der DDR produzierten Repressionsmechanismen, die sich nach dem Ende der DDR unter neofaschistischem Vorzeichen fortsetzen.

Auffällig ist die Perspektive auf die intergenerationellen Beziehungen in den Theatertexten, die Ende der neunziger Jahre entstehen. Großeltern-, Eltern- und Jugendgeneration bilden vor dem Hintergrund des Systemumbruchs eine harmonische Gemeinschaft. Die drei Figurengruppen eint die komplexe Umbruchssituation eher, als sie sie auseinander treibt. Vor allem in *Unsterblich reich* von Anna Langhoff wird deutlich, dass die Ursachen der Konflikte bei der Mutter und bei den Kindern ähnlich liegen: Orientierungslosigkeit und der Mangel an Zukunftsperspektive

in Folge des Systemumbruchs. Zwar nehmen die Jungen, allen voran Andi, aber auch Tina mit ihrem Hungerwahn und regressiven Symptomen, stärker als ihre Mutter Rebellion in Anspruch. Aber auch die Mutter verweigert sich mit dem Schluss der Handlung der Unterwerfung unter zerstörerische soziale Zwänge und begehrt auf, indem sie sich auf die Seite ihrer Kinder schlägt und Selbstjustiz übt.

Die Theatertexte Christian Martins, aber auch Fritz Katers, in denen familiäre Zusammenhänge eine konstituierende Rolle spielen, entbehren einer konfrontativen Auseinandersetzung zwischen den Generationen nahezu gänzlich. Auch bei Dominik Finkeldes *Abendgruß* führen die differenten Erfahrungen der Eltern und Kinder sowohl in der DDR als auch nach deren Ende eher zu diskursiven Auseinandersetzungen, denn zu handlungstreibenden Konflikten. Zu stark sind die Angehörigen aller Generationen mit sich selbst beschäftigt, mangelt es ihnen an gefestigten Werten und Lebensvorstellungen, die es gegenüber einer gegensätzlichen Position kämpferisch durchzusetzen gälte. Der Generationenkonflikt, als gängiges Motiv der Dramatik, tritt in den hier ausgewählten Theatertexten in den Hintergrund. Sein Fehlen verdeutlicht auf spezifische Weise die komplexe Wirkungskraft des Systemumbruchs, der in der fiktionalen Realität der Theatertexte Angehörige aller Generationen auf unterschiedliche Weise betrifft und zugleich in seinen Auswirkungen die Unterschiede zwischen den Generationen zurückdrängt, deren dramatisches Potenzial untergräbt. Es werden zwischen den Generationen keine Lebenskonzepte verteidigt, die Jugend rebellierte nicht gegen das Alter und ein mit ihnen verbundenes überkommenes Lebensmodell. Die fiktionale Realität der Theatertexte betont familiäre Verbindungen, die gerade auf der Basis der für alle Generationen verbindlichen Einschnitttiefe des Systemumbruchs gestärkt werden. Statt subjektive Rebellion dominiert kollektive Regression.

3.1.2 Aktualisierung von Vergangenheit

Realitätskonstruktion beziehen sich nicht einseitig auf die Darstellung von Gegenwart, sondern implizieren ebenso die Darstellung von Vergangenheit. Diese Vergangenheit wird aus einem gegenwärtigen Blickwinkel konstruiert. Es erscheint somit sinnvoll, die Untersuchung der Realitätskonstruktionen um die Frage nach der Vergangenheit, wie sie in den Theatertexten dargestellt wird, zu ergänzen.

Machtsystem Staatssicherheit und Partei

Franz Huberth arbeitet in seiner Untersuchung der deutschen Literatur nach 1945 heraus, dass die Staatssicherheit als Thema literarischer Produktion bislang eher am Rand behandelt wird. In den Prosa-Texten sowohl der DDR als auch der BRD vor 1989 kommt sie nur ausgesprochen

marginal vor. Obwohl gerade auf den „Gebieten des geschriebenen und gesprochenen Wortes, also auf dem intellektuellen, dem Feld der Künstler, Wissenschaftler, Journalisten und Kirchenleute, später noch der Umweltschutz- und Frauengruppen“ die „Bespitzelungsdichte“ besonders hoch ist und man davon ausgehen kann, dass nahezu alle künstlerischen Aktivitäten vom Ministerium für Staatssicherheit überwacht werden, „war die ‚Stasi‘ als literarisches Thema jenseits affirmativer und apologisierender Texte mit einem absoluten Tabu belegt.“²⁷⁶ Nehmen Autorinnen und Autoren in der DDR das Thema in den fiktionalen Kosmos ihrer Werke auf, sind sie aufgrund der staatlichen Zensur gezwungen, literarische Kodierungsformen zu finden. „DDR-Autoren nutzen diese Mittel der Camouflage auf unterschiedliche Art und Weise.“²⁷⁷ In der BRD sind diese kodierten literarischen Strategien nur äußerst bedingt rezipierbar. Im Westen wurde das Phänomen Staatssicherheit nahezu ausschließlich zur Untermauerung eigener ideologischer Positionen benutzt: „Die ‚Stasi‘ wurde entweder politisch instrumentalisiert, um die Illegalität und die Inhumanität des Systems zu begründen oder sie wurde – das gilt vor allem für die westdeutsche Linke – schlichtweg ignoriert.“²⁷⁸ Nach der Öffnung der Archive wird die ‚Stasi‘ inflationär thematisiert, vor allem in den Massenmedien aber auch in „eine[r] Gattung, die es in Diktaturen so nicht gibt: die literarische Publizistik.“²⁷⁹ Das Thema verkommt zu einem zur „Hohlformel erstarrte[n] und beliebig verwendbare[n] Klischee.“²⁸⁰ Sowohl in der Literatur als auch im Film treten Figuren aus dem Milieu der Staatssicherheit lediglich auf, um „Authentizität“ zu signalisieren. Seriöse literarische Auseinandersetzungen, die in komplexer Form nach dem Zusammenhang des Machtsystems Staatssicherheit und gesellschaftlich tradierten Sozialisations- und Denkmustern fragen, sind die Ausnahme. Hubarth konstatiert abschließend: „Für die Literatur bedeutet dies eine Art Auslagerung politischer Themen in eine andere Gattung, das heißt sie wurde an der Oberfläche und in ihren immer noch vorhandenen Sub-Texten entpolitisiert.“²⁸¹

Was Franz Hubarth für die Belletristik herausgearbeitet hat, lässt sich auf das Feld der Dramenproduktion nach 1989/90 in dieser Weise nicht übertragen. In der Regel schreiben die Theaterautoren des ausgewählten Samples nahezu ausschließlich für das Theater. Das gilt vor allem für jene, die erst nach 1989 mit der dramatischen Produktion beginnen. Eine Ausnahme bilden Christoph Hein und Volker Braun, die bereits in der DDR literarisch aktiv sind und neben Theatertexten auch Prosaliteratur schreiben. Beide weisen daneben ein umfangreiches essayistisches Werk auf, in dem insbesondere Christoph Hein bereits vor 1989 die Frage nach der Zen-

²⁷⁶ Hubarth, Franz: *Aufklärung zwischen den Zeilen*. 2003. S. 2f.

²⁷⁷ Hubarth, Franz: a.a.O. S. 361.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Hubarth, Franz: a.a.O. S. 363.

²⁸⁰ Hubarth, Franz: a.a.O. S. 362.

²⁸¹ Hubarth, Franz: a.a.O. S. 363.

sur stellt und indirekt auf die Macht der Staatssicherheit rekurriert.²⁸² Alle anderen Autoren betätigen sich nicht auf dem von Hubarth ausgewiesenen Feld der literarischen Publizistik. Daraus ließe sich schlussfolgern, dass die von Hubarth konstatierte Entpolitisierung für das literarische Feld der Theatertexte nicht gilt, die Auseinandersetzung mit der Staatssicherheit sich im Feld der dramatischen Produktion selbst ereignet. Tatsächlich scheint die Aufnahme des Themas Staatssicherheit in den Theatertexten frei von der Dynamik der massenmedialen Aufbereitung und der daraus folgenden Besetzung des Themas als Klischee und Hohlformel zu sein. Stärker als in der Belletristik, die vornehmlich subjektiven Figurenperspektiven und biografischen Strukturen folgt, geht es den Theatertexten um das Offenlegen gesellschaftlicher Strukturen. Die autobiografischen Erlebnismuster spielen für die Produktion von Theatertexten im Vergleich zur Prosa eine weniger zentrale Rolle. Demzufolge erscheint die Staatssicherheit in den Theatertexten weniger als eine in individuelle Lebensmuster eingreifende Gewalt, sondern als ein strukturelles Merkmal des Machtsystems DDR. Es wird vergleichbar mit dem zweiten Machtsystem, der Partei und wird aus diesem Grund hier mit diesem parallel untersucht. Gleichwohl stellen die Themen Staatssicherheit und Partei in den Theatertexten keinen zentralen Konfliktmotor dar, aus dem sich die Handlung entwickelt. Einzig in *Mala Zementbaum* von Thomas Lawinky und Armin Petras sind die Unterdrückungs- und subtilen Gewaltmechanismen der Staatssicherheit der Fixpunkt der Handlung, zugleich zeigt dieses Stück jedoch, dass diese Mechanismen unabhängig von ideologischen Vorzeichen zu ihrer Wirkung kommen. Ungeachtet der strukturellen Differenz zur Prosa-Literatur greifen vergleichsweise wenig Autoren das Thema Staatssicherheit auf. In dem ausgewählten Sample sind es Christoph Hein, Katharina Gericke und Fritz Kater sowie Armin Petras. Das heißt jedoch nicht, dass die übrigen Autoren dieses Thema für marginal erachten. Im Gespräch mit Christian Martin wird deutlich, wie stark ihn die Tatsache, dass er selbst jahrelang unter massiver Beobachtung der Stasi steht, beschäftigt.²⁸³ Nach eigener Aussage fühlt er sich jedoch noch nicht reif genug, darüber zu schreiben. Das Thema wühlt ihn nach wie vor emotional auf, sodass er bislang keinen distanzierten und analytischen Blick darauf gewinnen kann.

²⁸² Hein, Christoph: Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschen- und volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar. 1990.

²⁸³ Noch bevor das Gespräch mit Martin eigentlich beginnt, erzählt er unaufgefordert davon und kommt im Laufe des Interviews noch mehrfach darauf zurück: „oder wie ich dann 95 in der Gauck-Behörde erfahren durfte dann, dass seit 82 ein Überwachungsdamoklesschwert über mir hing, seitens der Staatssicherheit hier im Kreis Auerbach. Da waren also allein, vollkommen irrational, alleine zwölf IM auf mich angesetzt.“ (Martin, 5ff.) Offenbar hat Martin in der DDR keine Ahnung vom Ausmaß des Stasi-Apparats und bringt auch die Verhinderung seiner Stücke nicht damit in Verbindung. Selbst als eine Dramaturgin in Karl-Marx-Stadt ihn fragt, „ob ich irgendwann mal eine Scheune angezündet hätte, so umschrieben,“ (Martin, 50f.) stellt Martin keinen Zusammenhang her. Sobald im Gespräch die Rede auf die Staatssicherheit kommt, muss sich der Autor bremsen, um seine Wut im Zaum zu halten. Immer wieder beißt er sich auf die Zunge: „Steht alles dann wörtlich in der Akte diese ganzen Gespräche. Ja gut. Seltsame Nachbarn und was da alles zusammenkommt. Aber das ist wieder ein anderes Thema. Das wär ein Thema für sich. Das ist schwierig. Irgendwann schreibe ich mal da drüber.“ (Martin, 302ff.) Es ist deutlich zu spüren, wie stark Martin die Tatsache der umfassenden Überwachung kränkt. Umso mehr als er nach 1989/90 nicht einmal von selbst drauf kommt, dass über ihn eine Akte existiert. Ein Freund gibt ihm den Tipp, worauf er 1991 den Antrag auf Akteneinsicht stellt, dem vier Jahre später stattgegeben wird.

Christoph Hein lässt in seinem Einakter *Zaungäste* (1999) einen Mitarbeiter der Stasi auftreten. Berger, der von den Café-Insassen schnell als „Geheimer“ entlarvt wird, ist ein obrigkeitshöriger Kleinbürger. Er hat im Kaffeehaus am Leipziger Karl-Marx-Platz Position bezogen und beobachtet von dort das Geschehen, eine studentische Protestdemonstration gegen die bevorstehende Sprengung der Paulinerkirche. Sobald sich etwas tut, ist er aufgefordert, an seinen Vorgesetzten zu berichten. Er nimmt seine Aufgabe sehr ernst und ist damit ein dankbares Opfer für die Provokationen von Muschkowski, dem pensionierten Kriegsveteranen. Berger ist ein kleines Licht, das ist ihm bewusst, umso genauer nimmt er seine Aufgabe, deren Grenzen er nicht zu überschreiten wagt. Er ist der ideale Mitläufer und willige Erfüllungsgehilfe, der selbstständiges Denken vermeidet. Letztendlich plagen ihn private Sorgen. Über Funk haben seine Kollegen von der Bereitschaftspolizei erfahren, dass es in der nahe gelegenen Jahnallee Krümmerdichtungen und Auspuffanlagen für den Trabant gibt. Beides sind in der DDR sogenannte Bück-Ware,²⁸⁴ unerlässliche Ersatzteile für den Kleinwagen. Berger fürchtet, ohne diese Ersatzteile nicht in den Urlaub an den ungarischen Plattensee²⁸⁵ fahren zu können, sondern nur auf die unweit von Leipzig gelegene Datsche. Sein Diensteifer ist nicht grenzenlos, sondern endet dort, wo dieser mit seinen privaten Interessen kollidiert. Er ist sich nicht zu schade, den Kellner zu bitten, in die Jahnallee zu fahren und an seiner statt das Begehrte zu erstehen. Er bietet ihm Hundert Mark, doch der Kellner lehnt ab: „N Blauer! Dafür stell ich mich drei Stunden an, wie? Un hier, wer sorcht hier für Ordnung? Nee, mei Gudster, das schlach dir ausm Kopp. Das kommt nich inne Tüte.“ (*Zaungäste*; S. 12) Berger ist hin- und hergerissen zwischen seinen privaten Interessen und der Erfüllung seiner dienstlichen Aufgabe. Als die Demonstration gewaltsam aufgelöst wird, lässt sich Berger mutwillig vom Wasserwerfer nass spritzen. Er telefoniert mit dem Vorgesetzten und bittet, vorzeitig nach Hause zu dürfen, damit er sich nicht erkältet. Die Insassen des Cafés haben seine Taktik jedoch durchschaut: „Nu könn Se noch rasch inne Jahnallee rüber. Awer passn Se uff, wenn Se ne neue Auspuffanlache kriechn, dass se nich glei rostet, so nass wie Se sin.“ (*Zaungäste*; S. 25) Hein zeichnet den Stasimitarbeiter Berger als duckmäuserischen Kleinbürger und bereitwilligen Befehlsempfänger, der mit List und Bauernschläue auf die Befriedigung seiner privaten Bedürfnisse bedacht ist. Er wird von den anderen Figuren zwar aufgezogen und bietet mit seinem Dienstgehorsam eine willkommene Angriffsfläche für Provokationen, letztendlich hindert ihn aber keiner an der Ausübung seines zweifelhaften Amtes.

Hein skizziert hier sehr genau und kenntnisreich, wie das System Stasi sich gesellschaftlich etablieren kann. Es wird wissentlich geduldet, agiert nur wenig verdeckt und wird in seiner Ge-

²⁸⁴ Zum Problem des Mangels in der Konsumkultur der DDR Vgl.: Merkel, Ina: a.a.O.; Bauerkämper, Arnd: Die Sozialgeschichte der DDR. 2005.; Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR e.V.: Fortschritt, Norm und Eigensinn. 1999.

²⁸⁵ Im DDR-Sprachgebrauch wird der Plattensee als „Balaton“ bezeichnet und so auch im Stück benannt.

fährlichkeit zum Teil unterschätzt, wozu gerade solch kleingeistige Figuren wie Berger maßgeblich beitragen.

Katharina Gericke zeigt in ihren beiden Theatertexten *Vom Fluss* und *Buckliges Mädchen*, wie offen und integriert die Stasi in der DDR agiert. In *Vom Fluss* macht sie deutlich, wie eng der Aufbau des DDR-Geheimdienstes mit dem sowjetischen Geheimdienst und den Folgen des Zweiten Weltkriegs verbunden ist. Der Austausch des neugeborenen Kindes von Domenike ist eine indirekte Folge der Belagerung Leningrads durch die Deutschen. Weil Konstantinow den zweijährigen Konstantin nicht in ein Kinderheim gab, sondern heimlich nach Deutschland schmuggelte, muss dieser unmittelbar nach dem Abitur zurück in die Sowjetunion fliehen. Flöge der Kinderschmuggel auf, würde Konstantin als Mann ohne Papiere in die Rote Armee gesteckt. Konstantinow ist klar, dass er dort nicht lange überleben würde. Aus diesem Grund muss auch der neugeborene Sohn Konstantins und Domenikes verschwinden. Zwar geht der Babytausch und anschließende Mord an dem ausgetauschten weiblichen Säugling fern der Öffentlichkeit in der Nacht vorstatten, jedoch verheimlicht keine der Figuren ihre Mitarbeit bei der Staatssicherheit. Jeder scheint es zu wissen, aber es spielt im zwischenmenschlichen Kontakt keine entscheidende Rolle. Weder diskreditieren sich die Figuren durch sie noch erlangen sie über sie nennenswerte Vorteile. Einzig in der Entwicklung der Figuren nach dem Systemumbruch scheint sich eine Schere aufzutun. Während Bram und Jan-Oskar, die in der DDR geblieben sind, ein Ingenieurbüro gründen, mit dem sie 1999 endlich schwarze Zahlen schreiben, ist Konstantin als ehemaliger KGB-Agent in Sibirien nun als homosexueller Fernfahrer unterwegs und lebt im sozialen Abseits. Auf diesem Weg kommt er nach vierzig Jahren nach Berlin und trifft ein letztes Mal auf Domenike, die sich nach der Begegnung in die Spree stürzt.

Katharina Gericke entmystifiziert am stärksten von allen Autoren die Staatssicherheit und zeigt ihre unauffällige, dennoch wirksame Präsenz im Alltag der DDR. Die Verknüpfung der Geschichten ihrer Figuren entwickelt sich nahezu ausschließlich in Folge der Aktivitäten des sowjetischen wie des DDR-Geheimdienstes. Die Schicksalsschläge der Figuren, allen voran des Liebespaares Domenike und Konstantin, haben ihre Ursache in der geheimdienstlichen Verwicklung beider Staaten. Insofern wird deutlich, wie stark die Staatssicherheit und der KGB den Alltag in der DDR beeinflussen, Gericke enthebt diese Aktivitäten jedoch ihres außerordentlichen Charakters, zeigt sie eingebunden und nahezu zwanglos integriert in die alltägliche Lebenspraxis.

Das trifft auch auf ihre zweites Stück *Buckliges Mädchen* zu. Carry Tarjan und Sewan Brackenstall wollen im Sommer nach dem Abschluss der zehnten Klasse heiraten. Für Carja, Tochter der DEFA-Diva Kinga, ist die Heirat mit dem Sohn eines linientreuen Grenzzoffiziers die Möglichkeit, sich ohne Sorgen um das materielle Auskommen ins Private zurückzuziehen. Der Hochzeitstermin fällt auf den 9. November 1989, seine Vorbereitungen in den politisch heißen Sommer und Herbst 1989. Sewan wird gleich nach der Schule zum Militärdienst eingezogen

und gegen Demonstranten eingesetzt. Unter ihnen sind seine ehemaligen Klassenkameraden Otto und Marion. Er verweigert den Dienst und kommt ins Militärgefängnis Schwedt auf die Krankenstation. Gegen die Depressionen muss er starke Medikamente einnehmen. Carry ist zu einer Party bei Marion und Otto eingeladen. Die beiden wurden auf einer letzten Demonstration, auf der sie auch Sewan in Uniform gesehen haben, brutal von den Ordnungskräften abgeführt und verhört. Sewan kommt später hinzu, um sich zu entschuldigen. Otto und Marion verzeihen ihm, sie trinken ein Bier auf die Versöhnung und setzen die Party auf dem Dach des Hochhauses fort. Alkoholisiert balancieren alle drei am Rand der Dachfläche. Sewan wird von Carry gerettet. Für das Liebespaar kommt ihre Hilfe zu spät. Otto und Marion stürzen lautlos vom Dach. Carry informiert Krause, den Chauffeur ihrer Mutter, der bei der Staatssicherheit aktiv ist. Er verspricht den beiden, die Leichen zu entsorgen: „Holz-Auge, sei wachsam! Die Kriminalpolizei arbeitet mit halber Kraft. Ich werde sehen, was ich tun kann – und noch kann ich einiges. – Dass diese Tode niemals aufgeklärt werden.“ (*Buckliges Mädchen*; S. 47) Dass Krause für die Stasi arbeitet, weiß Carrys ganze Familie. Keiner stört sich daran. Und Carry, die ohnehin ein sehr pragmatisches Verhältnis zur Machtnähe ihres zukünftigen Schwiegervaters, Schwagers und Gatten hat, scheut sich nicht, Krause um Mithilfe zu bitten, den Tod der beiden, den sie gar nicht verursacht hat, zu vertuschen.

Auch der Staatsbürgerkundelehrer Kopotka arbeitet für die Stasi. Er ist ein treuer Parteianhänger, bemüht sich jedoch, für seine Schüler beste Prüfungsergebnisse herauszuschlagen und gibt ihnen heimlich Tipps für die Abschlussprüfung. Als Lehrer arbeitet er engagiert, tanzt aus Leibeskräften auf der Abschlussfeier und ist für die Schüler ein vertrauensvoller Ansprechpartner. Immo, der zum Jura-Studium nach Berlin delegiert ist, sucht im Herbst 1989 Hilfe bei ihm. Kopotka rät ihm ab, voreilig aus der Partei auszutreten. Er gesteht dem ehemaligen Schüler, dass er sich als Inoffizieller Mitarbeiter (IM) hat anheuern lassen, um das Sorgerecht für seine Tochter zu erhalten. „Wie groß die Verantwortung war, merke ich jetzt erst – am gewaltigen moralischen Kater.“ (*Buckliges Mädchen*; S. 36) Der Preis – die Nähe zur Tochter – zerrinnt ihm mitten in der Wendezeit zwischen den Fingern. Die Pubertät der Tochter fällt mit den politischen Ereignissen zusammen. Kopotka kommt mit ihr nicht mehr klar, sie leidet am Zusammenbruch des ehemaligen Vaters als Vorbild:

„Warum ist sie denn so extrem geworden in der Wendezeit? Erklärt sie den Riss im Bild von ihrem Vater – dem Verdienten Lehrer des Volkes? Der vorerst ganz still und verschreckt in der neuen Wirklichkeit hockt – die sich formte in diesen Tagen – doch nicht aus den Scherben der alten Idylle. Und mein Ansehen schmolz wie das Wachs der Kerze.“ (*Buckliges Mädchen*; S. 47)

Als er ein Gedicht von Kathrin über Selbstmord findet, greift er erschöpft und ratlos zum Telefon und bittet seine Ex-Frau um Hilfe, die triumphierend die Tochter zu sich nimmt. Während die Figur des Chauffeurs Krause nur einen einzigen Auftritt hat, zeigt Gericke mit der Figur des Lehrers, wie sich aus einer privaten Notsituation heraus eine Stasimitarbeit ergibt. Kopotka ist

ein überzeugter Parteigenosse, die Ereignisse des Herbst 1989 verunsichern ihn zutiefst, rütteln sie doch aufs Heftigste an seinen Wertvorstellungen und weltanschaulichen Überzeugungen.

Die Hochzeitsfeier gerät aus den Fugen, als die Nachricht von der Maueröffnung die Gäste erreicht. Die Brackenstalls, allen voran Sewan, der Bräutigam, verlassen umgehend die Feier, um zur historischen Stunde am Ku'damm zu sein. Carry, ihre Schwiegermutter Marie und Kopotka bleiben zurück. Zum Feiern ist ihnen nicht zumute. „Marie: [...] Die Gespenster bleiben zurück – die Gespenster von diesem Land.“ (‘Buckliges Mädchen’; S. 57) Schließlich geht auch Kopotka, innerlich gebrochen: „In Stiefeln, in Schuhen – an Krücken. Im Tanz ohne Takt. – Ich war auf der Suche nach dem Namen für ein Gefühl. / Carry: Abschiedsschmerz? / Kopotka: Rien ne vas plus. / ENDE.“ (*Buckliges Mädchen*; S. 57) Gericke differenziert zwischen jenen, für die die Nähe zum Machtsystem in der DDR lediglich Mittel zum Zweck ist, wie für die Brackenstalls, die sich im Moment der Maueröffnung übergangslos auf die andere Seite schlagen, und jenen, die aufgrund ihres überzeugten Glaubens an die Systemalternative des Sozialismus in moralische Konflikte geraten, welche über den Systemumbruch hinweg wirksam sind.

Fritz Kater findet in *Sterne über Mansfeld* ein sinnfälliges Bild für das gescheiterte Leben des „Parteiarbeiters“ Benjamin. Er sitzt seit 1989 im Rollstuhl, seit jenem Tag, als ihn eine verirrte Kugel trifft während er in Berlin im „Ministerium“ anruft, um sich Instruktionen abzuholen. „aber die waren alle schon in westberlin im kadewe“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 7). Benjamin ist zäh und widerspenstig. Seine Frau lebt von seiner Rente und um ihr eins auszuwischen, will er sich umbringen, was jedoch zunächst misslingt. Ob Benjamin als IM bei der Stasi gearbeitet hat, bleibt offen. Im Stück geht es um seine Vergangenheit als SED-Kader. Von Beruf ist er Bergmann, wie viele Männer in der Region. Noch immer ist Benjamin überzeugter Parteianhänger, seine weltanschaulichen Ansichten hat er nach dem Systemumbruch nicht korrigiert. Dennoch wird deutlich, dass er kein halsstarriger Ideologe ist, sondern aus tiefer Überzeugung dem aus seiner Sicht besseren Gesellschaftssystem der DDR nachtrauert: „ich weiß schon was sie wollen glaube liebe hoffnung nur dass ihr priester euch schon immer an dieser liebe gemästet habt / während die menschen wie wölfe übereinander herfielen um zu überleben deshalb war es in unserem system schon viel besser.“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 13) Als der Pfarrer Benjamin zu Hause aufsucht, zeigt er ihm ein Bild von seinem Gott: ein überdimensionales Stalin-Bildnis, das er seit dreißig Jahren zu Hause aufbewahrt. Nicht einmal seine Frau weiß davon. Der Systemumbruch stellt Benjamins Identität in dreifacher Hinsicht in Frage: der Bergbau wird mit seiner Jahrhunderte dauernden Tradition abgewickelt, die SED verliert ihren Führungsanspruch und Benjamins Körperlichkeit wird durch den Unfall stark eingeschränkt. Gegen das Ende des Bergbaus und seinen Körper kann er nichts unternehmen, so bleibt ihm einzig, an seiner politischen Orientierung festzuhalten. Das tut er ohne Scham und aus Überzeugung. Dabei geht es ihm ausdrücklich nicht darum, sich die alten Verhältnisse zurückzuwünschen: „pastor: und sie würden nicht gern die alte zeit wiederhaben als es noch bergbau gab und

1. mai demonstrationen / ben: sie verstehn mich nicht.“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 25) Benjamin erscheint als Visionär, der über die Systemgrenzen hinweg von einer besseren Welt träumt: „das ist es was mir an ihrer welt nicht gefällt es gibt keine träume mehr jedenfalls keine die ohne geld funktionieren“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 25). Im Stücktext taucht die Figur Benjamin nach dieser Szene nicht mehr auf. Eine Figur, die Benjamin ähnlich sieht, kommt am Ende jedoch auf die Bühne mit dem Chor der alten Damen in Bergmannstracht – ein symbolisches Bild für die zur Folklore verkommene Bergbautradition.

Mit dem Schauspieler Thomas Lawinky schreibt Armin Petras 2006 einen Theatertext, in dem es ganz explizit und ausschließlich um das Phänomen Staatssicherheit geht: *Mala Zementbaum*. Der ehemalige IM Homer wird von seinem ehemaligen Führungsoffizier Kevin in ein Hotelzimmer bestellt und soll dort an einem Experiment teilnehmen. Im Kern geht es um die Frage, unter welchen Umständen Menschen dazu bereit sind, sich für einen Geheimdienst zu engagieren.

„wie wir funktionieren / und was wir besser machen können / wie kommt es zu autoritärem verhalten als massenphänomen / gibt es eine autoritäre matrix / ist sie in der erziehung und tradition vorgegeben / wie leicht fällt es einem menschen sich von ihr frei zu machen / [...] können wir diese matrix unter umständen verändern“ (*Mala Zementbaum*; S. 22).

Homer ist die Tatsache, dass es sich um ein Experiment handelt, nicht klar. Für ihn wiederholen sich die Ereignisse aus der DDR-Zeit und er reflektiert seine Stasi-Mitarbeiterschaft. Homer ist in der DDR eigentlich ein Systemgegner. Schließlich tritt er in die Partei ein. Es ist seine Form von Protest und eine Möglichkeit, „meine biografie wieder in den griff zu kriegen das was ich schon versaut hatte die ganzen kloppereien und die vorstrafen“ (*Mala Zementbaum*; S. 10). Den Armeedienst erlebt Homer als Phase der extremen Unfreiheit: „dieses land war total ausbruchssicher aber die armee war es fünffach“ (*Mala Zementbaum*; S. 14). Er wird in die Baukompanie versetzt und ist nur noch sechs Kilometer von seiner Freundin entfernt. Sie treffen sich heimlich. Nach drei Wochen wird er zu einem Gespräch mit einem Stasi-Offizier in Zivil geführt. Der redet kein Wort und Homer ist klar: „ich wusste was sie sagen würden und ich wusste dass ich dran war und das ich jetzt eine stasisau war egal was ich tun würde egal was ich sagen würde [...] ob ich mitmachen würde oder nicht das war jetzt schon ganz egal“ (*Mala Zementbaum*; S. 16). Die Kameraden meiden ihn, die Gespräche verstummen, wenn er die Stube betritt: „17 monate einzelgänger 17 monate angst jeden tag jede nacht auf die fresse zu kriegen von jedem“ (*Mala Zementbaum*; S. 17). Die Vorgesetzten kontrollieren seinen Schrank und finden ein Pin-up-Foto in Homers Fach. Er geht für einen Tag in Arrest und ist bei seinen Kameraden rehabilitiert: „und keiner glaubte jetzt mehr dass ich bei der sicherheit war oder es war ihnen egal“ (*Mala Zementbaum*; S. 22). Er erhält den Auftrag, seinen Freund Tim zu überreden, in den Westen abzuhausen. Gleichzeitig berichtet er seinem Führungsoffizier Kevin über die Vorbereitungen der Flucht, die durch diese Informationen vereitelt wird. Im Theatertext erzählt Homer seine

Geschichte einer Frau, die als Gefangene in dem Hotelzimmer festgehalten wird. Er will ihr zur Flucht verhelfen und damit tappt Homer ein zweites Mal in dieselbe Falle. Denn Kevin und „mann“, eine weitere Figur, mit der Kevin zusammenarbeitet, durchschauen seine Pläne. Am Ende gesteht Kevin seinem ehemaligen Schützling:

„wir haben dich als tarnquelle eingesetzt / du warst nur zur ablenkung da / [...] wir suchten einfach jemanden als strohfeuer / weil vorgänger sich versehentlich dekonspiriert hatte [...] wir suchten / pfarrerssöhne leute die psychisch labil sind die irgendwie schon mal repressalien erlebt haben / die moralisch interessiert sind / aber du warst gut / du warst der beste den ich hatte“ (*Mala Zementbaum*, S. 38).

Schließlich schlägt Homer Kevin ein Glas über den Kopf, weil er die neuerliche Erniedrigung nicht erträgt. Am Ende jedoch fragt er, ob er weitermachen kann.

Die Konstruktion des Menschenexperiments in *Mala Zementbaum* erscheint als ein Vehikel, um die Stasi-Mitarbeiterschaft des Protagonisten Homer in der DDR aufzuarbeiten. Thomas Lawinky hat sich in der Folge der als Frankfurter Theaterskandal in die Geschichte eingegangenen Attacke gegen den Kritiker Gerhard Stadelmaier²⁸⁶ in einem Interview in der Süddeutschen Zeitung²⁸⁷ zu seiner IM-Tätigkeit bekannt und damit in der Theaterszene für einiges Aufsehen gesorgt. Lawinky nutzt nach eigenen Angaben seine Popularität in der Folge des Stadelmaier-Angriffs, um ein Exempel zu statuieren. „Seit dem Eklat in Frankfurt habe ich so eine große Öffentlichkeit im Feuilleton, dass ich zu einem Beispiel werden will. [...] Für die Geschichte der DDR und die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland.“²⁸⁸ In diesem Zusammenhang ist der Theatertext *Mala Zementbaum* entstanden, für den Lawinky, von Beruf Schauspieler, seinen Intendanten Armin Petras um Mitarbeit bittet. Im Zentrum steht also die Figur Homer, die ihre Stasi-Mitarbeiterschaft in der Zeit der DDR aufarbeitet. *Mala Zementbaum* ist somit der einzige Text, dem es zentral um Aufarbeitung einer Stasi-Mitarbeiterschaft geht, noch dazu um eine authentische, wie die Nennung des Namens Lawinky als Co-Autor signalisiert. Es wird deutlich, wie perfide das System Stasi gearbeitet hat, dass selbst ein anerkannter Systemgegner sich ihr nicht entziehen kann. Die geschickte Provokation, Homer während seiner Armee-Zeit aufgrund des platzierten Fundes eines Pin-up-Fotos für einige Tage unter Arrest zu stellen, zeigt, wie vorausschauend und geschickt die Stasi die Reaktion der sozialen Umwelt ihrer Inoffiziellen Mitarbeiter einkalkuliert und zu manipulieren im Stande ist. Sie agiert derartig doppelbödig, dass es für die einfachen Beteiligten kaum mehr zu überschauen ist. Das Geständnis des ehemaligen

²⁸⁶ Am 16. Februar 2006 verlässt der Schauspieler Thomas Lawinky während der Premiere von *Das große Massaker-spiel oder Triumph des Todes* von Eugène Ionesco am Schauspiel Frankfurt die Bühne und entreißt dem Kritiker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung Gerhard Stadelmaier seinen Notizblock. Als dieser die Vorstellung verlässt, ruft Lawinky hinter ihm her: „Hau ab, du Arsch! Verpiss dich! Beifall für den Kritiker!“ Vgl.: Stadelmaier, Gerhard: Angriff auf einen Kritiker. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Februar 2006.

²⁸⁷ Dössel, Christine: Deckname Beckett. Süddeutsche Zeitung, 24. März 2006. Vgl. auch: Bollwahn, Barbara: Im Bauch bin ich Opfer, im Kopf Täter. die taz, 4. April 2006. sowie: Hahn, Anne: Du bist, was du warst, und du wirst, was du tust. Freitag, 9. Juni 2006.

²⁸⁸ Thomas Lawinky im Gespräch mit Barbara Bollwahn: Im Bauch bin ich Opfer, im Kopf Täter. A.a.O.

Führungsoffiziers Kevin, dass Homer nur als Ablenkungsmanöver angeheuert wurde, erniedrigt Homer auch Jahre nach dem Ende der DDR zutiefst. Er wird von der Stasi doppelt benutzt, er ist ein willkommenes Opfer aufgrund seiner Vorstrafen und seines oppositionellen Lebenswandels, taugt aber für sie nicht als echter Informant. Seine Opfer, der vermeintliche Freund Tim, sind nur inszeniert. Die abgründige Strategie, mit der offenbar Angehörige aller sozialen Schichten zu lenken sind, frappiert nicht nur die Figur Homer, sondern ist auch für den gegenwärtigen Rezipienten ein nicht geringer Schock. Das Experiment, das als Konstrukt in *Mala Zementbaum* etabliert wird, gelingt auch in der Gegenwart, denn Homer glaubt in Analogie zum damaligen Verhältnis zu seinem Freund Tim, jetzt der gefangenen Frau mit einem Fluchtplan helfen zu müssen. Doch sie ist Teil des Experiments und möglicherweise eingeweiht. In diesem Sinne zeigen die Autoren, dass die Mechanismen der Machtausübung und Kontrolle über menschliche Individuen nicht an ideologische Vorzeichen gebunden sind und unabhängig vom gesellschaftlichen Kontext ihre Wirkung zeigen.

Die Autoren Armin Petras / Thomas Lawinky sowie Fritz Kater mit *Sterne über Mansfeld* sind in dem hier untersuchten Sample die einzigen, die den Umgang mit Staatssicherheit und Parteiapparat in einer fiktionalen Realität nach dem Systemumbruch 1989/90 verankern und das Thema über seine historische Gebundenheit hinaus aktualisieren. Denn sowohl Katharina Gericke als auch Christoph Hein zeigen ihre Figuren in historischen Konstellationen. Stasi-Mitarbeiterschaft findet in ihren Texten ausschließlich vor 1989/90 statt. Zwar zeigt Gericke in *Nach dem Fluss*, wie unterschiedlich sich die Lebenswege der ehemaligen Geheimdienstler Bram, Jan-Oskar und Konstantin nach dem Ende der DDR entwickeln, jedoch beschränkt sich die Darstellung auf deren sozialen Status. Ihre Geheimdiensttätigkeiten spielen nach dem Systemumbruch keine nennenswerte Rolle mehr. Auch der Einakter *Zaungäste* von Christoph Hein bleibt im Rahmen der historischen Situation 1968. Wie bei Gericke liegt sein Augenmerk auf der sozialen Integration der Staatssicherheit. Während Gericke in *Buckliges Mädchen* mit dem Lehrer Kopotka durchaus nach individuellen Erklärungsmustern für eine Stasimitarbeit fragt, geht es in *Vom Fluss* und in *Zaungäste* vor allem um den Umgang des sozialen Umfeldes der Stasi-Mitarbeiter. Das duldet und respektiert sie größtenteils und ermöglicht ihnen damit erst ihr undemokratisches Handeln.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es allen Autoren, die in ihren Texten die Staatssicherheit und den Parteiapparat als zentrale Felder im Machtgefüge der DDR thematisieren, um Ursachenforschung geht. In keinem der Theatertexte wird die Staatssicherheit oder die Parteiorganisation als ausschließliches Unrechtssystem dämonisiert. Es geht keinem der Autoren darum, pauschal anzuklagen und allgemein zu verurteilen, sondern zu ergründen, wie Menschen dazu kommen, sich für diese Strukturen zu engagieren. Es wird sowohl in der gesellschaftlichen Situation als auch in der Charakteristik der Figuren nach Ursachen gefragt. Keine der Figuren wird als einseitiges Opfer oder einseitiger Täter gezeigt, sondern immer ein-

gebunden in ein konkretes soziales Umfeld, das für die Erklärung herangezogen wird. Diese differenzierte Perspektive im Feld der ostdeutschen Theatertexte, die sich mit der spezifischen Situation in Ostdeutschland auseinandersetzen, wirkt damit korrigierend auf einen einseitig geführten Diskurs in den Massenmedien, in dem Stasi-Mitarbeiter oder SED-Funktionäre nahezu ausschließlich als Täter oder Ideologen dargestellt werden. Inwiefern die Autoren für ihre Theatertexte authentisches Material verwenden, geht aus den Theatertexten selbst (mit der Ausnahme *Mala Zementbaum*) nicht hervor. Es ist im Unterschied zu den Prosa-Werken, die sich des Themas Staatssicherheit annehmen, nicht wichtig. Wird den Prosa-Autoren, beispielsweise Christa Wolf,²⁸⁹ nahezu reflexartig unterstellt, sie würden mit ihrer Literatur ein persönliches Motiv, etwa Rache, Rechtfertigung oder Selbststilisierung, verfolgen, so findet sich diese kurzschlüssige Parallelisierung von Autorenbiografie und Fiktion bei den Theaterautoren nicht. In den Theatertexten geht es in der Regel weniger um die differenzierte Sicht auf einen einzelnen Charakter, sondern auf die sozialen Beziehungen zwischen den Figuren. Dieser unterschiedliche Zugriff auf das Thema in den beiden Gattungen Belletristik und Theatertext mag eine Begründung für das Fehlen einer Debatte um die Autorenpersönlichkeiten sein.²⁹⁰

Gleichwohl ist festzuhalten, dass der einzige Theatertext, der die Wirkungsmechanismen der Staatssicherheit zum zentralen Thema macht, in Folge eines solchen massenmedialen Spektakels entsteht. Ohne Thomas Lawinkys offensives Bekenntnis zu seiner IM-Tätigkeit infolge des Frankfurter Theaterskandals wäre das Stück vermutlich nicht geschrieben worden. Das Beispiel *Mala Zementbaum* macht noch einmal deutlich: Fast zwanzig Jahre nach dem Ende der DDR vermag das Bekenntnis des Schauspielers Thomas Lawinky eine spektakuläre Schlagzeile zu provozieren. Die individuelle Lebensgeschichte des Schauspielers spielt in dem Theatertext eine wichtige Rolle. Zentraler Konfliktpunkt ist sie jedoch nicht, sondern im Mittelpunkt stehen die Mechanismen der Gewaltanwendung der Staatssicherheit in ihrer strukturellen Verfasstheit und ihrer Wirkungskraft auch über den historisch eng begrenzten Zeitraum der DDR hinaus. Dieses Interesse an der Einbettung des Phänomens Staatssicherheit in die gesellschaftlichen Strukturen ist das primäre Interesse der Theatertexte. Die Seite der Opfer, wie sie vor allem in der Belletristik vielfach aufgearbeitet wird, kommt in den Theatertexten kaum vor. Vielmehr lösen sie sukzessive diese Opfer-Täter-Dichotomie auf, indem sie beispielsweise Täter als Opfer zeigen.

²⁸⁹ Vgl. die Debatte um Christa Wolf, Anmerkung 4.

²⁹⁰ Darüber hinaus treten Theaterautoren im Unterschied zu den Autoren der Belletristik weit weniger stark in die mediale Aufmerksamkeit und sind den meisten Theaterzuschauern nicht als Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens bekannt.

Die Mehrzahl der hier ausgewählten Theatertexte integrieren Aspekte überindividueller Geschichtsprozesse in die einzelnen Figurenbiografien. Bei den meisten Figuren, sofern es ihr Alter zulässt, finden sich Hinweise auf Prägungen der DDR-Sozialisation und Vergleiche zwischen den Systemen als individuelle Erfahrung. Diese Integration individueller Erfahrung vollzieht sich zumeist unauffällig und selbstverständlich. Sie wird in der Regel dann thematisiert, wenn es zur Auseinandersetzung kommt, sei es zwischen den Generationen, sei es in der Konfrontation mit anders sozialisierten Figuren oder mit der veränderten gesellschaftlichen Realität.

Einige Beispiele zeugen jedoch von dem Bemühen der Autoren, die dargestellten Handlungszusammenhänge in einen übergeordneten und mithin historischen Kontext einzubetten. Sie konstruieren im Unterschied zur Darstellung subjektiver Figuren, ein Geschichtsbild. Dieses Geschichtsbild in seinem Charakter der Konstruktion soll in seiner Variationsbreite an dieser Stelle herausgearbeitet werden. Denn ähnlich, wie das bereits im Zusammenhang mit der Frage nach ostdeutscher Identität deutlich wurde, ist die Konstruktion von Geschichtsbildern ein zentrales Moment des Selbstverständnisses einer Gesellschaft. Insbesondere mit Blick auf die hier untersuchten Theatertexte wird dann sichtbar, dass Theater Teil eines gesamtgesellschaftlichen Diskurses ist, diesen reflektiert und aber auch mit eigenen Impulsen versieht. Geschichte meint in diesem Zusammenhang einen überindividuellen Handlungszusammenhang.

Christian Martin fasst seine Theatertexte jeweils in Trilogien zusammen. Vollendet sind die *Vogtländische Trilogie* (*Traumreise*, *Abseits*, *Golan*) und die *Trilogie der Erinnerung* (*Amok*, *Bunker*, *Fighters*). Die *Trilogie der verlorenen Sehnsucht*, aktuell aus *Formel Einzz* und *Schneemond* bestehend, soll durch den Theatertext *Zinnwald* komplettiert werden. Geschichte meint bei Christian Martin stets Geschichte von Figuren in einem zeitlich mittelfristigen Gesamtzusammenhang. Ihm geht es nicht um die Reflexion gesellschaftlicher Veränderungen auf politischer oder ökonomischer Ebene, sondern immer um individuelle Auswirkungen sozialer Verschiebungen auf den durchschnittlichen Mitmenschen. Martins Theatertexte rekurrieren auf konkrete historische Ereignisse seiner Heimatregion, dem Vogtland: Mit der Demonstrationzerschlagung in *Golan* ist zweifellos Plauen gemeint und in *Amok* greift er den Freitod des Pfarrers Rolf Günther in Falkenstein auf. Gleichwohl beansprucht Martin gerade in der lokalen Besonderheit allgemeine Bedeutung. Das Scheitern der Figuren hat seine Ursachen bei Christian Martin in der strukturellen Veränderung der sozialen Umwelt als gesellschaftlichem Prozess. Das gilt für seine in der DDR entstandenen Texte ebenso wie für die Theatertexte nach dem Systemumbruch. Die Zusammenfassung seiner Texte in Trilogien macht gerade diese strukturellen Veränderungen deutlich, während die einzelnen Theatertexte deren individuellen Konkrektion darstellen. In der Veränderung sozialen Zusammenlebens ereignet sich für ihn Geschichte. Die Folgen trägt der Einzelne, dem Martin in seinen Stücken eine Stimme verleiht.

In Thomas Oberenders *Steinwald's*, einem frühen Theatertext im vorliegenden Sample, wird der Diskurs um Geschichte zentral geführt, ist die Handlung selbst der Vollzug eines solchen Diskurses vor dem Hintergrund der Wiedervereinigung. Die Geschwister finden nach jahrelanger Trennung zusammen, das Elternhaus wird verhökert, es wird zum Symbol für die untergegangene DDR. Geschichte ereignet sich in *Steinwald's* als Triumph der Sieger, denn Hardmut, der früh in den Westen geht und dort als Fabrikant Karriere macht, verschleiert geschickt das Geschäft, das er mit der wertlos gewordenen Immobilie plant. Die DDR wird zur Verhandlungsmasse, an deren Ende nicht nur ihr ideologischer, sondern auch ihr materieller Untergang steht. Auch wenn Oberender auf den ersten Blick ein Theaterstück über eine private Familienzusammenführung schreibt, lassen sich auf den zweiten Blick die historisch-kritischen Implikationen kaum übersehen, erscheint der Theatertext als Parabel auf die ungleiche Begegnung zwischen der Bundesrepublik und der DDR.

Auch in Christoph Heins Theatertext *Zaungäste* zeigt sich erst auf den zweiten Blick das Interesse an Geschichte, hier vor allem an ihrer Eigenschaft als kontingentes Ereignis. Hein etabliert eine überschaubare, zeitlich konkrete und abgeschlossene Handlung, die in der Vergangenheit, genauer zwei Tage vor der Sprengung der Leipziger Paulinerkirche am 30. Mai 1968,²⁹¹ angesiedelt ist. Der dialektgefärbte Einakter zeigt eine kleine Kaffeehausgesellschaft am Leipziger Karl-Marx-Platz, die eine studentische Protestdemonstration beobachtet. Die Unterhaltung bleibt privater Natur, zum Eingreifen in das politische Geschehen zeigt sich keiner der Café-Insassen bereit. Hein schreibt diesen Text 1999, zehn Jahre nach dem Mauerfall, und dieses Jubiläum setzt den Text in einen aktuellen Kontext. Die biedermeierliche Gesprächsatmosphäre, in der es um Liebschaften, Verwandtschaftsbeziehungen geht und in der allgemein genörgelt wird, ist dem bevorstehenden historischen Ereignis kontrastiv gegenübergestellt. Die Leerstelle zwischen beiden Positionen, die Frage nach der Möglichkeit aktiven Eingreifens, der Verteidigung einer politischen Haltung einerseits und folgenloses Gemecker im privaten Umfeld andererseits, lässt den Text für eine Gegenwart, in der zehn Jahre nach der Friedlichen Revolution sehr viele Hoffnungen der Reformer und des engagierten Volkes unerfüllt blieben, aktuell erscheinen. Die Abgeschlossenheit der Handlung sowohl hinsichtlich der dramatischen Form als auch des konkreten zeitlichen Bezugs macht *Zaungäste* zu einer Parabel auf die Situation nach 1989. Hein stellt, ohne zu explizieren, das politische Interesse und gesellschaftliche Engagement der Ostdeutschen zehn Jahre nach dem Mauerfall moralisch zur Disposition und fragt nach der langfristigen Wirkungskraft der Friedlichen Revolution. Denn nicht umsonst lässt Hein das Stück in Leipzig spielen, jener Stadt, in der die Montagsdemonstrationen ihren Anfang nehmen und der Hein 1989 den Titel „Heldenstadt Leipzig“ verleiht. Hein eröffnet so einen Diskurs über die Möglichkeiten der Geschichte, insbesondere vor dem Hintergrund des Systemumbruchs,

²⁹¹ Die Sprengung erfolgte auf Beschluss des ZK der SED unter Führung Walter Ulbrichts.

und erinnert implizit an die gestalterische Kraft jener Masse, die damals rief „Wir sind das Volk“ und die jetzt verschwunden scheint. Zwischen Sprengung der Kirche,²⁹² Friedlicher Revolution und der Gegenwart zehn Jahre später spannt Hein mit *Zaungäste* einen Bogen, um der historischen Dimension der Ereignisse Bedeutung zu verleihen, diese als solche zu erinnern und gleichzeitig mit einer impliziten (moralischen) Aufforderung an das Publikum zu versehen, sich der historischen Gestaltungskraft des Volkes²⁹³ zu besinnen.

In Dominik Finkeldes *Abendgruß* rückt Geschichte zwar in der Hauptsache auch als biographische Geschichte des Protagonisten Georg Schepker ins Zentrum der dramatischen Handlung. Gleichwohl dokumentiert der Text auf einer zweiten Ebene die Schwierigkeiten der Aufarbeitung kollektiver Geschichte. Die Handlung beschränkt sich weitestgehend auf die Familie Schepker, macht aber in diesem Zusammenhang die Grenzen der Aufarbeitung individueller Schuld als gesellschaftliches Problem kenntlich. Finkeldes Figuren scheitern nicht nur an sich selbst, sondern der Autor etabliert ein verhängnisvolles Netz von gegenseitigen Schuldzuweisungen und Projektionen, die einen Aufarbeitungsprozess, der über gegenseitige Schuldzuweisungen und Vorurteile hinausgeht, verhindert. Stattdessen schwelen die Problemherde vor sich hin und zersetzen die Identität der Figuren. Die Schlussreplik des Grenzsoldaten Schepker verdeutlicht, dass die Aufarbeitung der jüngsten deutschen Vergangenheit die Dauer mehrerer Generationen benötigt und die Wunden ihrer Akteure noch lange nachbluten werden: „Denn schneller machen, können die alles. Nur das Gras nicht, das drüber wachsen soll.“ (*Abendgruß*; S. 38)

Während Christian Martin Geschichte als strukturelle Zusammenhänge in der Form seiner Theatertexte in Rechnung stellt, entwerfen Oberender und Hein parabelhafte Konstellationen und Finkelde verweist auf die historische Dimension des Systemumbruchs, der einen längeren Prozess der kollektiven Aufarbeitung verlangt.

Weitere Autoren reflektieren den Systemumbruch aus einer dezidiert historischen Perspektive, die überindividuelle Zusammenhänge ins Zentrum der Handlung stellt: Volker Braun, Jo Fabian und Katharina Gericke. Alle drei Autoren sind in ihren Theatertexten diesen historischen Zusammenhängen auf unterschiedliche Weise auf der Spur.

²⁹² Um den modifizierten Wiederaufbau der Universitätskirche hat es in Leipzig eine langwierige und erhitzte Debatte gegeben, insofern weist *Zaungäste* auch vor dem Hintergrund dieser Auseinandersetzungen einen aktuellen Bezug auf.

²⁹³ Allerdings weist Rainer Land daraufhin, dass von „Volk“ nur dann gesprochen werden kann, wenn sich „Herrschaft auf einem Pol zusammenballt [...]. Wo es viele nicht als Einheit agierende Herrschaften gibt, verteilt sich auch die Gegenmacht auf viele Pole und Gruppen.“ In diesem Sinne schreibt Land dem Systemumbruch einen weiteren historischen Paradigmenwechsel zu: „Der entscheidende Schnitt, den staatssozialistische Gesellschaften machen mussten, um die grundlegende Differenz zu den westlichen Gesellschaften zu überwinden, ist die Beseitigung der Herrschaftsstruktur über den Funktionssystemen und Lebenswelten. Dieser Schnitt wurde durch den Sturz der Herrschaft der Staatsparteien, im Fall der DDR durch den Sturz der SED, vollzogen – und zwar nicht von Geheimdiensten, nicht von Beratern und nicht von Investoren, sondern vom Volk, das mit seiner letzten historischen Tat aus der Weltgeschichte verschwand, sich in Bevölkerung auflöste.“ Land, Rainer: Ostdeutschland – fragmentierte Entwicklung. A.a.O. S. 83.

Bereits in seinen Texten, die in der DDR entstehen, geht es Volker Braun um eine gesellschaftliche Perspektive. Individuelle Geschichten ereignen sich stets in einem Kontext und sind bei Braun ohne den Verweis auf historische Erfahrungen und komplexe Umbrüche nicht zu finden. Diese poetologische Strategie greift Braun auch in seinen Theatertexten nach 1989 auf.²⁹⁴ Das trifft insbesondere auf seinen Theatertext *Iphigenie in Freiheit* (UA 1992) zu, den er unter dem unmittelbaren Eindruck des Systemumbruchs 1989/90 schreibt.

Der Theatertext besteht aus vier Teilen. Die beiden ersten, *Spiegelzelt* und *Iphigenie in Freiheit*, bilden den Hauptteil des gesamten Theatertextes. Braun rekurriert darin auf den Mythos von Iphigenie, die als Tochter Agamemnons geopfert wird, um die Fahrt des griechischen Heeres Richtung Troja zu ermöglichen. Göttin Diana lässt Iphigenie jedoch nicht sterben, sondern verbannet sie nach Tauris, wo sie als Diane-Priesterin unter Fremden weilt. In *Spiegelzelt* begegnen sich die Geschwister Elektra und Orest nach langer Zeit der Trennung wieder. Diese Trennung wird als deutsche Teilung deutlich, wenn es auch Braun eigen ist, die Verweise stets ambivalent zu halten: „ES IST NICHT EINFACH WENN MANS DOPPELT NIMMT“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 7). Orest hat den Mord an seinem Vater Agamemnon gerächt und seine Mutter Klytaimnestra getötet. Dafür wird er von den Erinnyen verfolgt. Orest ist im Bezugssystem des Tantalos-Geschlechts verhaftet und es gibt keinen natürlichen Ausweg, dem Fluch zu entgehen und die Folge von Blutsverbrechen fortzusetzen. Braun motiviert die Begegnung Elektras mit Orest mit der Veränderung der historischen Situation. Der Ostblock ist zusammengebrochen und die ehemaligen Befehlshaber verlieren ihre Autorität: „Ich sehe keinen Hund, der uns länger zum Töten zwänge.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 10) In der *Orestie* des Aischylos bedarf es der Einberufung eines menschlichen Scherbengerichts unter der stimmmentscheidenden Führung Athenes, um Orest und damit das gesamte Geschlecht des Tantalos aus der sich unweigerlich fortsetzenden Folge von Blutschande zu befreien. Braun beruft kein Gericht ein, sondern setzt an diese Stelle die Offenheit der historischen Situation, die sich mit der Auflösung der beiden Lager des Kalten Krieges ergibt. Dieser Moment setzt die kriegerische Logik der Konstellation „Sieger versus Besiegte“ außer Kraft und gibt zugleich den Blick frei auf die neuerlichen Problemkonstellationen: „Und von jetzt ab und eine ganze Zeit Wird es keinen Sieger mehr geben Sondern nur mehr Besiegte.“ (S. 12) Die Auflösung des Fluchs, der hier für den Antagonismus zweier weltbestimmender Systeme – Kapitalismus versus Sozialismus – steht, bedeutet jedoch nicht nur das Ende einer Rivalität sich ausschließender Weltanschauungen, sondern er führt zu einer Konstellation, in der jegliches ideologisches Ziel, jede Utopie ihre Verbindlichkeit verliert.²⁹⁵ Der eine kurze Moment der Freiheit ist nicht nur eine Freiheit *zu* etwas, sondern auch

²⁹⁴ Zur poetologischen Strategie Vgl.: Kapitel 3.3.

²⁹⁵ Braun zitiert hier das von Heiner Müller bearbeitete *Fatzer*-Fragment von Bertolt Brecht, einer Auseinandersetzung mit dem Kommunismus und dem Versuch der Revolution im Umkreis von Liebknecht und Luxemburg. Dort heißt es: „Und von jetzt ab und eine ganze Zeit über / Wird es keinen Sieger mehr geben / Auf eurer Welt, sondern nur mehr / Besiegte.“ (Brecht, Bertolt: *Der Untergang des Eogisten Johann Fatzer*. 1996.)

eine Freiheit von etwas. Fortschritt bar seiner Bindung an eine gesellschaftliche Utopie entlarvt sein Wesen als Krankheit: „Der Fortschritt krebst ans Ende des Jahrtausends Auf meinen Füßen schleppt er seinen Leib.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 13)

In Brauns zweitem Teil *Iphigenie in Freiheit* wird Iphigenie nicht, wie etwa bei Goethe, auf dessen *Iphigenie auf Tauris* sich Braun hier bezieht, aus der Hand der Barbaren befreit, wohl aber aus der Gefangenschaft sowjetischer Führung: „Sie treten angstlos auf den roten Platz.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 14) Griechenland, die ersehnte Heimat Iphigenies wird hier zum Inbegriff des Westens, in den Orest und sein Freund Pylades die Schwester heimholen wollen. Orest und Pylades erklären sich selbst zu Boten der Freiheit: „SIE SIEHT NOCH IMMER FERN, AUFS FLIMMERBILD DER FREIHEIT. SCHWESTERCHEN./ WIR BRINGEN SIE./ UND THOAS DULDETS./ ER IST AUFGEKLÄRT.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 15f.) Orest und Pylades wissen, dass sie sich historisch auf der richtigen Seite befinden und es so leicht haben, Thoas Dulden zynisch als aufgeklärte Einsicht zu deuten. „EIN AUFGEKLÄRTER HERR. / DER EDLE THOAS./ ER IST EIN GUTER MENSCH GEWORDEN, EDEL NICHTWAHR SEI DER MENSCH HILFREICH UND GUT.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 16) Die humanistische Botschaft, die bei Goethe noch erkämpft sein will, gegen den inneren Widerstands Iphigenies wie auch gegen Thoas, taugt bei Braun nur noch zur selbstgefälligen Siegerpose, die die Menschlichkeit als gemeinschaftsstiftenden Wert zum Popanz macht und den Gang der Geschichte auf die bloße Machtfrage reduziert. Iphigenie, die sich im Exil unter Thoas selbst schuldig gemacht hat, indem sie in seinem Auftrag tötete, ist für diese humanistische Botschaft nicht mehr empfänglich:

„Er sitzt mein König Auf seinen Leichen Jeder Tod ein Fehler Aus Fehlern wird man verrückt, wie. Das neue Denken In seinem alten Kopf, mein alter Text An dem ich würgte, den ich kotzte, schrie gegen die Brandung nachts am nackten Strand Das Land der Griechen mit der Seele suchend Der Kinderglaube an die heile Welt.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 16f.)

Das populäre Zitat aus Goethes Drama, „Das Land der Griechen mit der Seele suchend“, das die Einsamkeit und Sehnsucht Iphigenies in ein poetisch sinnfälliges Bild fasst, entlarvt Braun als ein Trugbild, indem er die in Griechenland vermutete Freiheit als eine mediale, sprich nicht reale, konnotiert, wenn er Orest Iphigenie verhöhnen lässt: „SIE SIEHT NOCH IMMER FERN, AUFS FLIMMERBILD DER FREIHEIT.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 15f.) So wird die Freiheit, die zu erlangen ja Iphigenie die Rückkehr nach Griechenland antreten wird, noch vor Beginn der Reise als etwas nicht zu erreichendes, als Trugbild, apostrophiert.

Thoas wird in den Knast geworfen, wo er schnell altert und dahinsieht: (*Iphigenie in Freiheit*; S. 17f.)

Iphigenie erkennt in ihrem Bruder einen Gewinner, der die historische Situation des Systembruchs geschickt auszunutzen versteht. Ihre Rolle als Objekt, das gehandelt werden soll, damit Orest von den Erinnyen befreit wird, sieht sie klar und unumwunden: „Ein Menschenhandel.

Oder Warenhandel Worum handelt es sich. Um ein Geschäft. Mein Bruder braucht, das glaubt er, eine Schwester Er hat die Fallsucht seit dem Mord an Mutter Erde, jetzt jagt ihn die Erinnerung Mit Hunden. Kann ihn einer heilen ich.“ (S. 18) Orest und Pylades sind für sie zwei „fette Makler, Gangster auf dem Markt“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 19), die sie zu ihrem eigenen Nutzen verkaufen wollen. Erkennend, dass sie sich verkaufen muss und damit ihren hehren Status verliert, trauert sie dem Zustand des Exils nach, der für sie gerade im Provisorium einiges einfacher gemacht hat:

„Was für ein dunkles Land ist meine Liebe. Und Haß wächst aus dem Boden, wüstenhaft. Mein Thoas steht zerrissen in dem Schauspiel War das ein Leben, das sich lösen ließ Zwischen uns sei Wahrheit. Hier ist der Hain der Göttin: kahle Bäume Und Lethe unser Flüsschen stinkt zum Himmel Könnt ich vergessen, wo ich war und bin. Ich trug sie froh im Busen, meine Wahrheit Meinen Besitz auf dieser warmen Bühne Die Lösung nur für mich und nicht für alle.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 21)

Als Fremde im Reiche Thoas' war sie nur ihm Rechenschaft schuldig und sich selbst verantwortlich. Jetzt, in die Heimat zurückkehrend, muss sie sich einfügen in die Gemeinschaft und ist plötzlich eine von vielen. Ihre Friedenslösung wird zum Hohn angesichts der ungerechten Verhältnisse:

„Die schönen Reden gehen ein wie Öl Der Pipelines, und in den Wellblechbaracken Verfault das Arbeitsvieh im Maul den Knebel. Der Frieden den ich stifte loht wie Krieg Thoas Orest gegen den Rest der Welt Ich hör die Truppen roh im Hafen trommeln. Klassische Weisen.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 21f.)

Für die Fremden Orest und Pylades, die aus der Welt des Kapitalismus kommen, stellt die Statue der Diana, deren Priesterin Iphigenie ist, nur ein Stück Handelsware, „eine Antiquität“, dar: „WAS IST DAS. MARMOR. EINE STATUE. AUS GIPS. O PYLADES. / TATSÄCHLICH, TOT. ODER ANTIK. EINE ANTIQUITÄT. / WIE MAN SIE HANDELT JETZT./“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 22), deren Wert nur nach dem Verkaufserlös bemessen wird. Iphigenie kaump die Wahl, sich zu entziehen. Das eigentliche historische Dilemma besteht darin, dass es kein Gegenüber mehr gibt, kein System, das sich über das Gegenteil des anderen definiert und somit das andere stabilisiert und in Grenzen verweist. Die Alternativlosigkeit der Welt nach 1989 erkennt sie klar und führt sie in tiefe Verzweiflung: „Und in kein Ausland flüchtet sich die Hoffnung Die wüste Erde ist der ganze Raum. Jetzt wird es unendlich schwer. Ich weiß nichts mehr Und weiß wer ich bin. Ich bin Iphigenie Und lebe dieses unlösbare Leben Mit meinem Leib und meiner eignen Lust.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 22f.) Iphigenie erkennt, dass ihr nach der Auflösung der ideologischen Lager nur ihr eigener Körper bleibt, um sich ihrer selbst bewusst zu werden. Kein weltanschaulicher Kontext kann den Handel mit dem Körper, auf den sie sich schließlich einlässt, erklären. Und auch Orest ahnt, dass ihn der Zusammenbruch der antagonistischen Gegenüberstellung zweier weltanschaulicher Lager vor eine schwierige Situation stellt. Der ökonomische Gewinn in einer globalisierten Welt bedeutet stets die Armut vieler an-

derer und produziert Ungerechtigkeit. Dieser Widerspruch ist von nun an nicht mehr auf verschiedene Lager verteilt, sondern verlagert sich ins Subjekt. An diesem inneren Widerspruch wird Orest früher oder später zerbrechen, prognostiziert der Text mit der Schlussreplik dieses Teiles: „DER GEDANKE DER MICH WIDERLEGT. ICH TRAG IHN IN DER STIRN WIE EINE MINE UND MEINE FREIHEIT IST ES, IHN ZU ZÜNDEN.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 25) Die Freiheit ist eine Freiheit zur Erkenntnis, die alles zusammenbrechen ließe.

Volker Braun parallelisiert den Mythos von Iphigenie mit der historischen Situation unmittelbar nach dem Systemzusammenbruch in der DDR. Die titelgebende Freiheit erweist sich jedoch als eine Täuschung und Iphigenie, die in der Figurenkonstellation die Stelle der untergegangenen DDR einnimmt, wird an den Westen verhökert, eine wirklich freie Entscheidung – wie der Titel zunächst konnotiert – ist nicht möglich. Die ehemalige Sowjetunion, vertreten durch Thoas, verkommt zum barbarischen Ausland, das sich selbst überlassen wird. Nur die kleine DDR/Iphigenie will man in den Westen/Griechenland integrieren. Der dritte Weg eines reformierten Sozialismus, wie ihn Braun immer wieder einfordert, bleibt Iphigenie/der DDR in diesem Theatertext verwehrt. Braun reformuliert damit die in den neunziger Jahren virulente Rede von der Wiedervereinigung als Kolonisation.

Der dritte Teil des Theatertextes geht auf eine authentische Begebenheit zurück. Im Jahr 1991 soll auf dem Gelände des ehemaligen Konzentrationslagers Ravensbrück ein Supermarkt eröffnet werden. Dieser Plan wird nicht realisiert, aber allein die Debatte darum, die von Anschlägen begleitet wird, lässt Braun daraus eine wirkungsvolle Szene machen. Ähnlich wie bei *Iphigenie in Freiheit* greift Braun auf eine mythologische Frauenfigur der Antike zurück. Diesmal ist es Antigone, die ihren toten Bruder im Einkaufswagen durch den Supermarkt schiebt auf der Suche nach einem Ort, ihn zu begraben. Kaum ist die DDR untergegangen, wird die Geschichte geplündert: „Komm Ähren stoppeln im Staatseblem Der Film läuft rückwärts aus der Stirn Die Mauer wandert in den Mischer Sand und Kalk und Bier erbrochen Auf den Tisch vom Brigadier“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 27). Braun verkehrt ein populäres Motto, das einst den Fortschritt des Sozialismus symbolisierte, in sein Gegenteil: „ELEKTRIFIZIERUNG MINUS SOWJETMACHT Gleich Kapitalismus“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 27). Die Welt ist dem Konsum ausgeliefert, da haben die Toten nur noch als Ware Platz: „Mach deinen Korb voll, Antigone, soll denn alles umkommen. *Der Tote zwischen großen Broten*. Ein Hamburger. Nein, ein Ravensbrücker.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 28) Die Geschichte verkommt zum Fast Food. Es entsteht Andrang und der Boden bricht ein. Die Geschichte nimmt sich ihren Raum, doch die Toten werden nur als Störung der Shopping-Lust wahrgenommen, um dann schließlich konsumiert zu werden. Sie werden dem Gesetz des Marktes unterworfen. Als Ware können die Toten und mithin die Geschichte vertilgt werden. Sie werden zum Objekt und damit ihrer semantischen Bedeutung beraubt.

Braun entwirft in seinem ersten Theatertext nach dem Systemzusammenbruch ein komplexes und stark metaphorisch durchwobenes poetisches Gebilde, das primär vom Verlust erzählt; vom Verlust des ideologischen Antagonismus, der in seiner Wechselwirkung stets dem jeweils anderen System dies- und jenseits der innerdeutschen (und innereuropäischen) Grenze seine Gefährdung und potenzielle Endlichkeit vor Augen führt. Mit dem Zusammenbruch des sowjetisch dominierten sozialistischen Lagers fällt diese Eingrenzung des kapitalistischen Systems und Braun zeigt, wohin das führt. Geschichte wird zur Ware und steht damit nicht mehr als Reservat von gelebter Erfahrung zur Verfügung. Die ideologische Einseitigkeit bedeutet nicht nur eine massive Abwertung der Erfahrungen in der DDR, wie in dem Teil *Iphigenie in Freiheit* deutlich wird, sondern führt in neue Abhängigkeiten von der Allgegenwart des ökonomischen Marktes. Brauns emotionale Verhaftung im Konflikt um das Ende der DDR, das er auch in seiner Lyrik als Kolonisation beschreibt,²⁹⁶ gibt dem Text seine unverkennbare Stoßrichtung. Nichtsdestoweniger markiert Braun eine solitäre Stellung innerhalb des Feldes der dramatischen Produktion, indem er den Systemumbruch in den politisch-weltanschaulichen Kontext der Gesellschaftssysteme stellt und ihn so als historischen Einschnitt sinnfällig macht.²⁹⁷

Jo Fabian historisiert in seinen Theatertexten ebenfalls den Systemumbruch. Ihm geht es nicht einseitig um die sozialen Folgen für den Einzelnen, sondern er stellt diese in den politischen Kontext, in dem er, vom Ansatz Braun ähnlich, den Systemantagonismus, der bis 1989 prägend war, latent aktualisiert. Die Basis für den hier ausgewählten Theatertext *Idioten* bilden Prosatexte, die sowohl in der DDR als auch nach deren Ende entstanden sind. Ihr Entstehungskontext wird nicht markiert, sodass sie in *Idioten* vor diesem Hintergrund eine permanente Wechselwirkung eingehen. Beide Systeme werden parallelisiert und ihre Defizite in Rechnung gestellt, die sich aus Fabians Perspektive im Ergebnis nicht besonders stark unterscheiden. Auf Fabians Arbeitsmotto: „Freiheit führt in die Gefangenschaft und umgekehrt“, dessen Gültigkeit für ihn unabhängig vom Systemkontext besteht, wurde bereits im Abschnitt 2 verwiesen. *Idioten* konkretisiert dieses Arbeitsmotto und überführt es in ästhetische Praxis. Die beiden Figuren Herta und Heinz in *Idioten* machen in nahezu jeder Szene Erfahrungen mit Unfreiheit. Teils wird diese sozial begründet, wie bereits im Zusammenhang mit sozialem Abstieg und Ausgrenzung deutlich wurde, teils wird sie als gesellschaftliche Repression kenntlich gemacht. In einer Szene geht es um die Flucht über die Landesgrenzen. Es sind unverkennbar die Grenzen der DDR. Heinz und Herta sind gezwungen, die Flucht aufzugeben und nach Hause zurückzukehren. Was sich auf der Ebene des Textes wie die Rückkehr von einer Wanderung liest, wird mit dem Wort „Grenze“ für den Theaterzuschauer als eine einschneidende Repressionserfahrung rezipierbar. Ob die Grenzen der individuellen Freiheit ökonomisch, sozial oder politisch motiviert

²⁹⁶ Vgl.: Braun, Volker: *Das Eigentum*. 1992. S. 84.

²⁹⁷ Aus diesem Ansatz ergibt sich die Ästhetik von *Iphigenie in Freiheit*, die die dramatische Form überwindet. Vgl.: Abschnitt 3.3.3 dieser Arbeit.

sind, macht für die Figuren kaum einen Unterschied. Gesellschaftliche Realität wird als Einschränkung erfahren. Im Unterschied zu Volker Braun greift Fabian auf das dramatische Prinzip der Figur zurück, um die Erfahrung der Unfreiheit sinnlich zu machen. Gleichwohl aktualisiert er den Systemumbruch, indem er beide Systeme parallelisiert, die Perspektiven oszillieren, und gehen im Moment der Auswirkung auf die Figuren ineinander über. Die Überlagerung beider Systemrealitäten in der fiktionalen Realität der präsentierten Geschichten in *Idioten* stellt unweigerlich die Frage nach einem Ausweg. Fabian aktualisiert in der Leerstelle, in dem, was die Geschichten nicht konkretisieren, die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Utopie jenseits von Staatssozialismus und Kapitalismus. Auch in diesem Sinne nimmt Fabian eine historisch überindividuelle Perspektive ein, die implizit den Systemgegensatz, den Fabian mittels Parallelisierung beider Systeme aktualisiert, überwinden will. Eine Lösung bietet er freilich nicht, sondern gibt sie an den Rezipienten weiter.

Braun nimmt einen übergeordneten, distanzierten Blick ein, der sich von dem Wunsch nach Objektivität leiten lässt und historische Prozesse mit ästhetischen Mitteln zu durchdringen versucht. Die historische Perspektive ist dem Schreiben vorgelagert. Bei Fabian ist sie das Ergebnis fiktionaler Realitätskonstruktionen. Der Blick aufs Ganze wird im Vollzug des ästhetischen Produkts erst im Rezipienten evoziert. Brauns Schreiben zeugt von dem Bemühen, sich aus dem subjektiven Empfinden möglicher Figuren herauszulösen und durch eine Komposition geschichtlicher Blickwinkel zu einem möglichst umfassenden Bild der Ereignisse zu gelangen. Dieses Abarbeiten an den historischen Ereignissen als künstlerischer Prozess ist jedoch keinesfalls gleichzusetzen mit der Arbeit eines Historikers, sondern bleibt an die subjektive Haltung eines schreibenden Künstlers gebunden. Fabian hingegen konstruiert über seine Figuren historische Widersprüche, die die Leerstelle einer gesellschaftlichen Utopie sinnlich erfahrbar machen. Braun konstatiert Utopieverlust, Fabian lenkt den Blick auf die Notwendigkeit eines gesellschaftlichen Auswegs gerade weil er beide Systeme bezüglich ihrer Beschränkung individueller Freiheit parallelisiert. Beide Autoren bewegen sich in der Traditionslinie gesellschaftskritischer Positionierung der Künstler, die, wie im zweiten Kapitel dargelegt, mit dem Feld der Kunst, wie es in der DDR realisiert war, in Verbindung steht. Nicht zuletzt weil beide Autoren in der DDR in ihren Aushandlungsstrategien nicht immer erfolgreich, sondern ihre Werke mit Zensur belegt waren,²⁹⁸ sind sie für systemische Einschränkungen auf besondere Weise sensibilisiert. Auch im System des wiedervereinigten Deutschlands erscheint es ihnen produktiv, ihre ästhetischen Positionen strukturell zu verstetigen und mit ihnen auf die gesellschaftlich veränderte Situation nach dem Systemumbruch zu reagieren.

Katharina Gericke zeichnet sich ebenfalls durch einen historischen Zugriff auf ihr Material aus, entbehrt aber jener gesellschaftspolitischen Wertorientierung, die Fabian und Braun charakteri-

²⁹⁸ Sowohl Fabian als auch Braun werden in der DDR mit Sanktionen belegt. Ihre Stücke werden gar nicht oder nur mit jahrelanger Verzögerung an den Stadt- und Staatstheatern der DDR gespielt und ziehen im Aufführungsfall erhebliche Kontroversen nach sich.

siert. *Vom Fluss*, das hier als Beispiel ihrer beiden vertretenen Texte stehen soll, umspannt den für einen Theatertext immensen Zeitraum von vierzig Jahren. Innerhalb dieses zeitlichen Rahmens zeigt Gericke, in welcher Breite sich die Lebensläufe einer Abiturklasse des Jahres 1959 entwickeln. Die Lebenswege der Schulabgänger werden unterschiedlich durchwoben von den Aktivitäten der Staatssicherheit beziehungsweise der sowjetischen Geheimdienste. Als Kontrast zu den Eingriffen staatlicher Macht in den Lebensalltag der Figuren entwickelt sich ein Netz der emotionalen Begehrlichkeiten und Abhängigkeiten. Die Wechselwirkung zwischen sexuellem Begehren und Macht strukturiert die Handlung in *Vom Fluss*. Gericke zeigt damit weniger die objektivierbare Zwangsläufigkeit von historischen Entwicklungen, sondern legt das Augenmerk auf individuelle Entscheidungssituationen. Geschichte wird als aktives und subjektiv verantwortliches Handeln deutlich, das nicht immer den Notwendigkeiten der Sache, sondern oft auch den Interessen von Figuren folgt. Ihre Figuren sind im Unterschied zu jenen Fabians und Brauns nicht Opfer der Geschichte, sondern jene, die sie gestalten und prägen. Gericke ordnet sich damit einem Geschichtsverständnis zu, das die Dominanz und eingeschränkte Sicht auf historische herausragende Einzelpersonlichkeiten zurückdrängt und stattdessen Geschichte als einen großen Zusammenhang verschiedener individuell spezifisch gelagerter Interessen begreift. In *Vom Fluss* sind es vier Jahrzehnte DDR, die bis in die neunziger Jahre hineinreichen und in *Buckliges Mädchen* sind es der Sommer und Herbst 1989. In beiden Texten werden jene Aspekte, die in der aktuellen DDR-Geschichtsschreibung jeweils hervorgehoben werden, nämlich die umfassende Tätigkeit der Geheimdienste und der Mauerfall, in die breite, fast epische Darstellung eines genau recherchierten Alltags integriert. Gericke ist damit in der Lage, DDR-Geschichte als fiktionale Alltagsgeschichte zu beschreiben, und wird damit der Präsenz repressiver Strukturen gerecht, ohne in herkömmliche Muster von Schuldzuweisungen und Täter-Opfer-Dichotomie zu verfallen.

Zusammenfassend lassen sich drei unterschiedliche historische Perspektiven in den Theatertexten des Analysesamples beschreiben: Zusammenfassung individueller Geschichten zu strukturellen Einheiten, Parabelkonstruktionen sowie historische Perspektivenvielfalt als ästhetische Strategie.

Christian Martin geht es um strukturelle Veränderungen sozialer Zusammenhänge, die er mittels der Zusammenfassung seiner Theatertexte in Trilogien kenntlich macht. Auf der Ebene der zumeist ein Jahrzehnt umfassenden Trilogien geht es nicht mehr ausschließlich um die Bruchstellen individueller Figurenbiografien, sondern um überindividuelle und allgemeine Entwicklungen. Diese werden dann als Folgen historischer Umbrüche, und damit auch als Folge des Systemumbruchs, deutlich.

Thomas Oberender und Christoph Hein nehmen in Form von parabelhaften Konstruktionen historische Bruchstellen in den Blick. Der ästhetischen Form der Parabel gemäß treten diese vor al-

lem in den Leerstellen der Theatertexte zu Tage und werden nicht expliziert. Der Zusammenhang zu aktuellen Befunden wird dem Rezipienten überlassen, gleichwohl ist er in der Struktur und damit in der Form der Theatertexte impliziert. Historische Ereignisse werden hier vor allem in ihrem Charakter des Kontingenten, des immer auch anders Möglichen, dargestellt.

Das gilt auch für Jo Fabian und Volker Braun, wenngleich beide einen anderen Weg gehen. Sie integrieren die historische Perspektive selbst in die Form ihrer Theatertexte, sie prägen deren Struktur in maßgeblicher Weise. Braun macht die differenzierte Vielfalt historischer Blickwinkel zum Strukturmerkmal seiner *Iphigenie in Freiheit*. Der Text ist eine ästhetische Komposition historischer Widersprüche und löst sich damit zwangsläufig von der Bindung an die dramatische Form. Fabian hingegen bleibt dieser verpflichtet, wenn auch nicht unkritisch.²⁹⁹ *Idioten* etabliert zwei Figuren als Protagonisten fiktiver Geschichten, in denen die Systemrealitäten oszillieren, indem sie nicht explizit gegeneinander gesetzt, sondern synchronisiert werden. Beide Autoren arbeiten sich an dem bis 1989 geltenden Systemantagonismus ab und stellen ideengeschichtliche Orientierungen zur Disposition. Auch in diesen Texten stellt sich die Frage nach der Kontingenz historischer Ereignisse. Braun räumt ihr nur einen kurzen Moment ein – den kurzen Augenblick der Freiheit, der dem Text den Titel gibt – bei Fabian steht sie am Ende als Leerstelle der figurenbezogenen fiktionalen Ereignisse.

Katharina Gericke erklärt DDR-Geschichte im eigentlichen Sinne zum Zentrum ihrer Theatertexte. Ihre Stücke sind in der Vergangenheit angesiedelt und erwecken den Eindruck, „erzählte Geschichte“ zu sein. Gleichwohl konstruieren sie einen Blick auf die Vergangenheit, die sich in *Vom Fluss* vor allem darauf orientiert, die Alltäglichkeit und Banalität von Ereignissen zu betonen, die im summarischen Ergebnis Geschichte als überindividueller Zusammenhang vollziehen. Sowohl in *Vom Fluss* als auch in *Buckliges Mädchen* werden historische Situationen etabliert. Im Zentrum beider Texte stehen nicht jene Figuren, die sich im Rückblick als die Sieger der Geschichte erweisen, nämlich Oppositionelle und Dissidenten, wenngleich sie in beiden Texten auftreten, sondern jene Figuren, die das System DD tragen und als Funktionäre oder ideologisch Überzeugte aktiv gestalten. Katharina Gericke bildet in diesem Sinne eine Ausnahme sowohl im Feld der dramatischen Produktion als auch im breiten öffentlichen Diskurs über Ostdeutschland. Der Ansatz, die Träger des Systems in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stellen und deren biografischen Strukturen zu beleuchten, steht quer zur dominanten Sichtweise auf die DDR als Unrechtsstaat und Diktatur. Dieser Sichtweise widerspricht Gericke zwar nicht, sie ergänzt sie aber mit ihren Theatertexten um die notwendige andere Seite. Die Orientierung auf die Normalität und Alltäglichkeit historischer Zusammenhänge rückt dabei latent Kontingenz geschichtlicher Ereignisse in den Blick.

²⁹⁹ Zur kritischen Nutzung der dramatischen Form Vgl.: Abschnitt 3.3.1 dieser Arbeit.

Insgesamt lässt sich keiner der ausgewählten Theatertexte als Geschichtsdrama im engeren Sinne bezeichnen, wie sie etwa Andrea Hüttmann beschreibt.³⁰⁰ Keinem der hier genannten Autoren geht es explizit um die Aufarbeitung historischer Vorgänge in ihrer dokumentarischen Konkretheit, wie man es beispielsweise in den Stücken Hochhuths, Kipphardts oder Weiß` findet. Selbst Katharina Gericke, die für ihren Theatertext *Buckliges Mädchen* konkretes Quellenmaterial³⁰¹ benennt, geht es nicht vordergründig um die Beschreibung realer Ereignisse in dokumentarischer Form. Geschichte erscheint in allen genannten Theatertexten als ein kontingenter Erkenntniszusammenhang. Sie lässt sich weder linear beschreiben, noch ihre Ereignisse in eine zwangsläufig kausalogische Entwicklung einordnen, die etwa einem vorhersehbaren Ziel folgt. Den Autoren geht es nicht um historische Wahrheit im engeren Sinne, sondern um strukturelle Zusammenhänge, die gerade in ihrer potenziellen Kontingenz dargestellt werden. Geschichte erscheint nicht als finale und zwangsläufige Entwicklung. Im Gegenteil, folgen die Theatertexte insgesamt einem immanent kontingenten und damit strukturell offenen Geschichtsbild, das immer die Möglichkeit impliziert: Es hätte auch anders kommen können.

Stückschlüsse und Utopien

Jeder der hier ausgewählten Theatertexte hat ein dezidiertes Interesse an der Auseinandersetzung mit den Umbruchprozessen in Ostdeutschland. Aus diesem Grund wurden sie ausgewählt. Es wäre aus diesem Grund tautologisch, das als Gemeinsamkeit zu beschreiben. Gleichwohl erscheint es zwingend, nachfolgend den Blick auf die in den Theatertexten konstruierten Handlungsschlüsse zu lenken. Für alle Texte gilt, dass sie den jeweils aktuellen Zustand der ostdeutschen Gesellschaft als mangelhaft und defizitär beschreiben. In den meisten Fällen dienen konkrete Figurenkonstellationen dazu, diesen Befund als Einzelschicksal zu entwerfen und somit über eine jeweils individuelle Situation den Umbruch in seinen sozialen Auswirkungen kenntlich zu machen. Dieses Einzelschicksal steht aber immer im komplexen Wechselverhältnis zu einer gesamtgesellschaftlichen Situation; die individuellen Handlungsmuster weisen stets über das Private hinaus, sie werden im gesellschaftlichen Umfeld verankert und von dort her begründet. Kein einziger Theatertext beschränkt sich auf ausschließlich emotionale Konflikte, etwa zwischenmenschliche Beziehungsdramen in Paar- oder Familienkonstellationen, sondern immer sind die Konflikte sozial determiniert. Damit wird deutlich, dass die Individualität der Figuren übertragbar ist, synekdochisch für einen Teil des Ganzen steht. So konkret die Konstellation auch sein mag, so ausschnitthaft die dargestellten Situationen auch daherkommen, im

³⁰⁰ Hüttmann, Andrea: Die Ästhetik der Geschichte. 2001.

³⁰¹ Gerickes Theatertexten liegen Recherchen historischen Materials zugrunde. Im Fall von *Buckliges Mädchen* werden diese genannt: „Berlin im November: Dokumentation über die Wende.“ (vermutlich: Schwartau, Anke: Berlin im November. 1989.)

Verweis auf ihren sozialen Zusammenhang zum Systemumbruch in Ostdeutschland wird die Frage nach einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung stets mitaktualisiert, sind diese Theater-
texte, indem sie auf jene vom gesellschaftlichen Wandlungsprozess in seiner propagierten Fort-
schrittslogik Ausgeschlossenen aufmerksam machen, politisch. Der größere Teil der
Theatertexte wählt diese individuelle Figurenperspektive. Ein nicht unerheblicher anderer Teil
konzentriert sich hingegen auf den Umbruch in seiner systemischen Relevanz.

Der eindeutige Befund, dass der Systemumbruch in allen Theatertexten in seinen negativen
Auswirkungen, ob aus einer ideengeschichtlichen oder figurativ individuellen Perspektive, ge-
zeigt wird, evoziert die Frage, ob den Theatertexten ein utopisches Potenzial innewohnt, sie
Auswege und Lösungsansätze zumindest aufrufen. Die wenigsten Texte tun das. In der Mehr-
zahl endet die Handlung in einer desolaten und ausweglosen Situation. Zumeist enden die Thea-
tertexte mit dem Tod eines Protagonisten und führen so die variantenreichen Verluste in eine
finale Zuspitzung. Die Todesarten sind dabei vielfältig; ein Sturz vom Balkon (*Vogtländische
Trilogie*) oder in die Spree (*Vom Fluss*), oder von einer Kopie der Freiheitsstatue (*Trilogie der
Erinnerung*), das Erhängen in einem ehemaligen Schweinestall (*Gäste*) oder im Keller
(*Schneemond*), oder der Schritt vor einen auf der Autobahn heranbrausenden Truck (*alter ford
escort dunkelblau*): Immer sind es Selbstmordversuche, die die Figuren zu Tode kommen las-
sen. Zweimal lassen sich Figuren bewusst zu Tode prügeln (*Abendgruß* und *Formel Einzz*). Ein-
zig in *Vom Fluss* und in *Londn-Lä-Lübbenau* kommen die zentralen Figuren Brad-William und
das Ehepaar Gretschke durch einen Unfall ums Leben. Der schicksalhafte Tod aufgrund äußerer
Einwirkungen bildet demnach die Ausnahme. In der Regel ist der Tod der Figuren eine Folge
der individuell empfundenen Ausweglosigkeit, verursacht durch die Zumutungen der gesell-
schaftlichen Situation. Die Gegenwart wird als nicht lebenswert gedeutet, der Leidensdruck ist
derart enorm, dass nur der Ausweg in den Freitod bleibt. Diese auffällig häufig innerhalb des
Theatertextsamples auftretenden Schlusswendungen zum Selbstmord müssen als wertender
Kommentar gelesen werden. Der Systemumbruch hat in der Realität der Theatertexte die Ver-
nichtung von Leben zur Folge und nicht die Bereitstellung von Entfaltungsmöglichkeiten. Die
versprochene Freiheit ist eine Freiheit zum Tod.

Nicht immer allerdings werden die Freitode der Figuren als endgültig apostrophiert, sondern mit
einem, wenn auch geringen, utopischen Potenzial versehen. Diese Entwicklung setzt um die
Jahrtausendwende mit Christian Martins *Trilogie der verlorenen Sehnsucht* ein. Bis dahin bleibt
der tödliche Ausgang der Handlungen in der Regel unkommentiert und wird als alternativlos
und endgültig kenntlich gemacht. Christian Martin verbindet die Handlungen von *Formel Einzz*
und *Schneemond* mit christlich-biblischen Motiven. Franz' Freitod am Himmelfahrtstag impli-
ziert den Auferstehungs- und damit Erlösungsgedanken. Diesem wohnt per se in der christlichen
Konnotation ein Hoffnungspotenzial inne. In *Schneemond* erhängt sich zwar Tischlermeister
Kantl und es ist zu vermuten, dass auch seine Tochter Ria den Freitod wählt, aber das von ihr

geborene Kind legt sie auf die Stufen der Kirche. Dort findet es der Dorfdepp Dalli, überglücklich, endlich eine reale Entsprechung des fiktiven Christkinds aus dem Krippenspiel in den Händen zu halten. Dass mit dem neugeborenen Säugling immer auch die Hoffnung auf Zukunft verbunden ist, hat bereits Peter Reichel ausgeleuchtet, der dieses Motiv in der DDR-Dramatik der achtziger Jahre verstärkt ausmacht.³⁰²

In *Sterne über Mansfeld* stirbt der Polizist Christian, dessen Leben ihm durch die Schuld an dem von ihm verursachten Tod seiner Tochter Milena, wenig lebenswert erscheint. Er spendet seine Niere der bei einem Zugunglück schwer verletzten Janica. Als Bluter überlebt er die Transplantation nicht. Das Bild verhehlt kaum seine metaphorische Bedeutung: Das alte System blutet aus, nicht ohne der zukünftigen Generation einerseits mittels Vernichtung des eigenen Selbst Leben zu ermöglichen und andererseits zu dieser Generation eine leibliche, das heißt, nicht aufhebbare, Verbindung herzustellen. Und auch in Lauckes *alter ford escort dunkelblau* ist der Freitod von Boxer, der sich vor einen Truck wirft, nicht frei von einem Hauch sozialer Romantik. Boxer hat die Versöhnung von Schorse mit Katrin erlebt, der wiedervereinten Familie sein sorgsam gehütetes Erspartes zur Verfügung gestellt – er geht gelassen in den Tod, dessen dramatische Wirkung wird gemildert, vor allem durch den formal-ästhetischen Wechsel in die epische Beschreibung:

„boxer: er zog die hand aus der tasche und ging ein paar meter den standstreifen lang. der boxer hätte ewig so gehen können. bis nach legoland. große scheinwerfer wuchsen vor ihm. er schloss seine augen. Dahinter ein noch größerer schatten. hinter dem schatten der sonnenaufgang. es war kein oettinger-truck wie er ihn sich gewünscht hatte.“
(*alter ford escort dunkelblau*; S. 59)

In Jo Fabians *Idioten* mündet die massive soziale Ausgrenzung in einen terroristischen Akt. Im Kontext von Fabians autopoetischem Deutungskosmos wohnt diesem durchaus ein utopisches Potenzial inne, versteht er ihn dezidiert als Befreiungsschlag von einer restriktiven sozialen Konstellation.

Insgesamt lässt sich also festhalten, dass neben der mehrheitlichen Verweigerung von Utopie dennoch vereinzelt Hoffnung aufscheint. Diese bleibt jedoch in der Regel ungerichtet und wird als Frage an den Rezipienten weitergegeben. Sie kann nur in der Differenz zu den im speziellen Theatertext aufgeworfenen Sinnkonstellationen beantwortet werden, die, geht man davon aus, dass diese unterschiedlich wahrgenommen werden können, dann genauso unterschiedlich mit konkretem Inhalten gefüllt wird.

³⁰² Reichel, Peter: *Auskünfte*. 1989 S. 260ff.

3.1.3 Tradition und Zukunft

Standen bislang die Konstruktionen von Gegenwart und Vergangenheit im Zentrum der Aufmerksamkeit, soll es hier um drei Aspekte gehen, die diese Orientierungen verbinden. Sowohl Kirche und Religion als auch Rechtsextremismus strukturieren Gegenwartserfahrungen mit einem dezidierten Blick auf Zukunft. Mag die Verknüpfung beider Motive hinsichtlich der mit ihnen verbundenen Wertvorstellungen riskant sein, so stellen sie auf struktureller Ebene Zukunftsmodelle in Rechnung, indem sie auf Traditionslinien rekurrieren beziehungsweise im Fall des Rechtsextremismus diese konstruieren.³⁰³ Die Konstruktion von Vergangenheit und Zukunft bildet sich darüber hinaus in den von den Theatertexten entworfenen Landschaften ab.

Kirche und Religion

Die Kirche, allen voran die evangelische Kirche, ist in der DDR ein entscheidender Faktor in der Herausbildung oppositioneller Gruppen. Unter ihrem Dach formieren und versammeln sich eine Vielzahl von Organisationen, die sich für Frieden, Ökologie und demokratische Freiheit engagieren. Eine umfassende und detailreiche Übersicht über diesen Prozess und die Entwicklung der Gruppen liefert Neubert in seiner „DDR-Geschichte von unten“.³⁰⁴ Der protestantische Glauben und das evangelische Menschenbild bilden für viele Menschen einen wichtigen Bezugspunkt und integralen Bestandteil oppositioneller Lebenspraxis. Der Systemumbruch 1989/90 ist historisch ohne das Wirken kirchlicher Vertreter in der DDR nicht vorstellbar und er bleibt in der Aufarbeitung dieser Ereignisse untrennbar damit verbunden, wengleich es auch andere Formen der Reformbewegung, zuletzt sogar in den Reihen der SED,³⁰⁵ gibt. Ähnlich wie die Theater bleiben die Kirchen nach 1989 leer. Ihre sozialintegrative Bindungskraft scheint verbraucht. 2005 sind nur noch 27 Prozent der Ostdeutschen Mitglied in einer evangelischen Kirchengemeinde. Im Westen sind es 74 Prozent.³⁰⁶ Trotz dieser Entwicklung oder gerade wegen ihr nimmt die Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben und seinen institutionellen Vertretern, den Pfarrern, einen nicht zu übersehenden Raum in den Theatertexten des Samples ein. In sieben Theatertexten tauchen Pfarrer als Figuren auf oder ist die Kirche ein zentraler Be-

³⁰³ Zum Begriff der Konstruktion von Tradition vgl.: Hobsbawm, Eric; Terence Ranger: *The Invention of Tradition*. 1992. Beide legen hier einen Traditionsbegriff vor, der eng mit der Orientierung insbesondere der Moderne auf verstetigten Wandel verbunden ist und betonen den Konstruktionscharakter von Tradition. Damit ist gemeint, dass Vergangenheit so strukturiert wird, dass die Gegenwart ihr strukturell verbunden scheint und Potentiale von Stabilität ausgelotet werden, die der Dominanz permanenten Wandels etwas entgegensetzen und so Identitätserfahrungen ermöglichen.

³⁰⁴ Hans Michael Kloth: Rezension zu: Neubert, Ehrhart: *Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989*. 1998.

³⁰⁵ Vgl.: Land, Rainer; Possekel, Ralf: *Fremde Welten*. 1998.

³⁰⁶ Vgl.: *Evangelische Kirche in Deutschland: Christen in Deutschland 2005*.

zugspunkt für die Figuren. Im Folgenden soll ihre Rolle für die Entwicklung der Handlung und ihre Bedeutung in deren Kontext untersucht werden.

In Christian Martins *Golan*, dem dritten Teil der *Vogtländischen Trilogie*, erlebt die Figur der Sandy im Herbst 1989 einen außerordentlich brutalen Zugriff der Polizei auf friedliche Demonstranten in einer vogtländischen Kleinstadt. Sie selbst wird verhaftet und einem unmenschlichen Verhör unterzogen. Traumatisiert kommt sie in der Nacht nach Hause und ist kaum in der Lage, das Erlebte in Worte zu fassen. Ihr Vertrauen in die Möglichkeit gerechter Ordnung ist zerstört. In der Folge des Systemzusammenbruchs verliert sie ihre Arbeit. Die Beziehung zu ihrem Mann Andy gerät in der Folge der Entwicklung der historischen Veränderungen in eine schwere Krise. Die unterschiedlichen Anforderungen an das private Leben werden offenbar. Während Andy sich mit der Befriedigung materieller Bedürfnisse zufrieden gibt, sieht Sandy für sich kaum noch Entfaltungsmöglichkeiten. Sie engagiert sich in der Kirche: „ANDY: seit damals / als ob du nimmer in dieser welt lebst / rammelst in die kirch / meterweis“ (*Golan*, S. 66). Im christlichen Glauben findet Sandy eine Bestätigung für ihr moralisches Weltbild, das in ihrer sonstigen sozialen Umwelt kaum mehr anschlussfähig zu sein scheint. „SANDY: wir müssen buße tun“ (*Golan*, S. 67). Büßen muss man für Schuld. Die Figur klagt nicht einseitig an und macht äußere Zwänge für die Entwicklung der Verhältnisse verantwortlich, sondern beginnt die Suche nach Verantwortung bei sich selbst. Ein moralisch ehrbares Prinzip, das die Figur jedoch in die zunehmende Verinnerlichung treibt und die Konflikte unlösbar erscheinen lässt. An dieser selbst auferlegten Verantwortung zerbricht die Figur schließlich.

Für Andy, der auf den Umbruch mit gesteigerter Veräußerlichung, nämlich Konsum, reagiert, ist das nur Spinnerei, er kann Sandys Hinwendung zum Glauben nicht nachvollziehen. Das dem Glauben immanente Heilsversprechen oder zumindest die Integration in einen sozialen Zusammenhang, der emotionale Stabilität verspricht, löst sich für Sandy nicht ein.

Der 1996 veröffentlichte Theatertext *Amok* spielt kurz vor und nach dem Herbst 1989. Daniel ist der Sohn linientreuer Eltern. Die Mutter ist Lehrerin und Parteisekretärin, der Vater Mitglied der SED-Bezirksleitung. Daniel ist ein guter Schüler und soll nach der achten Klasse auf eine Erweiterte Oberschule gehen, um später studieren zu können. Er ist in Maike verliebt. Maike wurde als Zwölfjährige von ihrem Vater missbraucht. Als Reaktion darauf bietet sie ihren Körper jedem freiwillig an. Auch Daniels Vater schläft gegen Geld mit Maike. Auf einer Mülldeponie finden Fratz, Bomber und Maike eine alte Wehrmachtspistole. Sie schießen damit Daniels Moped in Brand und fliehen. Daniel verrät der Polizei erst unter dem Druck seiner Eltern die Namen der Schützen. Daniel kämpft um ein eigenständiges Leben und opponiert gegen seine Eltern. Die Mutter gesteht ein, dass ihr Leben schal verläuft: „ich habe angst / angst vor uns / morsch und grausam / sind wir geworden“ (*Amok*, S. 24), während der Vater auf seiner linientreuen Position verharrt. Daniel sucht Zuflucht in der Jungen Gemeinde. Vergeblich wartet er auf einen helfenden Wink von Gott: „ich bin ich / bald weiß ich nichts mehr / kein zeichen von

gott / warum“ (*Amok*, S. 25). Stattdessen gesteht der junge Pfarrer Daniel seine Liebe. Daniel ist überfordert von der Situation. Im nächsten Gottesdienst predigt der junge Pfarrer von unerfülltem Hunger nach dem Wort Gottes und entzündet sich selbst. Währenddessen entrollt sich vor dem Altar ein Transparent mit der Aufschrift: „Wachet auf“. Maike wird als politischer Häftling vom Westen freigekauft. Eine Verbindung mit ihr rückt in unerreichbare Ferne. In den Wirren der Friedlichen Revolution gerät Daniel in das Umfeld einer Demonstration von Skinheads, an der auch Fratz und Bomber beteiligt sind, und wird verhaftet. Daniels Vater interessiert sich nur für die Beschädigung seines eigenen Ansehens. Mit der Wehrmachtspistole erschießt Daniel seinen Vater und seine Mutter. Am Ende sitzt Daniel im Gefängnis, denkt sehnsüchtig an Maike und bereut seine Tat: „ich will kein mörder sein / hört ihr / ich will nicht / leben / lasst mich leben“ (*Amok*, S. 31).

Die Figuren in beiden Theatertexten finden in persönlichen Extremsituationen zur Kirche. Sie suchen nach Ordnungsvorstellungen, die ihnen Halt geben. Sowohl Sandy als auch Daniel haben das Vertrauen in die soziale Ordnung ihrer Umwelt sowie in ihnen nahe stehende Menschen verloren. Die Kirche erscheint als die letzte gesellschaftliche Bastion, in der moralisch intakte Regeln herrschen. Das tiefe Misstrauen, das die Ereignisse im Herbst 1989 bei Sandy geweckt haben, überwindet sie durch die Hinwendung zum Glauben nicht. Und auch Daniels Vertrauen in den Pfarrer, an den er sich verzweifelt wendet, wird enttäuscht. Statt ihm Hoffnung und Kraft zu geben, bedrängt der Pfarrer den pubertierenden Jungen körperlich. Der Orientierungs- und Hilflosigkeit von Daniel vermag er nicht abzuwenden. Insofern trägt auch er Mitschuld an Daniels Verzweiflungsmord an seinen Eltern. Im Unterschied zu Sandy, die mit der Hinwendung zur Kirche auch tatsächlich zum Glauben findet, bleibt Daniel dieser Weg verwehrt. Sein Hoffen auf einen Wink Gottes, der ihm Glauben ermöglichen würde, erfüllt sich nicht. Die Kirche als Institution, personifiziert durch die Figur des Pfarrers, erweist sich als untauglich, die Hilflosigkeit und Orientierungslosigkeit Daniels aufzufangen und dem Jungen emotionalen Halt zu geben. Stattdessen überträgt der Pfarrer seine emotionale Not auf den Jungen, in dem er ihn zum Ausleben homosexueller Handlungen nötigen will.

Mit der spektakulären und bühnenwirksamen Selbstverbrennung der Figur des Pfarrers in *Amok* greift Martin einen Vorfall von 1978 auf. Am 17. September, im Sonntagsgottesdienst der Gemeinde Falkenstein, dem Nachbarort von Martins Heimatdorf Ellefeld, verbrennt sich der Pfarrer Rolf Günther, nachdem er ein Plakat mit der Aufschrift „Wachet auf“ entrollt hat. Während die Selbstverbrennung des Zeitzer Pfarrers Oskar Brüsewitz im August 1976 als expliziter Protest gegen die SED-Diktatur in die Geschichte eingegangen ist, hat die Kirche, die den bei der Jugend erfolgreichen Günther aufforderte, sein Amt niederzulegen, den Fall bis heute nicht aufgearbeitet.³⁰⁷ Martin hinterfragt in *Amok* nicht nur mit der Figur des Jungen die morsche Ord-

³⁰⁷ Bis heute existiert nur eine Publikation zum Fall Rolf Günther: Käbisch, Edmund: Das Fanal von Falkenstein. 2007.

nung am Ende der DDR. Er stellt auch die Integrität der Kirche als Institution in Frage, die selbst Opfer fordert, um die Nähe zur Macht nicht zu gefährden. Kirche selbst erscheint in *A-mok* als ein Ort der Unfreiheit und Repression, der sich die Pfarrersfigur nur durch den Freitod zu entziehen vermag.

Die christliche Motivik zieht sich durch das gesamte dramatische Werk Christian Martins. In *Formel Einzz* parallelisiert er die Rückkehr und den Tod des Protagonisten Franz mit dem Auferstehungstopos zu Christi Himmelfahrt. In *Schneemond* lässt er die weibliche Protagonistin Ria als Maria im weihnachtlichen Krippenspiel auftreten. Damit entsteht eine Parallele zur ungewollten Schwangerschaft dieser Figur, die am Ende des Stückes ihr Neugeborenes auf den Kirchentrepfen ablegt und damit symbolisch das Kind in Gottes Hände gibt. Diese Parallele wird durch die Namensgebung der Figur – ein verkürztes „Ma-Ria“ – zusätzlich deutlich gemacht. Der Vater des Kindes heißt Joe, eine verkürzte Form von Josef. Im Unterschied zum Ausgangspunkt der christlichen Heilsgeschichte finden Ria und Joe nicht zueinander, sondern Joe verlässt die Heimat in Richtung USA, die in diesem Zusammenhang als gelobtes Land erscheinen müssen. Die Einheit der christlichen Familie bricht in diesem Theaterstück auseinander und wird zum Sinnbild für die soziale „Unbehaustheit“ (Christian Martin) der Figuren, die Unmöglichkeit, den privaten Glücksanspruch zu verwirklichen.

In Christoph Heins Einakter *Zaungäste* Teil eins von *Himmel auf Erden* tritt keine Pfarrersfigur auf. In einem Kaffeehaus am Leipziger Karl-Marx-Platz beobachten die Gäste – zwei alte Damen, ein älterer Herr, ein Kellner sowie ein „Geheimer“ – die Demonstration von Studenten gegen die bevorstehende Sprengung der Paulinerkirche. Der Theaterstück nimmt die mentale Verfassung der Figuren als strukturelle Kontinuität in den Blick, um zu zeigen, dass Duckmäusertum, Obrigkeitshörigkeit und sächsische Kaffeegemütlichkeit eine gefährliche apolitische Mischung erzeugen. Die oberflächliche Harmonie und das damit verbundene Desinteresse an politischen Vorgängen zeugen von der indirekten Mittäterschaft der Figuren an historisch einschneidenden Vorgängen, wie sie die Sprengung der Leipziger Universitätskirche als Willkürakt des SED-Regimes darstellt. Die Kirche wird von den Figuren keineswegs als Ort des Glaubens wahrgenommen, sondern lediglich als architektonisch relevantes Bauwerk: „Das is awer ooch schade drum. So ä scheenes Haus. Ooch wenns ne Kirche is, is doch ä scheenes Haus.“ (*Zaungäste*, S: 7) Die beiden älteren Damen Lotte und Luise entledigen sich bequem jeglicher Mitverantwortung für das, was um sie herum geschieht: „Die wern sich scho was dabei gedacht haben, Lotte. Wer weiss, wozus gut is. Die machen sichn Kopp, das denkste dich gar nich, wie sehere.“ (*Zaungäste*; S. 7) Die Abwesenheit jeglichen Gespürs für Glaubensprozesse und die Nicht-Wahrnehmung der Kirche als religiösen Ort markiert im Kontrast zum historischen Ereignis – das gerade in seiner Abwesenheit zum zentralen Kristallisationspunkt der Handlung wird, die Figuren sind lediglich *Zaungäste*, das Stück eine einzige Mauerschau – die kleinbürgerlich privatistische Haltung der Figuren.

In Oliver Bukowskis *Gäste* (1999) wird die Figur des Pfarrers Lutz (Lulle) Mirsch nahezu zur Karikatur. Den Glauben an Gott haben die Figuren längst verloren. Einzig die stumpfsinnige Edith vom Schwanhof sieht im gekreuzigten Heiland noch einen verehrungswürdigen Mann, den sie liebevoll ihren Ko-Piloten nennt. Sie baut sich einen Stuhlturm und umarmt den Christus am Kreuz und entschuldigt sich bei ihm, dass sie nun einen anderen Ko-Piloten gefunden hat, den pensionierten Landvermesser, der als Gast das Hotel besucht. Als sie das beichtet, prügelt die wütende Kathrin den betrunkenen Pfarrer in die Kirche. Sie schimpft auf ihn ein, ihre ganze Wut und Unzufriedenheit brechen aus ihr heraus. Mit vierzehn hatte sie ein Verhältnis mit dem Pfarrer, ehe er ihr den Erich angetraut hat. Sie selbst war bei der Trauung nicht dabei, weil sie Durchfall hatte. Die Worte allerdings klingen ihr heute wie Hohn im Ohr:

„Dir Pfaffe hab ich alles, alles angeglaubt, Deinen Dreckssegen über mein Eheliches, das Gebet, Lulle, das Gebet ist nur das Selbstgespräch von Idioten, von Lottospielern und Torwarten! Wo ist mein Erich?! Du hast mir einen Lappen angedreht. Die Lieb, das HÖCHSTE GUT?! Die Fresse gehört dir weggeschlagen dafür!“ (*Gäste*; S. 19)

Kathrin hatte Lulle gebeten, mit Erich zu sprechen, um ihre kriselnde Ehe zu retten. Stattdessen hat Lulle mit ihm an einem Geschäftsmodell fürs Hotel gefeilt und ihm geraten, Kathrin als Angestellte zu beschäftigen:

„Was verlang ich denn? Zureden, nur Zureden hast ihm sollen. Nicht üben Zinssatz vom Kredit, von MIR hättest ihm reden sollen, wo ich nicht mehr unterkomm in seine flackernden Augen. Hörst doch auf dich, liebt dich. Aber gesoffen hast mit ihm, auf seine Rechnung, gut, bist Säufer, aber bist es doch, dacht ich, weils du gut mit uns meinst, zu gut. So gut, dass unsereins nicht mithalten kann, tagein, tagaus.“ (*Gäste*; S. 19)

Lulle glaubt selbst schon lange nicht mehr an Gott. Die Botschaft des Glaubens kann er in dieser gottlosen und gottverlassenen Region nicht mehr in die Gemeinde tragen. Er hat resigniert und sich in den Alkohol geflüchtet: „Ich bin Scheiße. Und Glauben, Glauben? (lacht zynisch) An welcher Börse ist das Produkt notiert? Mir wär besser, wenn ich von der Kanzel runter BINGO mit euch spielen könnte. Sag ich ‚Liebe‘ blättert in den Männerköppen Pornohefte um. Leck mich am Arsch.“ (*Gäste*; S. 20) Nachdem sich Lulle und Kathrin ihren Frust von der Seele geredet haben, will Lulle ihr unter den Rock. Kathrin schlägt seinen Kopf so lange in ihren Schoß, bis der Pfarrer bewusstlos von der Kirchenbank rutscht. Wutschnaubend verlässt sie die Kirche mitsamt der Kollekte: „Die Zinsen für den Glauben.“ (*Gäste*; S. 21) In der übernächsten Szene findet die Beerdigung von Lulle Mirsch statt. Besoffen und mit offenem Hosenstall ist er vom Gebälk des Kirchenschiffs gestürzt. Der Anruf beim Kreisamt versetzt die Zuständigen in Verwunderung, denn schon seit zwei Jahren ist Lulle Mirsch vom Dienst suspendiert, wegen seiner Alkoholsucht und andauernden Frauenverhältnissen. Frau Stoklosa, die zugezogene Töpferin, hält die Grabrede. Die Umstehenden grinsen nur, als sie von „Entsagungen um unserer Liebe willen“ spricht. Hagedorn fällt ihr ins Wort: „Halblang, Stoklosa, wir kennen Lulle, mach hier keine Gedichte.“ (*Gäste*; S. 25) Während Stoklosa sich um Würde und Anstand bemüht,

bricht es aus Kathrin noch einmal heraus. Im Unterschied zur vorangegangenen Szene verteidigt sie jetzt Pfarrer Lulle gegen die dumpfe männliche Dorfgemeinschaft: „Wenn er im Suff gelallt hat, ich mein Ohr an seinen Mund legen musste, damit ich nur ein einziges Wort verstand, dann war dieses Wort klüger, zärtlicher, wärmer als Euer ganzes Drecksleben jemals sein wird. Ja, ich habe ihn umgebracht, ich wars!“ (*Gäste*; S. 26) In die folgende betretene Stille tritt der Gast in Anglerausrüstung. Eifrig bemühen sich die anwesenden Männer die peinliche Situation zu überspielen und geben Ratschläge, wie die besten Fische zu fangen seien. Schließlich steigt die gesamte Trauergemeinde in das Grab und sucht Regenwürmer.

Auch in *Gäste* hat der Glaube seine sozial integrative und emotional stabilisierende Funktion verloren, vermag er kein Gegengewicht zur Auflösung sozialer Ordnung vor dem Hintergrund des Systemumbruchs und seinen Folgen zu bilden. Der Kampf um einen halbwegs geordneten Alltag nimmt die Figuren derart in Beschlag, dass für Konzepte, die darüber hinausweisen, kein Raum ist. Selbst angesichts des Todes, während des Begräbnisses, erniedrigen sich die Figuren und suchen Regenwürmer für den zum Heilsbringer stilisierten Gast.

Katharina Gericke entwirft in ihrem Theaterstück *Vom Fluss*, der 2000 als Auftragswerk für die Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin entsteht, dann aber erst 2005 am Staatsschauspiel Dresden zur Uraufführung gelangt, einen historischen wie menschlich breiten Kosmos von Geschichten, die sich allesamt um die Verknüpfung von geheimdienstlicher Tätigkeit und menschlichen Begierden drehen. Eine der fünfundzwanzig Figuren ist ein Pfarrer. Er steht nicht im Zentrum der Handlung, dennoch zeichnet die Autorin mit dem Schicksal dieser Figur eine typische Biografie eines ostdeutschen Geistlichen nach. Der evangelische Pfarrer verliebt sich in der sächsischen Heimatstadt Meerane in die junge und attraktive Jasmin, die wiederum in Bram, einen homosexuellen Mitarbeiter der Staatssicherheit, verliebt ist. Die unglückliche Jasmin wendet sich an den Pfarrer und bittet ihn um Hilfe. Der Pfarrer gibt sich hilflos und konfrontiert das Mädchen mit seinen leiblichen Gelüsten: „Was soll ich jetzt machen?! Meine eigene Liebe wächst vor mir aus dem Boden wie ein Gartenzwerg.“ (*Vom Fluss*; S. 15) In einer Februarnacht 1960 soll der neugeborene Sohn der Protagonistin Domenike getötet werden. Jan-Oskar, Stasi-Mitarbeiter, tauscht den Sohn kurzerhand gegen ein neugeborenes Mädchen aus, das er an Stelle des Jungen töten lässt. Der Säugling Brad-William wächst bei Adoptiveltern auf. Kurz nach dem Austausch der beiden Babys taucht der Pfarrer an der Elbe auf und trifft auf Jasmin. Er erkundigt sich kurz nach dem Geschehen, doch Jasmin wiegelt ab. Stattdessen bittet der Pfarrer das junge Mädchen, mit ihm nach Gera zu gehen, wo er eine Dienstwohnung mit fünf Zimmern erhält. Jasmin willigt ein, nachdem der Pfarrer ihr verspricht, keinen Sex von ihr zu verlangen. Kurz darauf tötet der russische Kommandant Wassiljew das unschuldige Baby. Gericke platziert den Auftritt des Pfarrers nicht zufällig mitten in die Schlüsselszene des Theaterstückes, die mit dem Motiv des Kindertauschs und der Kindstötung die Dimension eines Shakespeare-Stückes erreicht. Der Pfarrer erfährt von den Intrigen und weitreichenden Verbin-

dungen des sowjetischen Geheimdienstes und der sich im Aufbau befindenden Staatssicherheit nichts. Ahnungslos verharrt er in Unwissenheit. Seiner Funktion als moralisches Gewissen und Anwalt der Entrechteten kommt er nicht nach. Stattdessen steht für den Pfarrer die Erfüllung seines eigenen leiblichen Glücksanspruches im Vordergrund. In diesem Sinne ähnelt die Figur in der Anlage jener aus Christian Martins *Amok*.

In Gera beherbergen der Pfarrer und Jasmin den verfolgten sowjetischen Dissidenten Martuschuk, der in der Kirche Schutz vor seiner Verhaftung sucht. Jasmin erleidet in Warschau einen Schlaganfall und zieht in ein Pflegeheim. Der Pfarrer wird Ende der achtziger Jahre verhaftet und sitzt in einer Dresdner Haftanstalt. 1992 stellt er Domenike, die ebenfalls als politische Gefangene in Haft saß, als Sachbearbeiterin im Kirchenamt ein. Er selbst, mittlerweile Superintendent in Gera, geht nach Berlin, und beginnt eine politische Karriere. Als Mitglied im Ausschuss für Jugendsozialarbeit stoßen seine politischen Ideale rasch an die Grenzen der politischen Realität: „Nun zeigt die Demokratie uns Basis-Leuten ihre neofaschistische Fresse. Und da haben wir nun den etat-freien Salat!“ (*Vom Fluss*; S. 104) In Berlin trifft er Jasmin wieder, die mittlerweile im Rollstuhl sitzt. Er entscheidet sich für ein neues Leben mit ihr einschließlich körperlicher Vereinigung.

Im zweiten Teil der Geschichte dieser Figur zeichnet die Autorin den Weg eines desillusionierten Bürgerrechtlers, der sich am Ende der DDR für ihre Reform von unten einsetzt. Er übernimmt nach dem Systemumbruch politische Funktionen, um die Ziele der Oppositionspolitik auch im neuen politischen System der BRD umzusetzen und nun endlich auf der Basis demokratischer Prinzipien Gesellschaft mitgestalten zu können. Er wird enttäuscht und scheitert an den realen Machtverhältnissen in der Politik, die für politische Ideale und aufrichtige Ansprüche keinen Freiraum bieten. Der letzte Satz dieser Figur verweist auf die Resignation, in der diese Figur endet: „Diesmal wäre ich zu Ende.“ (*Vom Fluss*; S. 104) Dieser Satz lässt sich sowohl auf die Beziehung zu der nun behinderten Jasmin als auch auf das Scheitern seines politischen Engagements lesen.

In *Sterne über Mansfeld* von Fritz Kater treten zwei Pfarrer auf. Der eine ist ein ortsansässiger Pragmatiker, der andere bezeichnet sich als Protestanten und Katholiken zugleich und sieht es als seine Aufgabe an, zu missionieren:

„wie schnell verschwindet der glaube / tausend jahre römische kirche fünfhundert jahre lutherische landeskirchen aber nur 12 jahre nazidiktatur und 45 jahre sozialismus und das heilige land um wittenberg das einstige mekka der protestanten ist vom glauben abgefallen / verstehst du das“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 18).

Die Missionstätigkeit des zugereisten Pfarrers scheitert. Sie verkehrt sich sogar ins Gegenteil, denn alle Figuren, denen er seine Hilfe anbietet, finden kurz darauf den Tod. Der fremde Pfarrer, der nicht heimisch wird in der Region, erhält am Ende der Handlung nahezu mythisch-mysteriöse Züge. Er reist mit Janica im Zug, die auf dem Weg nach London ist, wo sie Grafikdesign studieren will. Der Pfarrer nötigt ihr mit der verkrampften Höflichkeit eines Fremden ein

Gespräch über die Besonderheiten der Region auf. Janica fragt: „wissen sie was luther auf der wartburg gemacht hat als er den teufel sah“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 37).³⁰⁸ Daraufhin sprüht Janica dem fremden Pfarrer mit einer blauen Spraydose ins Gesicht. Aus dem Pfarrer wird die Figur des Teufels. Kurz darauf verunglückt der Zug, Janica wird schwer verletzt, die alten Frauen sehen den gezeichneten Pfarrer entfliehen. Auch hier verkehrt sich die Heilssymbolik ins Gegenteil, wird der Pfarrer zum Unglücksbringer und gar zum Teufel stilisiert. Er bleibt ein Fremder, seine religiösen Botschaften wirken merkwürdig exotisch in einer Region des sozialen Verfalls, die einst das Heimatland Luthers war. Gott ist in *Sterne über Mansfeld* längst keine „feste Burg“ mehr, sondern in der Gestalt des Pfarrers eine destruktive Kraft, die die desolate Situation der Figuren nur um so zugespitzter zu Tage fördert.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass in keinem der Theatertexte der Glaube beziehungsweise die Kirche eine positive Rolle spielt. Religiosität bildet nicht ansatzweise eine sinnstiftende Einheit, die korrigierend die Handlung beeinflusst. Es dominieren Enttäuschung und Scheitern. Der christliche Glaube an Nächstenliebe, Erlösung und Seelenheil wird partiell, beispielsweise in *Gäste*, zu einer absurd-komischen Größe angesichts der hoffnungslosen Tristesse und sozialen Verödung, in der die Handlung spielt. Die Welt des Glaubens und der problembelastete Lebensalltag der Figuren bleiben, etwa in *Sterne über Mansfeld*, zwei gegensätzliche Sphären, die keine Berührungspunkte aufweisen. Der Rekurs auf religiöse Zusammenhänge, das gehäufte Auftreten von Pfarrerfiguren, die sich vor allem durch ihr destruktives Potenzial auszeichnen, findet seinen Sinn darin, die Dramatik der vielfältigen Situationen im Zusammenhang mit dem Systemumbruch zu verstärken. Im Rückgriff auf transzendente Erklärungsmuster des Religiösen wird vor allem deutlich, dass diese eben nicht hinreichen, um die sozialen Umbrüche, denen die Figuren ausgeliefert sind, zu erklären oder mit Sinn zu versehen. Das gilt um so mehr für jene Texte, die auf struktureller Ebene und nicht als unmittelbares Handlungselement auf christliche Motive zurückgreifen. Christian Martin strukturiert seine Theatertexte auf der Basis neutestamentarischer Konstellationen, um das Schicksal seiner Figuren in einen größeren Bedeutungskontext zu stellen und vor allem die Dimension zu verdeutlichen, die der Systemumbruch für das soziale Gefüge der Figuren seiner Theatertexte besitzt.

Als Bedeutungs- und Deutungsraum bleiben religiöse Zusammenhänge präsent, vor allem jedoch als Negativ für nicht einlösbare Heilsversprechungen. Als integrativer Bestandteil konkreter Lebenspraxis in Ostdeutschland ist in den Theatertexten ausschließlich vom Verlust religiöser Sinnstiftung die Rede. An Erlösung glauben die Ostdeutschen auf dem Theater nicht mehr.

³⁰⁸ Luther warf sein Tintenfass nach ihm. Der Fleck an der Wand seiner Studierstube ist noch heute eine touristische Attraktion.

Rechtsextremismus wird seitens der Massenmedien in der Regel als Problem sozial benachteiligter Jugendlicher in Ostdeutschland, besonders in den dünn besiedelten Bundesländern Mecklenburg-Vorpommern, Brandenburg und Sachsen-Anhalt, dargestellt. Tatsächlich gibt es dort immer wieder Auffälligkeiten und Straftaten mit rechtsextremistischem Hintergrund, wenngleich die Ursachen wesentlich komplexer und die regionale Verteilung differenzierter sind.³⁰⁹ Aufgrund dieser medialen Vereinfachung des Gegenstandes sollen hier zwei soziologische Untersuchungen den Analysen der Theatertexte vorangestellt werden, um der Komplexität des Gegenstandes gerecht zu werden.

Maren Oepke führt in ihrer Studie³¹⁰ zwei theoretisch zumeist getrennt betrachtete Ansätze zusammen. Makrostrukturelle Theorien sehen die Ursachen für rechtsextreme Einstellungen insbesondere bei Jugendlichen eher im gesellschaftlichen Umfeld und konstruieren einen Zusammenhang zwischen der Dynamik des sozialen Wandels und damit einhergehender Zukunftsungewissheit und dem Phänomen des ostdeutschen Rechtsextremismus. Mikrostrukturelle Theorien nehmen im Unterschied dazu verstärkt individuelle Sozialisationsinstanzen wie Familie, Freundeskreis, Erziehung und Bildung in den Blick. Oepke belegt, dass das auf den ersten Blick schlüssige Erklärungsmuster der sozialen Unsicherheit und die Dynamik des sozialen Wandels für rechtsextreme Orientierungen in Ostdeutschland deutlich zu kurz greift. Die Ergebnisse ihrer Studie zeigen die Ursachen im familiären Bereich. Ein autoritärer Erziehungsstil lässt sich bei den meisten Jugendlichen mit rechtsextremer Orientierung nachweisen. Ebenso entscheidend ist das Bildungsniveau der untersuchten Familien. Evident ist Oepkes Auflösung des scheinbaren Zusammenhangs zwischen Schichtzugehörigkeit und Rechtsextremismus. Denn weder der berufliche Status des Familienvaters noch die Einkommensverhältnisse sind ausschlaggebend. Da in Deutschland jedoch Bildung so eng wie in keinem anderen europäischen Land an die soziale Herkunft geknüpft ist, liegt der Kurzschluss, Rechtsextremismus als Unterschichtenphänomen darzustellen, nah. „Rechtsextremismus stellt danach nur deswegen ein Unterschichtenphänomen dar, weil Personen unterer Schichten eher über eine geringere Bildung verfügen, die für rechtsextreme Angebote anfällig macht.“³¹¹ Signifikante Unterschiede zwischen Ost- und Westdeutschland findet Oepke, die auf Daten von zwei Erhebungswellen zwischen 1992 und 1998 zurückgreift, nicht. Zu diesem Ergebnis kommt auch Klaus Schroeder

³⁰⁹ Zur Einseitigkeit der Debatte, in der die Ursachen für fremdenfeindliches Verhalten in Ostdeutschland primär in der sozialistischen Sozialisation gesucht werden, wie zum Beispiel durch den westdeutschen Kriminologen Christian Pfeiffer wiederholt anführt: Vgl.: Ahbe, Thomas: Die Konstruktion der Ostdeutschen. A.a.O. S. 18f.

³¹⁰ Oepke, Maren: Rechtsextremismus unter ost- und westdeutschen Jugendlichen. 2005.

³¹¹ Oepke, Maren: a.a.O. S. 451.

mit seiner Untersuchung von Rechtsextremismus in Deutschland.³¹² Rechtsextremismus definiert er, in großer Schnittmenge zu Oepke, als eine Verbindung mehrerer Komponenten: Nationalismus, Ausländerfeindlichkeit, Antisemitismus, Antiparlamentarismus, NS-nahes Geschichtsbild und Biologismus.³¹³ Nur in zwei Punkten unterscheiden sich die Antworten der Befragten zwischen Ost und West. Ostdeutsche Jugendliche haben ein deutlich distanzierteres Verhältnis zum Grundprinzip der parlamentarischen Demokratie, nur etwa jeder Dritte bekennt sich zu Parlamentarismus und Pluralismus. Darüber hinaus neigen viele ostdeutsche Jugendliche zu nichtzivilen Einstellungen (Ost: 37,9 % - West: 29,9%³¹⁴). Die nichtzivile Einstellung bemisst sich aus den Antworten zu Fragen nach Gewalt- und Devianzbereitschaft, Intoleranz und Verantwortungslosigkeit, Autoritarismus sowie Antiindividualismus und Gemeinschaftspathos.³¹⁵ Auch Schroeder verweist auf den offensichtlichen Zusammenhang zwischen nichtzivilen Einstellungen und dem niedrigen Bildungsgrad der Befragten.

Fasst man beide Untersuchungen zusammen, so lässt sich Rechtsextremismus weder als ein Unterschichten-, noch ein Jugendphänomen und auch kaum mehr sinnfällig als ostdeutsches Problem beschreiben.³¹⁶ Nur eingeschränkt gehen beide Autoren auf die Gewaltbereitschaft untergesamdeutschen Jugendlichen ein. Angesichts aktueller Statistiken lässt sich aktuell insbesondere in den neuen Bundesländern ein leichter Anstieg rechtsextremer Gewalt verzeichnen. Von einem dezidiert ostdeutschen Problem kann dennoch nicht die Rede sein. Der aktuelle Verfassungsschutzbericht des Bundesamts für Verfassungsschutz zeigt die neuen Bundesländer im Mittelfeld der Statistik, die Gewalttaten mit rechtsextremem Hintergrund erfasst.³¹⁷

Ungeachtet dessen nehmen einige der hier ausgewählten Theatertexte rechtsextreme Gewaltorientierungen vor dem Hintergrund des Systemumbruchs in den Blick. Wenngleich sich Rechtsextremismus nicht schlüssig als genuin ostdeutsches Phänomen beschreiben lässt, ist es doch in Ostdeutschland nach 1989/90 ein relevantes Problem. Das liegt vor allem daran, dass es im Vergleich zur mangelnden Präsenz in der Öffentlichkeit der DDR ein vergleichsweise neues Problem ist.³¹⁸

³¹² Schroeder, Klaus. Rechtsextremismus und Jugendgewalt in Deutschland. 2004. Der Studie liegen Befragungen von 862 Schülerinnen und Schülern aus vier Kleinstädten (Arnstadt, Neuruppin, Einbeck und Deggendorf) zwischen März und November 2002 zu Grunde.

³¹³ Schroeder, Klaus: a.a.O. S. 271.

³¹⁴ Schroeder, Klaus: a.a.O. S. 317.

³¹⁵ Schroeder, Klaus: a.a.O. S. 320.

³¹⁶ Diesen Befund stützen die Ergebnisse der beiden Studien unter Leitung des Leipziger Medizinsoziologen Elmar Brähler. Vgl.: Brähler, Elmar; Decker, Oliver: Vom Rand zur Mitte. 2006. sowie die Anschlussstudie: Brähler, Elmar, Decker, Oliver u.a.: Ein Blick in die Mitte. 2008. Das Forscherteam weist nach, dass rechtsextreme Einstellungen insgesamt bei 30% der Bevölkerung, in allen Altersgruppen, allen sozialen Schichten sowohl bei Männern und Frauen als auch in Ost- und Westdeutschland zu finden sind.

³¹⁷ Bundesministerium des Innern: Verfassungsschutzbericht des Bundesamts für Verfassungsschutz 2007. 2008. S. 35ff.

³¹⁸ Über Gewalttaten mit neofaschistischem Hintergrund in der DDR, die es entgegen der öffentlichen Wahrnehmung gegeben hat, liefert Schroeder einen faktenreichen Überblick: Schroeder, Klaus: a.a.O.

Peter Dehler, Schauspieldirektor des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin, hat ein Gespür für Trends. Er entdeckt als einer der ersten das Thema Rechtsextremismus als Phänomen ostdeutscher Sozialisation für das Theater. 1992 schreibt er auf der Basis umfangreicher Recherchen *Glatze* (UA 1992 Schwerin). Dem Theatertext voran steht ein persönlicher Kommentar Dehlers: „Erst wollte ich ein Stück GEGEN Skinheads schreiben, dann wollte ich ein Stück FÜR Skinheads schreiben, dann wollte ich ein Stück ÜBER Skinheads schreiben – [...] Es wurde kein Stück FÜR – GEGEN – ÜBER die Skinheads. Es ist ein Stück über meine Fragen.“ (*Glatze*; S. 4) Die Handlung spielt in einem Provinztheater, wo ein Stück über ausländerfeindliche Gewalt probiert wird. In der Rahmenhandlung treten typische Charaktere einer Provinzbühne auf; der cholerische Regisseur, die emsige Regieassistentin, ein alkoholkranker Schauspieler, eine streitlustige Schauspielerin, ein verkrampft agierender Absolvent der Schauspielschule sowie ein Heldendarsteller mit Stimmproblemen. In der Binnenhandlung geht es um den Mord an einem Vietnamesen in der Fußgängerzone einer Kleinstadt, der von Neonazis verübt worden ist. Eine junge Sozialarbeiterin verliebt sich in einen der Skinheads, der überaus menschlich dargestellt ist und in der Folge der Auseinandersetzung zu Tode kommt. Aus der Wechselwirkung von Binnenhandlung und Probensituation ergeben sich zahlreiche situative Konflikte, die zu meist von deren komischen Potenzial leben. Zwischen die Szenen sind Songs montiert, die von der Schweriner Punkband *Das Auge Gottes* live dargeboten werden. Die Songs gehören sowohl zur Rahmen- als auch zur Binnenhandlung. Der Theatertext beschreibt in der Hauptsache den Konflikt im Umgang mit der Problematik der Skinheads und der medialen Simplifizierung. Es wird deutlich, dass es unter den Skinheads zum einen zahlreiche Untergruppierungen gibt und zum anderen keineswegs alle Skinheads Gewalt verherrlichen. Die Liebesbeziehung der jungen Sozialarbeiterin Juana macht die Möglichkeit, in einem Skinhead zunächst einen liebenswerten Menschen zu sehen, sinnfällig und führt zugleich die folgenschwere Logik der Vergeltung ad absurdum.

Peter Dehler greift auf gängige Mittel der Unterhaltung zurück. Er erreicht damit in Schwerin ein zahlenmäßig großes, vor allem jugendliches, Publikum. Die Wechselwirkung zwischen Binnenhandlung und Theatersituation erlaubt es, immer wieder den Umgang des Einzelnen mit dem Thema zu reflektieren. Gleichwohl steht die unterhaltende Ausrichtung des Theatertextes der tiefgründigen Auseinandersetzung mit Ursachen und Spielarten von Rechtsextremismus entgegen. Der eigentliche Handlungszusammenhang ist wenig komplex und greift affirmativ gängige Vorurteile und Klischees auf. Nichtsdestoweniger stellt Dehler das Thema so dar, dass es seine irritierende Bedrohlichkeit verliert und durch die musikalische Struktur eines Musicals und die Komifizierung – der Skinhead Mirco wird beispielsweise beim Angeln gezeigt, einer Beschäftigung, die an Harmlosigkeit kaum zu überbieten ist – einer breiten Publikumsschicht zugänglich ist. Diese ästhetische Form, zentrale Themen der öffentlichen Aufmerksamkeit und Brisanz, mit Leichtigkeit, Humor und unterhaltsamer Musik für das Theater zu verarbeiten, ist

in den hier ausgewählten Theatertexten aber auch generell für die Gegenwartsdramatik solitär.³¹⁹

Zwei von drei Theatertexten in Christian Martins *Trilogie der Erinnerung* rekonstruieren Strukturen rechtsextremer Gewalt. In *Bunker* (UA 1992, Schauspiel Leipzig) ist es der westdeutsche Händl, der einen ehemaligen Stasi-Bunker aufspürt und sich mit seinen folgsamen Kameraden Ping und Pong zurückzieht. In der Stadt haben sie noch zwei Prostituierte aufgegriffen, eine Vietnamesin und eine Polin. Sie sollen ihnen die Zeit im Bunker etwas erträglich machen. Der Bunker wird von der Polizei umstellt, die Gruppe sitzt in der Falle. Händl ordnet an, dass sie im Bunker bleiben. Nahrungsvorräte sowie Notstromaggregate sind noch aus DDR-Zeiten vorhanden. Schließlich stößt ein Russe zu ihnen, der von seiner abziehenden Division der Roten Armee desertiert ist und um ein Versteck bittet. Sie nehmen ihn zu sich, vor allem weil er eine MP und Sprengstoff bei sich trägt. Die Notgemeinschaft verbringt in einem absurden Ritual das Weihnachtsfest. Der russische Soldat wird als Tannenbaum dekoriert. Händl, der den Zwilingsbrüdern intellektuell deutlich überlegen ist, malträtiiert die Gemeinschaft im Bunker mit rechtsradikalem Gedankengut: „weiter weiter forsch / nehmt euch den russ als beispiel /arbeit macht frei / ohne fleiß kein preis / stück für stück / der halbe erfolg“ (*Bunker*; S. 41). Am Weihnachtsabend sollen die beiden Frauen Geschichten erzählen. Die Vietnamesin berichtet in gebrochenem Deutsch von den Grausamkeiten des Vietnamkriegs. Die Polin, eine Deutschstudentin, erzählt die Geschichte der Großmutter aus *Woyzeck*. Händl ist zu Tränen gerührt. Schließlich erleidet er einen Bunker-Koller, die Führung entgleitet ihm und er stirbt. Daraufhin entfesselt sich ein Zweikampf der beiden Brüder um die Führungsrolle. Im Streit vermischen sich auf krudeste Weise nationalsozialistische Propaganda und Kapitalismuskritik:

„Ping: halts maul / ich führe / du folgst verstanden / slawischer faultiermorast / armselige hungerleider / hundetürkei stalinistische // Pong: aber du eh / der goldene westen / das freie amerika / dollarsegen die westmark / demokratischer profifprofit / alles lüge / verkommene gier / ich schieß drauf / hörst du / ich schieß drauf / egoistischer großkotz“ (*Bunker*; S. 56).

Die Brüder beginnen sich mit den Schusswaffen zu duellieren. Der russische Soldat wird zum Adjutanten gemacht. Er versucht, die beiden vom Töten abzubringen: „nix zähl / du bruder / du bruder/ nix schießen / weg waffen“ (*Bunker*; S. 57). Sein Appell verklingt ungehört. Nachdem Ping die Vietnamesin getötet hat, erschießt er seinen Bruder und sich selbst. Zurück bleiben die

³¹⁹ Auch in der westdeutschen Dramatik wird das Thema Rechtsextremismus vor allem Anfang der neunziger Jahren verstärkt aufgegriffen. Hier dominieren jedoch nichtdramatische Zugriffe, wie etwa Oliver Czesliks *Heilige Kühe* (UA 1992, Schaubühne am Lehniner Platz). Czeslik nimmt ähnlich wie Dehler eine vermittelte Perspektive ein, die die eigene Wahrnehmung thematisiert. Im Unterschied zu Dehler liegt Czesliks Hauptaugenmerk auf der Destruktion der unterschiedlichsten Wahrnehmungsperspektiven von Rechtsextremismus. Der Theatertext reagiert so auf die mediale Überformung der das Thema konstituierenden Diskurse. Vereinfachende Täter-Opfer-Dichotomien lösen sich in dieser Darstellung sukzessive auf. Dem Theatertext *Ich bin das Volk* von Franz Xaver Kroetz (UA Wuppertaler Bühnen 1994), der sich mit rechtsextremen Positionen vor allem im Milieu der gesellschaftlich etablierten Mitte auseinandersetzt, liegt ein aufklärerischer Gestus zugrunde. Beide Formen der ästhetischen Reflexion – Destruktion von Wahrnehmungsperspektiven und Aufklärung im Geist der 68er – finden kaum Eingang in die Spielpläne ostdeutscher Theater.

Polin und der Russe, die sich – in ironischer Verkehrung der Geschichte des Zweiten Weltkriegs – fest aneinander klammern und gemeinsam einen Choral von Johann Sebastian Bach singen.

In *Bunker* wird gezeigt, wie westdeutsche nationalistische Führungskräfte die labile Situation ostdeutscher Jugendlicher ausnutzen, um eine Kameradschaftsstruktur in Ostdeutschland aufzubauen. Die Zwillinge sind ideologisch indifferent und von den weltanschaulichen Modellen, mit denen sie konfrontiert sind, angezogen und zugleich verwirrt. Sozialistische und nationalistische Ideen vermengen sich bei ihnen zu einer explosiven Mischung. Sobald die Führungsfigur Händl nicht mehr die Fäden in der Hand hält, bricht die Gruppenstruktur auseinander. Ping und Pong sind den Anforderungen der Situation nicht gewachsen. Sie töten die Vietnamesin aus einer Mischung aus Übermut und vermeintlichem Befehlsgehorsam. Diese emotionale Gemengelage bringt Ping schließlich auch dazu, seinen Bruder und sich zu töten. In ihnen brütet eine archaische Wut, die aus dem Gefühl heraus entsteht, ökonomisch und sozial ausgegrenzt zu werden. Mit der Vermischung ideologisch gegensätzlicher Parolen wird diese Ausgrenzung als eine Folge des Systemumbruchs und damit eine spezifisch ostdeutsche erkennbar. Deutlich wird aber auch, dass es nahezu dem Zufall geschuldet ist, welcher Ideologie die Ausgegrenzten sich anschließen, sofern sie nur imstande ist, ihrer Wut und ihrem Hass Richtung und Form zu geben.

Im dritten Teil der Trilogie Christian Martins unter dem Titel *Fighters* (UA 1996 Theater Rampe Stuttgart) wird das Thema des Rechtsextremismus´ in Ostdeutschland aus einer anderen Perspektive betrachtet. Hier ist es kein Westdeutscher, sondern ein Mitglied der ehemaligen SED-Bezirksleitung, genannt Proll, der am Aufbau rechtsextremer Strukturen interessiert ist. Alf, ein Arbeiter, hat in der DDR gegen die Unfreiheit aufbegehrt. Proll und Alf treffen nach dem Systemzusammenbruch zufällig aufeinander, als Proll sich mit dem türkischen Betreiber einer Gaststätte anlegt. Es geht um Schutzgelderpressung, hinter der Proll organisierte Kriminalität der Ausländer vermutet. Proll versteht es, Alf für sich einzunehmen, in dem er ihn moralisch unter Druck setzt. Er beruft sich darauf, Alf in der DDR vor dem Gefängnis bewahrt zu haben. Mitten im Handgemenge mit dem türkischen Kneipier bringt er Alf dazu, den Türken zu erstechen. Alf ist entsetzt und gerät erneut in die perfide Abhängigkeit von Proll. Dieser beschafft ihm Arbeit und eine Wohnung, im Gegenzug integriert er ihn in seine nationalistisch gesinnte Kameradschaft. Alf ist dort als Sprengstoffexperte gefragt und soll helfen, die überdimensionale Kopie der Freiheitsstatue, die im Ort gebaut wird, in die Luft zu sprengen. Alf kann sich nicht wehren und willigt notgedrungen ein. Heimlich besucht er das Grab des ermordeten Türken und trifft dort auf dessen Tochter Zita, in die er sich auf dem Friedhof verliebt. Die beiden werden ein Paar, Alf verheimlicht ihr, dass er der Mörder ihres Vaters ist. Proll erfährt von der Beziehung und erpresst Alf. Er fordert, sich von Zita zu trennen. Alf protestiert. Auf offener Straße fängt Proll Zita ab, hält sie brutal fest und sagt ihr, wer ihren Vater getötet hat. Zita steht den-

noch zu Alf. Dieser hält den Konflikt zwischen seiner Abhängigkeit von Proll und der Liebe zu Zita nicht aus. Er besteigt die Statue, die er in die Luft sprengen soll. Er bittet Zita, mit nach oben zu gehen. Sie fleht ihn an, herunter zu kommen. Schließlich springt Alf von oben herab und stirbt.

Die ideologische Kontinuität von der nationalistischen Propaganda hin zu den ideologiebeladenen sozialistischen Parolen, die bei den Brüdern in *Bunker* zu einer indifferenten Mischung vergären, wird in *Fighter* in einer weiteren Variante dargestellt. Der Macht- und Führungsanspruch des SED-Kaders setzt sich über die Systemgrenzen hinweg durch und wirkt in den gleichen Strukturen bei wechselndem ideologischem Vorzeichen. Opfer dieser Machtausübung ist in beiden Systemen (der DDR und der wiedervereinigten Bundesrepublik) die Figur Alf. Sie wird als ehrlich charakterisiert und ist als Teil des Arbeitermilieus darauf aus, mit Arbeit den Lebensunterhalt zu verdienen. In der DDR gerät Alf in die Abhängigkeit des Systems, um einer Haftstrafe wegen staatsfeindlicher Aktivitäten zu entgehen. Nach dem Systemumbruch treibt ihn die Arbeitslosigkeit erneut in die Fänge eines nun im Untergrund agierenden Machtsystems, das mit Proll von der gleichen Figur repräsentiert wird. In der DDR vermag Alf den inneren Widerspruch zwischen weltanschaulicher Überzeugung und moralischer Korruptierbarkeit auszuhalten, nach dem Systemumbruch ist seine Zwangsabhängigkeit mit einem Mord verbunden.³²⁰ Zudem entsteht ein moralisch kaum lösbarer Konflikt zwischen seiner Liebesbeziehung und diesem Mord, dem Alf mit dem Selbstmord ein Ende bereitet.

In beiden Theatertexten wird deutlich, dass die Strukturen rechtsradikaler Bewegungen in Ostdeutschland von intelligenten und machtbewussten Führungskräften geleitet werden, die es verstehen, auf die Perspektiv- und Hoffnungslosigkeit einfach strukturierter Menschen, die sich infolge des Systemumbruchs nach Orientierung und einem stabilen Ordnungssystem sehnen, zu reagieren und mit einfachen Lösungen der Überforderung dieser Menschen Abhilfe zu schaffen. Christian Martin greift damit Erklärungsmuster auf, die die Entwicklung rechtsextremer Strukturen in Ostdeutschland vor allem mit der labilen Sozialsituation der Beteiligten begründet.

Christoph Hein siedelt die nationalistischen Strukturen in *Randow* (1994) weniger im aktionistischen Jugendmilieu an, sondern im bundesdeutschen Establishment der oberen Klasse. Gleichwohl findet sich auch in diesem Theatertext eine Verbindung zwischen westdeutschen einflussreichen Größen und ehemaligen ostdeutschen Eliten. Der Jurist Fred P. Paul engagiert den ehemaligen Stasi-Kader Peter Stadel, um Handlungsfreiheit für seine Klienten zu schaffen. Stadel, dessen Führungsqualitäten Paul schätzt und der auf eine Handvoll befehlsgehorsamer

³²⁰ Die Handlung von *Fighters* weist auffällige Analogien zu Uwe Saegers *Flugversuch* (1988) auf. Der moralisch berechnete Anspruch zweier Liebenden wird von einem Umfeld, das überwiegend ideologisch korruptiert ist, vereitelt, was das Liebespaar letztlich in den Selbstmord treibt. Bei Martin springt Alf von der Kopie der Freiheitsstatue, bei Saeger stürzen sich die Liebenden von einem Industrieschornstein – beides Symbole, die auf grundsätzliche Werte der jeweiligen Gesellschaft verweisen: Hier die individuelle Freiheit und dort die arbeiterliche Industrieproduktion. Und auch die Figurenkonstellation bis hin zur Figur des Fremden – bei Martin die türkische Zita, bei Saeger der westdeutsche Herbert – weist starke Analogien auf, die eine differenzierte Analyse sinnvoll erscheinen ließen, hier aber nicht geleistet werden kann.

Mitstreiter zurückgreifen kann, verrichtet die unliebsamen Tätigkeiten in Ostdeutschland: „Ich bin der Mann, der die Rückgabe betreibt, der die Kündigungen ausspricht, der die Mieter vor die Türen setzt, der verhindern muss, dass sich kleine Unternehmer in unseren Immobilien niederlassen.“ (*Radow*; S. 47) In Alt-Rhese, einem Dorf in Mecklenburg, soll er Restitutionsansprüche für Pauls Klienten durchsetzen. Die Immobilie ist als NS-Führungsschule der Ärzteschaft und Kaderschmiede der NS-Gesundheitspolitik³²¹ bekannt. Von der Lokalpresse wird Stadel zum Buhmann gemacht. Stadels antifaschistische Prägung aus DDR-Zeiten wirkt nach und er wehrt sich, in einem solchen Kontext tätig zu werden. Paul wiegelt ab: „Ein Kompromiss kommt nicht in Frage, aber eine generöse Geste. Wir werden uns großzügig zeigen. Das ist längst vereinbart und perfekt, aber um all das musst du dich nicht kümmern.“ (*Radow*; S. 45) Paul agiert demnach im Auftrag alter Nazi-Größen, deren gesellschaftlicher Einfluss noch immer wirksam ist und zwar auf höchster politischer Ebene, sodass die Aufregung der lokalen Bevölkerung als Provinzposse abgetan werden kann. Nationalsozialistisches Gedankengut ist in diesen Kreisen längst (oder noch immer) salonfähig und geduldet, solange es mit bürgerlicher Großzügigkeit bemäntelt werden kann. Anders sieht es aus, wenn Pauls Aktivitäten mit rechtsextremen Bündnissen in kleinbürgerlichem Format in Verbindung gebracht zu werden drohen. Einer von Stadels Kameraden wird bei einer Aktion „irgend so eine[r] kleine[n] Partei, Nationale Front“ (*Radow*; S. 70) von der Polizei aufgegriffen. Paul reagiert empfindlich:

„Interessiert mich nicht. Will ich nicht wissen. Hol ihn da raus oder laß ihn fallen. Wenn das öffentlich wird, mach rechtzeitig einen Schnitt. Was habe ich dir gesagt, Peter, was habe ich dir eingeschärft? Schon vergessen? Loyal und diskret, mehr verlange ich nicht. Und wenn irgendetwas bei dir stinkt, dann heißt es für uns beide Abschied nehmen. Verstanden.“ (*Radow*; S. 70f.)

Paul ist nur an der geräuscharmen Durchsetzung seiner Interessen gelegen. Die Zuordnung seiner Mittelsmänner zu neofaschistischen Gruppierungen ist ihm nicht aufgrund der ideologischen Ausrichtung ein Dorn im Auge, sondern wegen der potenziellen öffentlichen Aufmerksamkeit, die diese erregen könnte. Stadel verteidigt seinen Mann: „Ich müsste die Jungs beschäftigen. Sie sitzen da und warten und machen halt Blödsinn.“ (*Radow*; S. 71) Paul bleibt hart und fordert die Trennung von dem Mann, sofern ihn Stadel nicht zur Raison bringt. Während es sowohl Dehler als auch Martin, wenn auch mit unterschiedlicher Tiefenschärfe, darum geht, Ursachen für das Engagement vor allem junger Männer in rechtsextremen Gruppierungen

³²¹ Das Gelände, auf dem 1935 der Hartmannbund die Führerschule der Deutschen Ärzteschaft eröffnet, wird von 1953 bis 1957 als Kinderheim genutzt. Danach wird dort eine Einheit der Sicherheitsabteilung der DDR-Staatssicherheit stationiert. Anschließend wird das Gelände von der Nationalen Volksarmee genutzt. 1990 übernimmt die Bundeswehr das Gelände, 1998 zieht sie wieder aus. Seit den 1990er-Jahren ist ein verantwortlicher Umgang mit der NS-Vergangenheit des Ortes immer wieder angemahnt worden. 2001 gründete sich auf Initiative von Politische Memoriale e. V. der „Förderverein für die Erinnerungs-, Bildungs- und Begegnungsstätte“. Im Oktober 2002 öffnete im ehemaligen Gutshaus eine erste Dauerausstellung, in der Themen wie der Arzt im Nationalsozialismus, die Reichsärzteschule sowie die NS-Patientenmorde in Mecklenburg und Pommern behandelt werden. Nach Jahren des Leerstandes kaufte 2006 ein Investor (Lebenspark e. V.) das ehemalige Schulgelände. Quelle: Internetpräsenz des Vereins Politische Memoriale e.V. in Mecklenburg-Vorpommern. 2006.

rungen zu reflektieren, zeigt Hein die Verankerung nationalistischer Strömungen in der westdeutschen gesellschaftlichen Elite. Im Theatertext wird zudem eine Verbindung dieser bürgerlichen Strukturen mit ökonomischer Macht hergestellt, die zu wirksamem gesellschaftlichem Einfluss führen. Die Drahtzieher rekrutieren die ehemaligen Eliten der DDR, weil sie deren Führungsstärke und Befehlsgehorsam zu schätzen wissen. Sie müssen sich den konkreten Konflikten vor Ort aussetzen, während Paul, der hier weniger als Charakter denn als Stellvertreter einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht auftritt, unerkant im Hintergrund bleibt. Dehler und Martin setzen ihre Handlungskonstruktionen bei den verführbaren Jugendlichen an und erklären rechtsextreme Orientierung mit dem sozialen Kontext der Figuren. Bei Martin werden die Figuren als Opfer von Machtstrukturen gezeigt, deren Akteure ihnen eine Perspektive in einer ansonsten von Orientierungslosigkeit geprägten Umwelt zu bieten imstande sind. Martin ordnet damit das Phänomen rechtsextremer Gewalt in den Kontext des Systemzusammenbruchs ein. Hein perspektiviert das Problem quasi von oben und zeigt, analog zu der Figurenkonstellation Kowalski-Voß, wie in der unübersichtlichen Situation nach dem Systemzusammenbruch westdeutsche Machtinteressen mit der politischen Elite der ehemaligen DDR wirkmächtige Allianzen eingehen und so das demokratische System untergraben. Auffällig ist dabei, dass in den Theatertexten von Martin und Hein eine Kontinuität zwischen sozialistischer und nationalistischer Ideologie hergestellt wird. Das doktrinäre Potenzial wird also nicht ausschließlich beschränkt auf rechtsextreme Zusammenhänge, sondern zugleich auch als Kritik an der Beschränkung individueller Freiheit im Staatssozialismus formuliert. Die nach dem Systemumbruch virulenten rechtsextremen Phänomene werden so als Folge dieser zum Teil doktrinären Praxis und damit als spezifisch ostdeutsch dargestellt. Die in Folge des Systemumbruchs freigesetzten Energien münden in der fiktionalen Realität der Figuren nicht in demokratische Orientierungen, sondern suchen sich neue repressive Ordnungsmuster, die ihnen subjektiv Halt geben.

Die Diskrepanz zwischen sozialwissenschaftlicher Forschung und künstlerischer Produktion zeigt, wie stark die Autoren in den öffentlichen Diskurs eingebunden sind, der Rechtsextremismus als ostdeutsches Phänomen insbesondere zu Beginn der neunziger Jahre darstellt. In der Reproduktion dieser Diskursstrategien verstetigen sich diese und bilden Anlass für weitere Anschlusskommunikation. Dieser Eindruck verstärkt sich, berücksichtigt man den Umstand, dass in den hier dargestellten Theatertexten rechtsextreme Gewalt ausschließlich männlich konnotiert ist. Alle Figuren sind zumeist junge Männer. Frauen kommen lediglich als Opfer- oder Samariterfiguren (*Bunker*, *Glatze*) vor. Auch in diesem Punkt zeigt sich die Einbindung der Autoren in einem öffentlichen Diskurs, der das Problem rechtsextremer Orientierung von Frauen konsequent vernachlässigt, wenngleich die aktuelle Entwicklung zeigt, dass die nationalisti-

schen Gruppierungen zunehmend Akzeptanz von Frauen finden und ohne deren Engagement kaum in der aktuellen Form überlebensfähig wären.³²²

Alle drei Theatertexte stammen aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre, in die auch die massiven Ausschreitungen ausländerfeindlicher Gewalt nicht nur in Ostdeutschland fallen.³²³ Im Laufe der Jahre spielt das Thema in den Theatertexten dieses Samples eine zunehmend marginale Rolle. In *Abendgruß* (1998) ist es ein Schlägertrupp von drei „Ohnehaare[n]“, die Georg Schepker töten. Franks Gemächt in *Vineta oderwassersucht* (2001) wird von einem Paar Springerstiefel zertrümmert. Rechtsextreme Gruppierungen tauchen also punktuell hin und wieder auf, erreichen aber nicht mehr die Aufmerksamkeit und Bedeutung innerhalb der Handlung eines Theatertextes, wie das Anfang der neunziger Jahre der Fall ist. Das Potenzial der Problematik des Rechtsextremismus´ hat sich für die Theatertextproduktion offenbar erschöpft.³²⁴

Landschaften

In einer Vielzahl ostdeutscher Theatertexte spielt die Landschaft eine bedeutsame Rolle. Im Unterschied zu westdeutschen Theatertexten, wo Innenräume oder anonyme urbane Räume dominieren,³²⁵ werden nahezu alle Theatertexte des Samples an konkreten und vor allem realen Orten situiert. Mit der Ausnahme *Iphigenie in Freiheit*, wo im dritten Teil jedoch mit Ravensbrück auch ein realer Ort zum Raum für szenische Fiktion gemacht wird, spielen die Handlungen in realen Orten oder Regionen Ostdeutschlands: Vogtland, Lausitz, Ostberlin, Leipzig, Zarentin im Kreis Ludwigslust, Uckermark (Randow, Eichhof), Potsdam, Frankfurt/Oder, Mansfelder Land, Meerane, Gera. Fantasie-Räume kommen nicht vor. In zwei Theatertexten wird der Ort nicht erwähnt: Das Hotel in *Mala Zementbaum* könnte überall stehen und unterstreicht in seiner Neutralität den Charakter der Handlung als menschliches Experiment. Der Plattenbau in *Unsterblich und reich* wird nicht näher beschrieben und lokal konkretisiert, die Autorin fügt jedoch überall, wo es sich anbietet, Hinweise auf ostdeutsche Spezifika ein, die sie jedoch vorschlägt, in westdeutschen Aufführungen unbeachtet zu lassen. Nicht überall gewinnt die Landschaft motivische und vor allem bedeutungskonstitutive Kraft. Vor allem dort, wo Regionen (im Unter-

³²² Vgl.: Brück, Brigitte: Frauen und Rechtsradikalismus in Europa. 2005. sowie: Röpcke, Andrea: „Retterin der weißen Rasse“. 2006.

³²³ Vgl. die ausländerfeindlichen und gewaltsamen Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen im August 1992, der rassistisch motivierte Mord an Amadeu Antonio Kiowa am 25.11.1990 in Eberswalde, der rechtsextrem motivierte Mordanschlag in Solingen im Mai 1993 sowie der Brandanschlag auf türkische Familien in Mölln im November 1992. Seit 1990 gibt es weit über einhundert Todesopfer rechtsextremer Gewalt in Deutschland. Die Zahlen beruhen auf Angaben des Vereins opferperspektive e.V. mit Sitz in Potsdam. Eine Dokumentation der Todesfälle findet sich auf dessen Internetpräsenz unter URL: www.opferperspektive.de/Chronologie.

³²⁴ Ob das angesichts der zunehmenden Wahlerfolge rechtsextremer Parteien in Ostdeutschland und der damit einhergehenden Institutionalisierung nationalistischer Tendenzen eine kontinuierliche Entwicklung ist, bleibt abzuwarten. 2004 erhielt die NPD bei der Wahl des sächsischen Landtags 9,2% der Stimmen. 2006 erreichte die NPD bei Landtagswahlen in Mecklenburg-Vorpommern 7%.

³²⁵ Vgl. etwa die Theatertexte von Marius von Mayenburg, Albert Ostermaier und Dea Loher.

schied zu urbanen Situationen) im Mittelpunkt stehen, werden diese jedoch als Gestaltungsmoment aufgegriffen.

Im Unterschied zu realen Landschaften, besitzen fiktive Räume insbesondere in Theater texts, die in ihrer szenischen Realisation auf eine räumliche Komponente zwingend angewiesen sind, die Möglichkeit, als gestaltete Räume ästhetische Bedeutung zu erzeugen. Das Motiv der Grenze, wie bereits ausgeführt, prägt die Landschaft einer Reihe von Theater texts und rückt im komplexen Zusammenhang von Fremdheit in der Ab-Grenzung zum Eigenen die (De-)Konstruktion von Identität in den Fokus der Aufmerksamkeit. Darüber hinaus gelangt Landschaft insbesondere bei Fritz Kater und Dirk Laucke zu einem über die räumliche Qualität hinausweisenden Bedeutungsträger. In den Theater texts Fritz Katers, aber auch in Dirk Lauckes *alter ford escort dunkelblau* wird die Landschaft zu einem Bedeutungsfeld für gesellschaftliche Zustände.

Landschaften als Metapher für innere Zustände zu verwenden, ist spätestens in der romantischen Malerei, aber auch in der Poesie zu einer gängigen poetologischen Praxis geworden und in der Dramatik steht Heiner Müller unter anderem mit seinen Theater texts *Bildbeschreibung* oder *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* für den produktiven Umgang mit Landschaft und Raum, die in diesen beiden Texten sowohl Bedeutungsträger sind als auch in ihrer materiellen Qualität selbst räumlich wirken.³²⁶ In den drei Theater texts ist Landschaft kein statischer Raum, sondern befindet sich auf unterschiedliche Weise in Bewegung.

In *Vineta oder wassersucht* bildet der Fluss das zentrale Motiv.³²⁷ In einer – wie ein Prolog der Handlung vorangestellten – Chorpassage werden kindliche Fantasien evoziert, die unmittelbar mit dem Fluss verbunden sind. Der Sage nach existierte an der Odermündung einst die Stadt Vineta: „bis zu dieser stelle wo alles einfließen sollte nach vineta in die versunkene stadt die der sage nach da hinten liegen sollte irgendwo hinter usedom wo der fluss ins meer geht“ (*Vineta oder wassersucht*; S. 2). Die sagenhafte Stadt Vineta wird zu einem utopischen Ort, zu einem imaginären Paradies, wo der Fluss des Lebens Sinn und Erfüllung findet. Doch der Zugang ist verwehrt: „da stand er da aber auch dieser eingang zeigte sich verschlossen stand stand da und der eingang zur hölle war verschlossen“ (*Vineta oder wassersucht*, S. 2). Paradies und Hölle werden im letzten Satz in eins gesetzt, der Eingang in beides bleibt verschlossen, die Hoffnung auf Erlösung vom diesseitigen Leben besteht nicht. Bevor also die Handlung beginnt, wird die Möglichkeit einer Utopie, für die Vineta steht, verweigert und die Figur Steve, die im unmittelbaren Anschluss auftritt und die Fantasie über den Fluss fortsetzt, in einen Raum gesetzt, der

³²⁶ Diese Texte prägen selbst landschaftliche Qualitäten heraus. Es sind Textlandschaften, die in ihrer Materialität bildkünstlerische Techniken nachempfinden. „Dabei bildet der Text nicht Landschaft ab, sondern wird mimetisch selbst zur Landschaft.“ Sticker, Achim: *Interferenzen bildkünstlerischer und textueller Verfahren*. 2005. S. 248.

³²⁷ Auch in *Vom Fluss* spielt über den Titel hinaus der Fluss (die Elbe) eine charakteristische Rolle als räumliches Motiv. Im Unterschied zu *Vineta oder wassersucht* erlangt dieses Motiv über die raumbildende Wirkung und über die dem Motiv des Flusses immanente Metapher des Lebens hinaus, keine dramaturgische Bedeutung.

ohne Einschränkungen auf das Hier und Jetzt angewiesen ist. Gleichwohl ruft der Titel des Theatertextes „oderwassersucht“, in dem phonetisch „Sehnsucht“ mitklingt, die Suche nach einem Ort für ein besseres Leben auf. Die sozial missliche Lage der Figuren in der sich im Folgenden entwickelnden Handlung wird sowohl durch diesen Prolog als auch durch den Titel des Textes, als unbefriedigend, aber in ihrer materiellen Konkretheit zunächst unabänderlich, kenntlich gemacht. Das Leben ist wie es ist. Vermittelt über das Motiv des Flusses schwebt über der Handlung, latent und punktuell aktualisiert, eine Hoffnung auf eine andere, jenseitige Welt mit. Sie ist jedoch nicht religiös motiviert, sondern im Mystisch-Mythologischen verhaftet.

Ganz anders in *Sterne über Mansfeld*. Der Text umkreist mit zwei Pfarrer-Figuren die Frage nach der Verbindlichkeit christlich-religiöser Werte. Ein zweites durchgängiges Motiv ist der Bergbau. Das Leben einzelner Figuren ist mit dem Bergbau unmittelbar verbunden. Ben ist ehemaliger Bergmann mit guter Rente, Tomas plant auf dem Gelände des ehemaligen Schachts seine Gokart-Bahn und Christian hat seine Tochter im toten Schacht erfrieren lassen. Das Motiv des Berg(-bau)s zieht sich durch zahlreiche Repliken und bleibt so über den ganzen Text hinweg präsent. Der Berg wird, ähnlich wie der Fluss, zur Lebensmetapher:

„der berg führt gar nicht von uns weg er führt zu uns hin je weiter wir ihn betreten je mehr wir in ihn eindringen um so näher kommen wir uns selbst unserer angst unserer trägheit unserer kraft aber wir sind einfach nicht weiter gegangen wir haben einfach schlapp gemacht bei der ersten anstrengung bei dem ersten anzeichen von gefahr und jetzt stehen wir hier wie vor zwanzig jahren und drehen uns im kreis und werden einfach nur älter“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 36).

Es sind nicht von ungefähr jene drei Figuren, deren Leben als „Weg durch den Berg“ beschrieben wird, die am Ende gezwungen sind, ihr Dasein in der Region zu fristen. Für einen Neubeginn ist es für sie zu spät. Sie sind verhaftet mit der Region und damit mit ihrer eigenen und der gesellschaftlichen Vergangenheit; Ben mit seinen sozialistischen Idealen, Christian durch den von ihm verschuldeten Tod der Tochter und Tomas hin und her gerissen zwischen der provisorischen Einrichtung als Versicherungsvertreter und Kleinunternehmer und der vergeblichen Hoffnung, doch noch eine Karriere als Rockmusiker zu starten. Dabei ist der Berg beziehungsweise der tote Schacht nicht nur ein Bild für das individuelle Scheitern der drei Figuren, sondern für das Schicksal ihrer Generation. Er ist ihre Vergangenheit, von der sie sich nicht lösen können oder wollen. Dieses Identitätsgefüge, in seiner Statik aber auch in seiner Tradition, sinnfällig gemacht über den toten, stillgelegten Bergbaustollen, bricht am Ende mit einer gewaltigen Implosion zusammen. Die innerlich ausgehöhlte Landschaft der Bergbauregion wird in *Sterne über Mansfeld* zu einem Sinnbild für die ostdeutsche Gesellschaftssituation. Der Einsturz des toten Stollen vollzieht die gewaltigen biografischen Umbrüche nach, denen sich die Figuren ausgesetzt sehen. Der Systemumbruch bildet sich in der Landschaft ab.

Sind die Figuren in *Sterne über Mansfeld* noch im Bezugssystem der DDR verwurzelt, insofern sie ihre individuellen Identitätskonstruktionen auf ihre DDR-Sozialisation gründen, gilt das für

die Figuren in *alter ford escort dunkelblau* nicht mehr. Hier gibt es keinen Verweis auf DDR-Erfahrungen, die Figuren sind in einer prekären Situation angekommen, Fragen nach einer auf biografische Entwicklung und Kohärenz aufbauenden Identität, erübrigen sich angesichts der gewaltigen Anstrengung, die notwendig ist, den Augenblick materiell zu überstehen und sozial zu überleben. Die entvölkerten Wohnsiedlungen sind in diesem Theatertext keine urbanen Räume mehr, sondern haben sich zu einer trostlosen Landschaft verändert, die in ihrem Zustand des schleichenden Verfalls den Figuren vor Augen halten, wie nah der Tod ist:

„wohnhaussiedlungen mit bisschen wiese davor und ner plastikrutsche knallrot für die kinder. und plastikschaufeln und plastikharken in kleinen sandkästen mit zaun drum. Und noch n zaun um den zaun. nur die ex-häuser die ohne scheiben in den zu kleinen fenstern wern nicht mehr eingesperrt. Zwei stockwerke höchstens. Der putz is grau und die dächer. Kann mich noch erinnern, als kind ma ne fahrt richtung bitterfeld. Grün bis schwarz sahn die aus. Aber gardinen gabs noch. Und jetzt. zu nichts zu gebrauchen. Außer ins schwarze da rein kucken. Sperrangelweit auf. Wie wenn einer zu schreien versucht hat, stirbt und bleibt so. es reicht wenn ich einen tag hinter mir hab und stolz bin am leben zu sein.“ (*alter ford escort dunkelblau*; S. 38)

Die Fahrt der Figuren mit dem Ziel Legoland führt durch das Mansfelder Land. In *Sterne über Mansfeld* steht die zerklüftete Bergbaulandschaft für eine vergangene Zeit. In Dirk Lauckes Stück werden die Überreste des anhaltischen Bergbaus – „felder schutt- und kaliberge“ (*alter ford escort dunkelblau*; S. 10) – zur fiktiven Kulisse eines Zukunftstraumes. Schorse träumt davon, einmal die amerikanische Route 66 zu bereisen. Aber die Tatsache, dass der alte Ford auf dem Weg nach Legoland schon hinter der nächstbesten Tankstelle streikt, rückt diesen Traum in unerreichbare Ferne. Nicht irgendeine Identität, eine Erinnerung an die Kindheit oder die Bindung an einen gewachsenen sozialen Kontext verhindern den Auf- und Ausbruch der Figuren, sondern ihre blanke materielle Not. Sie verdammt sie zu einem statischen Dasein. Freiheit ist nur als Traum möglich: „ich konnte amerika sehen. Route 66. kali- und schuttberge wurden die rockies, windräder ölpumpen, das mansfelder land die prärie.“ (*alter ford escort dunkelblau*; S. 60) Die vom Bergbau künstlich modellierte Landschaft wird in diesem Theatertext von ihrer Belastung durch die Vergangenheit befreit, sie ist unumstößlich, ihr Gewordensein wird ausgeblendet und im gleichen Atemzug ist es möglich, sie imaginär zu etwas anderem, zur Realisation einer unmöglichen Zukunft zu machen.

Während sich in Fritz Katers Theatertexten Landschaft als in hohem Grade beweglich zeigt, ob als Fluss oder als bewegte Erde, so kommt die gleiche Landschaft des Mansfelder Bergbaus bei Dirk Laucke zum Stehen. Der Hallenser Autor reibt sich mit seinem Text spürbar an *Sterne über Mansfeld* und somit erscheint es legitim, den Umgang mit der Landschaft beider Texte zueinander ins Verhältnis zu setzen. Der Boden der Geschichte bei Kater gerät ins Wanken und stürzt in sich zusammen, den Figuren wird er unter den Füßen weggezogen. Die Figuren in Lauckes *alter ford escort dunkelblau* sind zwar in ihrem Materialismus extrem bodenständig, gleichwohl fehlt ihnen im übertragenen Sinne jener Boden unter den Füßen. Ihre Biografien

finden im geschichtsleeren Raum statt, ihre prekäre Lebenssituation bezieht sich nicht nur auf ihre materielle Not, sondern auch auf ihre fehlende biografische Identität, ihre soziale Verwurzelung. Dieser Wandel zeigt sich auch in der Darstellung der regionalen Landschaft. Die Kali- und Schuttberge werden nicht zu ihrem Entstehen, nämlich dem der Region Tradition stiftenden Produktivität, ins Verhältnis gesetzt. Sie ist demnach auch nicht mehr in Bewegung, sondern statisch und geschichtslos geworden. Sie eignet sich nur noch als Staffage. Sinnentleert kann sie von den Figuren für die Projektion individueller Wunschvorstellungen genutzt werden. Arbeit als Inbegriff von Produktivität ist Schorse, Boxer und Paul fremd. Sie fristen ihr Dasein mithilfe von Zeitarbeitsverhältnissen und stapeln Getränkeboxen. Als Sinnbild für diese sinnentleerte Tätigkeit, bei der – im Gegensatz zum Bergbau – kein Mehrwert entsteht, erscheint die zur leeren Staffage verkommene Landschaft. Sie wird zur statischen Kulisse einer bewegenden Utopie.

3.2 Figuren

Stehen im vorangegangenen Abschnitt jene Realitätskonstruktionen im Vordergrund, die aus der Perspektive des historischen Umbruchs 1989/90 in Ostdeutschland sichtbar werden, sollen die ausgewählten Theatertexte nun auf die Frage hin untersucht werden, ob sich aus dieser inhaltlichen Auseinandersetzung bestimmte Figurentypen entwickeln, die charakteristisch für die Theatertextproduktion nach dem Systemumbruch sind.

In der folgenden Analyse des Personals werden jene Figurengruppen näher untersucht, die in den ausgewählten Theatertexten auffällig hervortreten und damit symptomatisch für die künstlerische Reflexion des Systemumbruchs auf der Bühne sind. Geht man davon aus, dass jene Theatertexte Phänomene der Wirklichkeit aufgreifen und in theatrale Reflexion transformieren, so lassen sich in den Handlungen der Figuren Reaktions- und Verarbeitungsmuster des Systemumbruchs erkennen, die nicht nur sozialpsychologische Vorgänge thematisieren, sondern in ihrer Eigenschaft als fiktionale Konstruktion ein Kommunikationsangebot für den Rezipienten darstellen, sich jener Verhaltensmuster bewusst zu werden, deren Entwicklung zu reflektieren und sich selbst zu ihnen ins Verhältnis zu setzen.

Wie bereits im Zusammenhang mit der Auswahl der Texte angedeutet, nutzt die Mehrheit der Theatertexte des Untersuchungssamples die konventionelle dramatische Form, wie sie Poschmann definiert, kritisch. Davon unberührt ist zunächst eine grundsätzliche Übereinkunft, dass in diesen Theatertexten auf außertheatrale Realität rekurriert wird, wenngleich diese nicht spiegelbildlich aktualisiert wird. Die fiktionale Realität der Theatertexte stellt Konstruktionen zur Verfügung, die sich in der außertheatralen Wirklichkeit in ihrer kommunikativen Anschlussfähigkeit zu erweisen haben. Gleichwohl bilden die sozialen Phänomene vor dem Hintergrund des Systemumbruchs den integrativen Ausgangspunkt dieser Konstruktionen.

Zunächst ist festzuhalten, dass die Mehrzahl der Theatertexte, ungeachtet ihres kritischen Verhältnisses zur dramatischen Form, dem Ansatz der Figuration folgen. Figuration heißt, „Schauspieler werden in ihrer ikonografischen Funktion als Darsteller von Figuren in Rechnung gestellt [...]“.³²⁸ Figuren werden in den ausgewählten Theatertexten als personale Einheiten verstanden, die einem erkennbaren, in sich kohärenten, wenn auch nicht kausallogisch auflösbaren Handlungsmuster verpflichtet sind. Das heißt nicht, dass jene Figuren zwangsläufig, wie das Prinzip der dramatischen Form nach Poschmann nahe legt, einer Entwicklung unterliegen, die von einem bestimmbareren Anfang zu einem erklärbareren Ende nachvollzogen wird. Gleichwohl dominieren im vorliegenden Sample Figurenkonzeptionen, die das bestimmende Handlungsmuster aus dem sozialen, biografischen und interaktionären, also zwischenmenschlichen beziehungsweise zwischen-figurativen, Kontext heraus entwickeln. Die Figuren handeln und ihre Handlungen haben innerhalb der dramatischen Fiktion Ursachen und Folgen. Während im „nicht mehr dramatischen“ Theatertext agiert wird, um Veränderungen vornehmlich im Kommunikationsbezug zum Rezipienten zu evozieren und bewusst zu machen, wirken die Aktionen der hier betrachteten Figuren vornehmlich im binnenfiktionalen³²⁹ Bereich. Um herauszuarbeiten, welche Handlungs- und Interaktionsmuster in den Theatertexten hinsichtlich des Systemumbruchs dominieren, scheint die getrennte Analyse von Figuren als ein konstitutives Element dramatischer Kommunikation einerseits und theatrale Alternativen zum Prinzip der Figuration auf ästhetischer Ebene andererseits heuristisch sinnvoll. Davon unberührt bleibt die grundsätzliche Annahme, dass jeder Theatertext einem komplexen und in sich geschlossenen poetologischen Prinzip verpflichtet ist und dass nur das Zusammenspiel aller ästhetisch wirksamen Parameter einen umfassenden Zugang zum singulären Theatertext gewährt. Hier geht es jedoch ausdrücklich nicht um den Einzelfall, sondern um Entwicklungslinien und Tendenzen unter der übergeordneten Frage nach dem Zusammenhang zwischen einem begrenzten Ausschnitt außertheatraler sozialer Wirklichkeit und deren künstlerischer Reflexion auf dem Theater.

Die Konflikte in den ausgewählten Theatertexten ergeben sich in hohem Maße aus der Kollision der Handlungsentscheidungen der Figuren und der fiktional entworfenen Realität ihrer Umwelt. In den meisten Fällen unterliegen die Figuren und scheitern. Ihre Handlungsentscheidungen sind auffällig häufig von Dispositionen geprägt, die auf eine Sozialisation in der DDR verweisen. Es entstehen also Konstellationen, die die Realitäten beider Systeme – der DDR und der ostdeutschen Realität nach dem Systemumbruch – kontrastiv gegeneinander setzen. Den Figuren und ihrem Erwartungshorizont, ihrer individuellen Vergangenheit und biografischen Entwicklung kommt also entscheidende, weil die Konflikte erst evozierende, Bedeutung zu.

³²⁸ Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 48.

³²⁹ Der Begriff der „Binnenfiktion“ rekurriert auf das „innere Kommunikationssystem“ eines Theatertextes und umfasst alle szenischen Vorgänge im Rahmen der Bühnenhandlung. Im Unterschied dazu meint das „äußere Kommunikationssystem“ eines Theatertextes die Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer. Vgl.: Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 45.

Wie die ostdeutsche Realität als Umwelt der Figuren konstruiert wird, wurde im Abschnitt 3.1 herausgearbeitet. Hier sollen nun die Figuren als notwendiges Gegenüber dieser Realitätskonstruktionen untersucht werden. Dabei geraten drei Aspekte in den Blick, die die Figuren in den hier ausgewählten Theatertexten entscheidend prägen: das Verhältnis zum System der DDR, die soziale Prägung der Figuren und das den Theatertexten immanente und in den Figuren konkretisierte Rollenverständnis der Geschlechter.

Mit dem Prinzip der Figuration werden differenzierte Identitätskonzepte konstruiert, die im Handlungsverlauf verschiedenen Entwicklungen unterliegen. Daraus erfolgt keinesfalls zwingend, dass die Figuren mit ihren jeweiligen Identitätsentwürfen Identifikation vom Rezipienten verlangen. Vielmehr wird auf der Ebene der ästhetischen Form dieser Prozess durchbrochen und die Verlässlichkeit und Kohärenz solcher Identifikationskonzepte, die implizit reale und fiktionale Realität analogisieren, hinterfragt. Gleichwohl unterliegen diese Identitätsentwürfe im Kontext der binnenfiktionalen Handlungskonstruktion diskursiven Veränderungen, Brüchen und konflikthaften Auseinandersetzungen. In diesem Sinne ist es legitim, in der Analyse den Handlungsverlauf mit den Identitätskonzepten der Figuren in Beziehung zu setzen.

Die Konstruktion der Konflikte in den Theatertexten als Gegenüberstellung von fiktionaler gesellschaftlicher Realität und Handlungsoptionen der Figuren führt dazu, dass die Erklärungsmuster für die spezifischen Figurenkonstruktionen in der Regel in der individuellen Vergangenheit der Figuren verankert werden. Sie erscheinen auffällig häufig als „Ehemalige“, das heißt, ihre Identitätsentwürfe werden von der als neu erfahrenen gesellschaftlichen Umwelt in Frage gestellt. Wie diese Identitätsentwürfe sich konkret gestalten und welchen Irritationen diese infolge der Handlung ausgesetzt sind, soll die Untersuchung herausarbeiten.

3.2.1 Ehemalige Eliten

Eine Figurengruppe innerhalb der hier ausgewählten Theatertexte stellen die ehemaligen Eliten dar. Das meint jene Figuren, die als Funktionsträger in der DDR Teil ihres Machtsystems waren und damit letztlich eine Verantwortung für deren reale Erscheinungsform sowie für deren Scheitern zu tragen haben. Ob als einfache Mitglieder der Partei, Funktionäre oder als Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit sind sie zumeist überzeugte Anhänger der sozialistischen Idee. Mit dem Systemzusammenbruch verliert ihre Überzeugung an gesellschaftlich integrativer Kraft und sie sehen sich einer Erosion ihrer Identität als Bestandteil der Macht ausgesetzt. Diesen Bruch verarbeiten diese Figuren unterschiedlich. Es kristallisieren sich verschiedene Verarbeitungsmuster sowie Strategien des Scheiterns heraus, sodass diese Gruppe einerseits in die überzeugten Sozialisten und andererseits in die opportunistischen Strategen unterteilt werden kann. Besonderes Augenmerk verdienen die Figuren der Lehrer, die in diesem

Zusammenhang als meinungsbildende Instanz und damit als prägend für die Identität der heranwachsenden Generation in der fiktionalen Realität der Theater Texte auffällig häufig auftreten.

Überzeugte Sozialisten

Im Mittelpunkt von Dominik Finkeldees *Abendgruß* steht der ehemalige Grenzsoldat Georg Schepker. Er glaubt von sich, einen aufrichtigen Umgang mit der Vergangenheit zu suchen: „Ich gehörte jedenfalls nie zu denen, die plötzlich die Abzeichen vom Revers nahmen und Nebenstraßen benutzten, als das Volk auf der Straße war.“ (*Abendgruß*; S. 16) Gleichzeitig lehnt er es ab, wirklich Verantwortung für die Geschehnisse an der innerdeutschen Grenze zu übernehmen und sieht sich selbst als Opfer: „Ich kann für jede meiner Taten Rechenschaft ablegen. [...] Unpolitisch war ich. [...] Wir Alten sind doch immer die Opfer.“ (*Abendgruß*, S. 26)

In der DDR war Schepker eingebunden in ein personell wie ideologisch dichtes Netz von Absicherung. Verantwortung konnte stets nach oben delegiert sowie aus dem Kontext einer allumfassenden Weltanschauung heraus gerechtfertigt werden. Jetzt wird er selbst in die Verantwortung und persönlich von seiner Umwelt in Haftung genommen. Die Momente der plötzlichen Einsamkeit und der ungeschützten Auslieferung zermürben Schepker. Er selbst sieht sich als Werkzeug, das verwendet wurde (*Abendgruß*; S. 26). Die Selbstwahrnehmung als passives „Rädchen im Getriebe“ der DDR kollidiert mit seinem Umfeld, das in ihm nun maßgeblich den aktiven Täter und Vollstrecker des alten Systems sieht. Sein ehemaliger Vorgesetzter Krüger sitzt erneut auf einem verantwortungsvollen Posten und macht die Doppelmoral kenntlich, mit der diese Aufarbeitung betrieben wird. Würde Schepker auch heute noch als Teil eines kollektiven Handlungszusammenhangs wahrgenommen werden, wäre er gewiss in der Lage, seine Verfehlungen und moralisch-menschlichen Überschreitungen als Grenzsoldat aufzuarbeiten. Schepker scheitert nicht primär am Zusammenbruch seiner Identität als Grenzsoldat, an der er ungebrochen festhält, sondern am Zusammenbruch der Kollektivität, nach dem sich jeder nur sich selbst der Nächste ist und versucht, seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen. Diese Kollektivität ist Voraussetzung für seine Selbstwahrnehmung als Werkzeug und damit konstitutiv für sein Identitätskonzept.

Schepkers partielles Eingeständnis von Schuld und Versagen macht ihn angreifbar und verletzlich. Dieses beschädigte Selbstbewusstsein lässt ihn zum idealen Opfer in einem gesellschaftlichen Prozess werden, der für die oberflächliche Aufarbeitung von gesellschaftlicher Schuld Täter präsentieren muss. Die gesellschaftlich aufgeladene Atmosphäre wird konkret in den Versuchen seiner Kinder, Elisabeth und Jurek, mit ihrem Vater ins Reine zu kommen. Es gelingt nicht, weil Schepker sie als Bedrohung wahrnimmt. Elisabeth verkörpert für ihn den siegreichen Westen und Jurek hat das Vertrauen des Vaters aus Schepkers Sicht verspielt: „Wir haben unsere Söhne nicht auf die Universitäten geschickt, damit sie ihre Väter nicht mehr verstehen kön-

nen!“ (*Abendgruß*; S. 21) Schepkers Argumentation folgt dabei den alten Mustern. Er begreift es noch immer als Privileg der Arbeiterklasse, dass die Söhne eine Universität besuchen dürfen und erwartet Dankbarkeit. Trotzig triumphiert er sogar über Jureks erfolgloses Bemühen, den Betrieb aufrechtzuerhalten: „Du hast gedacht, du könntest es nach der Wende plötzlich in deinem Betrieb besser machen, wofür die (*zeigt seine Hände*) vierzig Jahre gebraucht haben.“ (*Abendgruß*; S. 27) Dieser Wechsel des Bezugssystems in der Argumentation zeigt, wie schwierig es für Schepker ist, sich aus dem alten Wertesystem zu lösen, weil seine Identität untrennbar mit diesem verbunden ist. Schepker wertet die ihm zugeschriebene Täterrolle um und nimmt für sich die Opferrolle in Anspruch. Als drei „Ohnehaare“ ihn anpöbeln, lässt er sich von ihnen zusammenschlagen. An den Folgen des Überfalls stirbt Schepker einsam auf seinem alten Wachturm an der Grenze.

Finkelde zeichnet mit Schepker eine Figur, deren Identitätsgefüge durch den Systemumbruch in existenzieller Weise in Frage gestellt wird. Nicht am Verlust ihrer Funktion als Grenzsoldat geht sie zugrunde, sondern an der Erosion ihrer Identität als Werkzeug, als jemand, der gebraucht wird und den man „verwendet“. Die Zuschreibung als Täter des Systems, der sich seiner Verantwortung zu stellen hat, macht in der Selbstwahrnehmung der Figur aus ihr das Opfer eines einseitigen Aufarbeitungsprozesses. Dieser Zuschreibung kann die Figur nichts mehr entgegensetzen, was überindividuell anerkannt ist. In der bis zum tödlichen Ende ausagierten Strategie der Affirmation wird Schepkers selbst gewählter Opferstatus sinnfällig, kann die Figur ihre Identität als Werkzeug erhalten, wenn auch um den Preis des eigenen Lebens. Schepkers Identitätskonzept führt zur Auslöschung von Identität. Diese Perspektive der Handlung stellt nicht nur den Prozess der Aufarbeitung der DDR in Frage, sondern in gleicher Weise die DDR als System, das seine Funktionsträger zu Objekten degradiert, die mit der ihnen nach dem Ende der DDR zugeschriebenen Verantwortung nicht umgehen können. Die Handlung von *Abendgruß* lässt also eine soziale Praxis, die für das Feld der Macht in der DDR prägend ist, zu ihrem zwangsläufigen Ende kommen, kontrastiert von der ambivalenten Darstellung der Aufarbeitung eben dieser Praxis.

Bei Benjamin, dem „Parteiarbeiter“ in *Sterne über Mansfeld* (2003), lässt sich ebenfalls eine Verstetigung seines in der DDR formulierten Identitätskonzeptes beobachten, allerdings mit Einschränkungen. Benjamin glaubt nach wie vor an die Ideale einer besseren Zukunft, wie er im Gespräch mit dem zugereisten Pfarrer deutlich macht. Im Gegensatz zu Schepker hat Benjamin keine Schuld auf sich geladen, hat er in der DDR niemandem geschadet. Fritz Kater findet ein sinnfälliges Bild für den Verlust der gesellschaftlichen Wirkungskraft seiner Überzeugungen. Eine irrläufige Kugel hat ihn am 9. November 1989 zum Krüppel gemacht. Seitdem sitzt er im Rollstuhl und kann seine Beine nicht mehr bewegen. Zwar hat sein Leben seinen gesellschaftlichen Sinn verloren, doch Benjamins innerer Stolz lässt ihn weiterleben. Für seine Frau fungiert

er nur noch als Rentenbezieher, von dessen Geld sie lebt. Als Benjamin sich das erste Mal umbringen will, sagt er: „sie sagt sie sorgt sich um meine gesundheit dabei sorgt sie sich nur um meine rente deshalb wollte ich mich umbringen um ihr eins auszuwischen“ (*Sterne über Mansfeld*, S. 14). Kater zeichnet Benjamin nicht als leidendes Opfer des Systemumbruchs, sondern als eigenwilligen Kauz, der widerständig den Umständen trotzt. Anders als Schepker hat sich Benjamin seine Würde bewahrt, vor allem weil er sich nicht als Objekt sondern als Subjekt begreift. Von seinem gelungenen Selbstmord erfährt man im Stück beiläufig und unemotional.

Die letzte Szene mit Benjamin ist ein Gespräch mit dem Pfarrer. Liest man Benjamins Behinderung als ein Sinnbild für seine weltanschaulichen Überzeugungen, die mit dem Systemumbruch 1989 an Wirkungskraft und allgemeiner Verbindlichkeit verloren haben und nun ein Krüppeldasein fristen, so eröffnet die Begegnung mit dem Pfarrer einen weiterführenden Bedeutungshorizont. Benjamin öffnet sich im Gespräch mit dem Pfarrer und versucht ihm, seinen Glauben an eine bessere Gesellschaft und seine Identität als Bergarbeiter nahe zu bringen. Sinnfällig wird das in dem szenischen Vorgang, in dem Benjamin dem Pfarrer seinen Gott zeigt, nachdem beide über die schwere Arbeit unter Tage gesprochen haben: „ich zeige ihnen meinen gott als kind habe ich ihn geliebt und ich hätte ihm jedes opfer gebracht jedes“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 26).

Benjamin holt ein überdimensionales Stalin-Bildnis hervor, das seit dreißig Jahren hinter der Schrankwand steht. Der Pfarrer reagiert höflich und zugleich verständnislos: „ich muss sagen ein sehr interessantes kunstwerk“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 26). Mit dieser Äußerung rekurriert er einseitig auf das Bildnis als Kunstwerk. Auf die dargestellte Person, um die es Benjamin geht, reagiert der Pfarrer hingegen gar nicht. Er ist brüskiert ob des Gottesvergleiches, den Benjamin zwischen dem christlichen Erlöser und Stalin eröffnet. Aus dieser Verletzung heraus führt der Pfarrer nun eine Situation herbei, die Benjamin bloßstellt und in seiner Würde verletzt. Wis send, dass Benjamins Beine ihn nicht tragen, fordert der Pfarrer den heimlichen Raucher Benjamin auf, er solle sich die mitgebrachte Zigarette laufend holen: „ben: jetzt könnte ich eine durchziehen sie nicht auch // pfarrer: ja auf unsere götter holen sie sich eine aber zu fuß versuchen sei es stehen sie doch auf seien sie kein feigling“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 26). Benjamin steht auf, zittert und fällt hin. Der Pfarrer hat ihm bewiesen, wie untauglich sein Gott ist. Er hat Benjamin aus der Situation der Überlegenheit heraus, vorgeführt, wie wertlos sowohl seine Identität als Arbeiter als auch sein Glauben an eine bessere Gesellschaft geworden ist. In der Rivalität von christlichem Glauben unter westdeutschem Vorzeichen und ostdeutscher Arbeiteridentität verbunden mit sozialistischem Gedankengut besteht in diesem ungleichen Gottesbeweis nur der christliche Gott. Benjamin ist bloßgestellt und entwürdigt: „ben: gott sollte sie schämen sie sich“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 26), während der Pfarrer als Beobachter schweigend den Sieg genießt. Kater findet hier ein sinnfälliges und zugleich subtiles Bild für den Umstand, dass sich beide Systeme eben nicht auf Augenhöhe begegnen (szenisch ist das wörtlich zu verstehen; während der Pfarrer steht, sitzt Benjamin im Rollstuhl) und der Vergleich beider Be-

zugssysteme – Gott und Stalin – unter sehr ungleichen Bedingungen zu einem in den Voraussetzungen begründeten Ergebnis führt, in dem die Rollen von Sieger und Verlierer von vornherein feststehen. Das Identitätskonzept der Figur erweist sich als nicht anschlussfähig nach dem Systemumbruch und auch hier führt diese Erkenntnis zum passiv herbeigeführten Selbstmord der Figur.

Opportunistische Strategien

Die Autoren implementieren jedoch auch die Kehrseite dieser Entwicklung und etablieren Figuren, die ihren Nutzen aus der gesellschaftlichen Entwicklung ziehen, obwohl oder gerade weil sie in der DDR zu den stabilisierenden Trägern des Systems gehören. Das trifft sehr direkt auf die Figuren des Bürgermeisters Voß in *Randow*, auf Krüger in *Abendgruß* und Kevin in *Mala Zementbaum* zu. In abgeschwächter Form findet sich diese Figurenführung auch bei den beiden jungen Angehörigen der Staatssicherheit in *Vom Fluss* und in der Familie Brackenstall in *Buckliges Mädchen*.

Die Handlungen von *Randow*, *Abendgruß* und *Mala Zementbaum* spielen nach dem Systemumbruch. In allen drei Fällen wird die Vorgeschichte nur so weit aufgerollt, wie es für das Verständnis der Figuren notwendig ist. Es geht also nicht in erster Linie um deren Rolle im Machtsystem DDR und schon gar nicht um einen inneren Konflikt, wie er oben beschrieben wird. Im Gegenteil, es zeichnet diese Figuren gerade aus, dass sie einen solchen Konflikt zwischen Machtnähe und moralischer Integrität nicht durchleben. Weder Bernd Voß, noch Krüger und Kevin stellen sich selbst gegenwärtig oder rückblickend in Frage. Bernd Voß wechselt das Parteibuch und damit ist die Sache für ihn erledigt. Krüger, hoher Offizier bei den Grenztruppen und damit in höchstem Maße mitverantwortlich für zum Teil tödlichen Einsätze, sortiert jetzt Akten der Staatssicherheit. Loyalitätskonflikte kennt er nicht, die alte Verbundenheit zu seinem Untergebenen Schepker zählt nichts mehr. Stattdessen kümmert er sich darum, dass Akten, die für ihn selbst gefährlich werden könnten, verschwinden. Kevin in *Mala Zementbaum* war Homers Führungsoffizier. Während Homer sich mit der Aufarbeitung der eigenen IM-Tätigkeit quält, lässt sich Kevin bei einem westdeutschen Unternehmen anstellen, das sich für die Methoden der Staatssicherheit interessiert. Was damals als Spitzeldienst gilt, wird heute im Dienst der Demokratie „Experiment“ genannt. Homer tappt ein zweites Mal in die Falle und erlebt erneut die massive Demütigung der menschenverachtenden Umgangsform der Staatssicherheit. In allen drei Theatertexten verbünden sich jene Figuren, die ihre Macht über die Systemgrenzen hinweg erhalten, mit westdeutschen Figuren, die allerdings hierarchisch über ihnen stehen. Bürgermeister Voß hängt sich an den aus Lüneburg in die ostdeutsche Grenzregion versetzten Beamten Kowalski, Krüger arbeitet für die westdeutsche Presse und Kevin untersteht dem Leiter des Experiments, der lediglich als „Mann“ bezeichnet wird. Alle drei reagieren abweisend,

wenn sie auf ihre Vergangenheit angesprochen werden. Voß holt gegenüber der jungen Susanne zu einer langen Rechtfertigungsrede aus, in der sein undemokratisches und autoritätsgläubiges Machtverständnis deutlich wird, Krüger lässt Schepker zweimal abblitzen, als dieser versucht, über die gemeinsame Vergangenheit ein Bündnis herzustellen. An Kevin scheint der Systemumbruch derartig spurlos vorüber gegangen zu sein, dass er auf Homers Frage nach der Vergangenheit mit der alten hierarchisch bedingten Überlegenheit antwortet und Homer auch rückblickend zum Mittel des Zwecks degradiert.

In Katharina Gerickes Stücken *Vom Fluss* und *Buckliges Mädchen* spielt der Gewissenskonflikt der systemnahen Figuren mit Ausnahme des Lehrers Kopotka eine deutlich untergeordnete Rolle. Lediglich Sewan, der Sohn der Brackenstalls, entzieht sich dem Befehl seines Offiziers und Vaters, gegen die Demonstranten im Herbst 1989 vorzugehen. Er flüchtet sich in Krankheit und Depression als eine Form von Widerstand. An allen anderen systemnahen Figuren, den Stasi-Mitarbeitern Bram und Jan-Oskar (*Vom Fluss*) als auch Amur und Günther Brackenstall (*Buckliges Mädchen*) geht der Systemumbruch spurlos vorbei. Die Umstellung auf das neue Gesellschaftssystem gelingt ohne innere Zweifel oder erkennbare Brüche des Selbstverständnisses der Figuren. Bram und Jan-Oskar gründen ein Ingenieur-Büro, das nach einigen Anlaufschwierigkeiten Gewinn abwirft. Die Familie Brackenstall verlässt die Hochzeitsfeier, als sie von der Maueröffnung erfährt, um umgehend auf den Kurfürstendamm zu fahren. Es sind eher die im Osten zurückgebliebenen Figuren, Carry und Kopotka, die den Widerspruch zwischen der funktionalen Systemverbundenheit der Brackenstalls und ihrer Euphorie aufgrund des historischen Ereignisses der Maueröffnung formulieren: „Als hätten Sie die Nachricht nicht gehört. Noch gar nicht begriffen, wie sinnlos Sie geworden sind, Genosse Leutnant? [...] Hätten eure Gesichter die Zeiger von Uhren, man könnte in diesem Zustand die Zeit von euch ablesen.“ (*Buckliges Mädchen*; S. 56)

Lehrerfiguren

Auffällig häufig treten Lehrerfiguren als (ehemalige) Vertreter des Systems auf. Als potenzielle Vorbilder für die Heranwachsenden kommt ihnen in Theatertexten, die ihre fiktionale Realität in der DDR ansiedeln, eine gesellschaftliche Schlüsselfunktion zu, der die Autoren Rechnung tragen. Häufig bilden die Lehrerfiguren den Kontrast zur jüngeren Generation, die Konfrontationen zwischen Lehrer und Schüler berühren stets einen Konflikt von überindividueller, gesellschaftlicher Bedeutung.

Die Mutter von Daniel in *Amok* (geschrieben 1992-1996) ist Lehrerin und als Parteisekretärin Repräsentationsfigur des Systems der DDR. Das gilt ebenso für ihren Mann, der als Mitglied der Bezirksleitung arbeitet. Beide werden als halsstarrige Ideologen gezeichnet, die ihre Funktion benutzen, um ihren Sohn zu protegieren und in eine privilegierte Position zu bringen. Seine

Rebellion empfinden sie zu Recht als persönlichen Angriff, will sich Daniel doch aus der Bevormundung seiner Eltern lösen und seinen eigenen Weg abseits von dem durch die Eltern vorgezeichneten finden. Die Systemtreue der Mutter gerät in Folge der Ereignisse um ihren Sohn ins Wanken. Sie erkennt, dass ihr Dasein sinnentleert geworden ist, sie formuliert ihre Angst vor der Unmenschlichkeit des Systems, das sie selbst vertritt: „ich habe angst / angst vor uns / morsch und grausam / sind wir geworden“ (*Amok*; S. 24). Der Vater hingegen ist unbelehrbar. Nicht aus Überzeugung handelt er, sondern er ist durch moralisch indifferentes Handeln abhängig geworden vom Apparat des Systems. Er schläft gegen Geld mit einer Klassenkameradin seines Sohnes. Als Daniel eine Beziehung mit dem Mädchen beginnt, hat der Vater Angst, dass die Doppelbödigkeit seiner Moral entdeckt wird. Je stärker diese Ängste werden, desto entschlossener verteidigt er dieses System, das ihn deckt. Die Figur des Vaters entlarvt die Unglaubwürdigkeit des Machtsystems am Ende der DDR und zeigt dessen unmenschliche Schattenseiten, seine einseitige Ausrichtung auf Machterhalt und die Loslösung von den weltanschaulichen Überzeugungen. Unabhängig von der differenzierten Charakterisierung der Mutter und des Vaters tötet Daniel am Ende des Stückes beide Eltern. Zwar wird die Mutter nicht in Ausübung ihres Berufes gezeigt, ihr hilfloser Umgang mit der emotionalen und rationalen Orientierungslosigkeit ihres Sohnes stellt ihre pädagogischen Fähigkeiten jedoch zutiefst in Frage. In ihrer Funktion als Lehrerin versagt sie bereits im unmittelbar privaten Umfeld. Martin zeigt mit diesem Stück das strukturelle Versagen der Eliten am Ende der DDR, die für die Jugend keine sinnfälligen Identitätskonzepte mehr zur Verfügung zu stellen in der Lage sind, sondern diese in die Angst und Einsamkeit treibt. Dieses Versagen der Eliten am Ende der DDR bringt Martin in seiner Trilogie schließlich in Verbindung mit der Anfälligkeit insbesondere Jugendlicher nach dem Systemumbruch für autoritäre Konzepte, die Orientierung versprechen (*Bunker*). Richard in *Steinwald's* ist Physiklehrer. Auch er wird nicht in Ausübung seines Berufes gezeigt. Dennoch erscheint es bedeutsam, dass er als Lehrer arbeitet. Für ihn ist die Existenz als Lehrer das Eingeständnis des eigenen Versagens. Eigentlich wollte er Wissenschaftler werden. Doch dafür hat es nicht gereicht. Im Kontrast zu seinen Geschwistern Nele und Hardmut erscheint Richard als langweiliger Duckmäuser, der sein Fähnchen nach dem Wind richtet. Sein Beruf macht ihm keinen Spaß, auch seine momentane Tätigkeit als Direktor empfindet er als Belastung, die er schnellstmöglich beenden möchte. Das zu hoffen hat er guten Grund. Er rechnet mit seiner Degradierung, denn er hat, was nur angedeutet wird, als IM gearbeitet und dürfte bei einer Überprüfung von seiner Leitungstätigkeit im öffentlichen Dienst entbunden werden. „Direktor bleib ich nicht mehr lange / Es gibt eine Kommission und Überprüfungen / Unterrichten dürfte ich sicher noch / Ich weiß nicht / Wenn wir verkaufen könnte ich die Arbeit aufgeben / Und dann / Vielleicht endlich mal reisen“ (*Steinwald's*; S: 43). Richard erscheint als stumpfsinniger Phlegmatiker, der keinen seiner Träume verwirklicht hat. Neben der Tatsache, dass er sich beruflich nicht verwirklicht hat, ist er unglücklich verliebt in Vera, seine Schwägerin. Die Treue

zum System spielt in der Handlung des Theatertextes keine zentrale Rolle, sie wird nicht problematisiert. Dennoch wird an dieser Figur deutlich, wie Systemnähe zuweilen aus charakterlicher Schwäche erwächst. Richard formuliert das selbst so: „Pläne hatten wir damals alle / Und dann merkt man / dass es gar nicht die eigenen sind / nicht die eigenen Pläne / Oder etwas Bestimmtes kommt dazwischen“ (*Steinwald's*; S. 53). Seinen eigenen Lebenslauf begreift Richard als eine Aneinanderreihung passiv erduldeten Vorkommnisse. Ebenso passiv wie er die ihm auferlegte Funktion als IM ausgefüllt hat, so passiv und stumpf nimmt er die momentanen Ereignisse wahr. Schuldbewusstsein ist ihm fremd. Richard wirkt so als ein typischer Mitläufer, der alles erduldet, ohne zu hinterfragen. Als klar wird, dass Hardmut ein einflussreicher Geschäftsmann ist, fragt ihn Richard, ob er bei ihm anfangen könnte, obwohl er ihn zu Beginn der Begegnung für seinen Weggang aus der DDR beschimpft und indirekt für den unbefriedigenden Verlauf seines eigenen Lebens verantwortlich macht. Der Umstand, dass Richard als Lehrer tätig ist, macht seine unreflektierte Systemnähe besonders fragwürdig, wird er doch der Verantwortung des Berufs sowohl in der DDR als auch nach dem Systemumbruch nicht gerecht.

In *zeit zu lieben zeit zu sterben*, dessen Geschehen im ersten und zweiten Teil in der DDR spielt, gibt es zwei Lehrerfiguren. Sportlehrer und Direktor Bühring-Uhle erscheint als der Inbegriff einer autoritären Erziehung, die Strafen zu ihrem wirkungsvollsten Mittel erklärt. Die jugendlichen Figuren in dem Mittelteil, überschrieben mit „ein alter film / die gruppe“, befinden sich in den oberen Klassen kurz vor ihrem Schulabschluss. Schule als Ort der Leistung tritt insbesondere bei den Jungs hinter die Entdeckung körperlicher Leidenschaften zurück. Bühring-Uhle fordert von seinen Schülern Gehorsam. Parieren sie nicht, straft er sie mit dem Sprung vom Zehnmeter-Turm oder lädt die Eltern zum Gespräch. Als Kontrastfigur wird die junge Lehrerin Jolenta etabliert, die neu an die Schule kommt, nachdem ein Lehrer ausgereist ist. Jolenta ist attraktiv und wird von den Schülern angehimmelt. Dennoch lässt auch sie Kritik an der herrschenden Ordnung nicht zu. Nachfragen zu ihrem Vorgänger wehrt sie ab: „nein junger mann euer lehrer hat unser land erst illegal verlassen nachdem er von seiner versetzung erfuhr ich hoffe ich habe jetzt alle fragen zur genüge beantwortet nehmt bitte eure hefte heraus wir schreiben als erstes einen aufsatz: ‚wie lebe ich und warum‘“ (*zeit zu lieben zeit zu sterben*; S. 61). Jolentas Mann Milan saß wegen versuchter Republikflucht im Gefängnis. Von dort kehrt er psychisch krank zurück. Ein normales Leben mit ihm scheint kaum möglich. Jolenta hält an ihren ausgehöhlten Überzeugungen fest und gibt sie als Phrasen an ihre Schüler weiter. Als Eva, die Freundin von Milans Zellennachbar, Jolenta aufsucht, um ihr zu helfen, reagiert Jolenta abweisend. Eva will Jolenta Westgeld geben, damit sie Medikamente für Milan kaufen kann. Jolenta lehnt ab: „du kannst mich nicht einfach bestechen“ (*zeit zu lieben zeit zu sterben*; S. 62). Eva versucht die Kurve zu kriegen: „ich habe nur versucht mir und dir zu helfen aber ich vergaß dass du auf der der anderen seite stehst vergiss es ich wollte nur die erzieherin meines sohnes kennenlernen“ (*zeit zu lieben zeit zu sterben*; S. 62). Im Kontrast zur Figur Bühring-Uhle wird

deutlich, dass Jolenta nicht aus innerer Überzeugung heraus handelt, sondern sie aufgrund der massiven Deformation ihres Mannes eingeschüchtert ist, dass sie sich aus Angst, Ähnliches zu erleben, konform verhält. Beide Lehrerfiguren sind keine vertrauensvollen Ansprechpartner für die Schüler und ihre Probleme und Sorgen. Bühring-Uhle erweist sich aufgrund seines Charakters als machtbewusster und autoritätsgläubiger Anhänger von Zucht und Ordnung als unfähig, seine Schüler zu unterstützen und Jolenta sieht am Beispiel ihres Mannes, wie schonungslos das System einen Menschen zermürben kann, sodass sie entgegen ihrem Temperament als sinnliche und lebenslustige Frau einen vertraulichen Kontakt zu Schülern vermeidet.

Beide Figuren werden im Schlussteil dieser Szenenfolge, der sieben Jahre später spielt, moralisch rehabilitiert. Bühring-Uhle fährt mit der ehemaligen Schülerin und Klassenschönheit Adriana ein Kind spazieren und auch Jolenta hält mit Milan, dem es besser geht, einen Säugling im Arm. Die Ähnlichkeit der Situation, in der Bühring-Uhle und Jolenta am Ende gezeigt werden, betont noch einmal die Parallelität beider Figuren. Beide weisen sich durch ein hohes Maß an Konformität aus. Kater lenkt aber gerade in dieser signifikanten Parallelführung beider Figuren das Augenmerk umso deutlicher auf die Unterschiedlichkeit der Ursachen für diese Konformität. Er macht mit der Figur Jolenta deutlich, dass es durchaus nachvollziehbare und menschlich verständliche Gründe gibt, sich anzupassen und einem System, das man als problematisch erkannt hat, zu folgen.

Ein letztes Mal in diesem Sample taucht in *Buckliges Mädchen* eine Lehrerfigur auf. Heinz Kopotka ist der Klassenlehrer der im Zentrum stehenden jugendlichen Figuren. Er ist linientreu, zugleich aber fähig zu differenzieren. Er unterstützt seine Zöglinge bei der Abschlussprüfung, in der der Direktor pauschale Antworten erwartet. Er kümmert sich um eine Delegation des Schülers Immo zum Kaderstudium nach Berlin. Die Ereignisse im Herbst 1989 bringen seine Überzeugungen ins Wanken. Er befragt sich ehrlich und aufrichtig und gibt gegenüber dem Hilfesuchenden Immo zu, aus Eigennutz für die Stasi zu arbeiten. Um das Sorgerecht für seine Tochter Katrin zu erhalten, ließ er sich als inoffiziellen Mitarbeiter anwerben. Gericke gesteht ihrer Figur einen differenzierten Erkenntnisprozess zu, in dem ihr die eigenen Verfehlungen bewusst werden. Im Kontrast zu dem Chauffeur des DEFA-Stars Kinga Tarjan, der seine Zugehörigkeit bei der Staatssicherheit dazu nutzt, die Leichen der vom Dach gestürzten Oppositionellen Marion und Otto verschwinden zu lassen, treten Kopotkas menschliche Züge hervor, die zugleich zeigen, wie vielfältig sich die Systemnähe in der DDR gestaltet und wie wenig pauschale Urteile der Wirklichkeit gerecht werden.

Verbindlichkeit ehemaliger Identitätskonzepte

Die Figuren, die hier unter überzeugte Sozialisten und Lehrer zusammengefasst sind, sind als ehemalige Eliten und damit als Träger des Systems der DDR konzipiert. Dass sie in Theatertext-

ten, die nach dem Systemumbruch entstehen, in dieser Häufung auftreten, lässt den Schluss zu, dass mit ihnen nach der Verbindlichkeit ihrer Identitätskonzepte, die eng mit der DDR und ihrer ideologischen Orientierung verbunden sind, gefragt wird. Während die Lehrerfiguren hauptsächlich in Theatertexten auftreten, deren Handlung in der DDR spielt oder zumindest dort beginnt, treten die ehemaligen Eliten der Partei und der Grenzorgane in Handlungen, die nach dem Systemumbruch spielen, in Erscheinung. Mit Scephker und Benjamin werden zwei Figuren gezeigt, deren individuelle Identität außerordentlich stark mit der DDR verbunden ist. Sie glauben beide fest an die moralische Überlegenheit des Systems und die von ihm vertretenen Werte. In der Kollision mit der Realität nach dem Systemumbruch werden diese Konzepte in Frage gestellt. Gerade weil beide Figuren nicht in der Lage sind, sich von ihrer Identität zu lösen, gehen sie mit dieser zugrunde. Sowohl Scephker als auch Benjamin beenden ihr Leben durch einen aktiv herbeigeführten Tod. Gleichwohl unterscheidet sich die Perspektive auf diesen Verlust erheblich. Während in *Abendgruß* die entwürdigende Praxis des Systems der DDR, Menschen zum Werkzeug und damit zum Objekt zu erklären, gewissermaßen zu sich selbst und damit zu ihrem notwendigen Ende kommt, erscheint in *Sterne über Mansfeld* die Begegnung zweier Identitätskonzepte – das sozialistische und das christliche – als ungleich und bereits im Moment der Begegnung als äußerlich präjudiziert. Das tödliche Ende der Figur entwickelt sich zwangsläufig aus dieser Begegnung, wird aber in seiner Fragwürdigkeit deutlich.

Beide Texte evozieren mit diesen Figuren Handlungsorientierungen der Vergangenheit, die sich als destruktiv erweisen. In diesem Sinne vollziehen diese Theatertexte auf der Ebene der Figuren den Systemumbruch auf einer sinnlich-kognitiven Ebene nach.

Alle in den hier ausgewählten Theatertexten auftretenden Lehrerfiguren zeichnen sich dadurch aus, dass sie die ihnen qua Funktion zugeschriebene Vorbild- und Integrationswirkung nicht erzielen. Das gilt auch noch für den Lehrer Kopotka in *Buckliges Mädchen*, der zwar Fehler aufrecht eingesteht, gleichwohl aber als gebrochener Mann erscheint.³³⁰

Die Theatertexte etablieren ein Bild von der DDR Ende der achtziger Jahre, das vom Zerfall geprägt ist. Dieser Zerfall wird maßgeblich durch die Lehrerfiguren – als Vertreter der gesellschaftlichen Elite – deutlich, die duckmäuserisch, linientreu, repressiv und verantwortungslos gezeigt werden und damit für die heranwachsende Jugend keine nennenswerte Orientierung bieten. Zwar lenken die Handlungen auch das Augenmerk auf die Ursachen der Handlungsorientierungen – besonders deutlich in *zeit zu lieben zeit zu sterben* und *Buckliges Mädchen* –, das ändert jedoch nichts an der mangelnden Integrationsfähigkeit dieser Figuren. Als Vorbilder kommen sie einfach nicht in Frage.

³³⁰ „Kopotka: Aber gestern Abend gab es wieder eine hässliche Szene zwischen Vater und Tochter. Aufmüpfig – schlechte Schulnoten – hört nicht – fing an zu rauchen. Warum ist sie denn so extrem geworden in der Wendezeit? Erklärt sie den Riss im Bild vom Vater – dem Verdienten Lehrer des Volkes? Der vorerst ganz still und verschreckt in der Wirklichkeit hockt – die sich formte in diesen Tagen – doch nicht aus den Scherben der alten Idylle. Und mein Ansehen schmolz wie das Wachs der Kerze.“ (*Buckliges Mädchen*, S. 47).

Die Frage nach den Identitätskonzepten der Eliten innerhalb der fiktionalen Realität der Theatertexte erhellt zweierlei: In Handlungssituationen vor dem Systemumbruch wird deren Integrationskraft über die Figuren der Lehrer erheblich in Frage gestellt und damit jene des Systems der DDR. Das sozialistische System zeigt sich in den Theatertexten als marode und ausgehöhlt, sodass der Systemumbruch als zwangsläufige Entwicklung erscheinen muss. Dort, wo die Handlungen nach dem Systemumbruch situiert werden, treten Figuren auf, deren Herkunft aus dem System der DDR in Handlungsorientierungen, Wertvorstellungen und Selbstbild fortwirkt. Diese Dispositionen sind nicht in der Lage, die als Umwelt den Figuren gegenübergestellte Gegenwart zu strukturieren. Mit den Figuren werden auch deren unveränderte Identitätsentwürfe vernichtet.

Im Kontrast zu den opportunistischen Figuren erscheinen die überzeugten Sozialisten als moralisch integre Figuren. Sie haften mit ihrer ganzen Existenz für ihre Überzeugungen. Die Prägungen der DDR sind in ihre Körper eingeschrieben, sodass sie sich nicht von ihnen lösen können und schließlich mit ihnen zu Grunde gehen. Ihnen sind jene Figuren gegenüber gestellt, deren Konformität ungebrochen ist. Im Unterschied zu den Lehrern treten sie ausschließlich in Texten auf, die nach dem Systemumbruch spielen. Es geht den Autoren also offenbar nicht darum, nachträglich die Funktionsträger ihrer Linientreue zu beschuldigen und deren Mittäterschaft zu dekouvrieren. Vielmehr erhalten diese Figuren ihr dramatisches Potenzial vor allem aus dem Umstand, dass sie den Übergang ins neue System ohne Verlust an sozialer Position und gesellschaftlichem Einfluss überstehen. Diese Figuren kennzeichnet ein hohes Maß an Opportunismus. Die individuelle Zuordnung zu einem gesellschaftlichen Wertesystem bildet für diese Figuren eine beliebige Größe. Sie sind weder von den sozialistischen noch von den demokratischen Grundeinstellungen überzeugt, sondern ausschließlich am Erhalt der eigenen Macht interessiert.

In den Theatertexten entsteht rückwirkend ein ausgewogenes Bild der DDR, deren Machtsystem sowohl von überzeugten Gestaltungswilligen, Mitläufern als auch von eigennützligen Vorteilsnehmern getragen wurde. Die überzeugten Anhänger einer sozialistischen Gesellschaftsordnung bieten aufgrund der auf emotionale Wirkung zielenden Ausgestaltung der Konflikte und deren tödlichem Ausgang deutlich mehr dramatisches Potenzial und individuelle Fallhöhe. Die „Wendehälse“ werden analytischer und distanzierter gezeichnet, sie sind in objektivierbare Interessenkonflikte verwickelt und lösen über die moralische Empörung hinaus kaum emotionale Wirkung beim Rezipienten aus. Dem polarisierenden Diskurs in der Öffentlichkeit, der entweder von einer Diktatur oder von der DDR als nostalgisch verklärtem Wohlfahrtsstaat spricht, wird eine prismatische Perspektive entgegengesetzt, die in verschiedene Richtungen wirksam werden kann. Andererseits konstruieren die Theatertexte im gleichen Atemzug eine ostdeutsche Realität nach dem Systemumbruch, in der für die überzeugten Sozialisten kein Platz mehr zu

sein scheint. Es überleben die Opportunisten und Lehrerfiguren, die in der fiktionalen Realität der Theatertexte für den Untergang der DDR verantwortlich gemacht werden.

3.2.2 Arbeiterliche Figuren

Das im Kapitel 3.1. umfassend analysierte Motiv des Verlusts, der biografischen Entwertung, emotionalen Niederlage, des sozialen Abstieg und ökonomischen Verlusts lässt sich auf der Ebene der Figuren aus einer anderen Perspektive betrachten, die zugleich einen weiterführenden Zusammenhang erhellt. Die vielfältigen Formen des Verlusts hängen in der Regel eng mit der Frage nach Arbeit zusammen. Fragt man nach der Darstellung von Arbeit in den ausgewählten Theatertexten, wird man kaum fündig. Es dominiert Arbeitslosigkeit. Wenn Arbeit dargestellt wird, dann in ihrer Eigenschaft als prekäre Beschäftigung, die kaum zum Überleben ausreicht: *Zeitarbeit in zeit zu lieben zeit zu sterben* und *alter ford escort dunkelblau*, erzwungene Selbstständigkeit, die zumeist im individuellen Desaster oder in der Kriminalität endet, beispielsweise in *Golan*, *Londn-Lä-Lübbenau Formel Einzz*, *Gäste*, *Sterne über Mansfeld* und *Schneemond* sowie Diskriminierung durch Arbeit in *Der Staub von Brandenburg*. Kaum eine Figur wird im Prozess ihrer Arbeit gezeigt, die Arbeitswelt im engeren Sinne spielt lediglich eine marginale Rolle. Wenn die Arbeitstätigkeiten der Figuren thematisiert werden, dann stets aus einer Perspektive des Vergleichs mit der Vergangenheit, in der sie von Arbeit leben konnten und auf deren Basis sie im Wesentlichen ihr Selbstverständnis gründeten. Arbeit wird nicht einseitig als Möglichkeit betrachtet, materielle Ressourcen zu erwirtschaften und sich etwa selbst zu verwirklichen, sondern ermöglicht gesellschaftliche Integration. Aus diesem Grund nimmt der Verlust der Arbeit in den Theatertexten einen hohen Stellenwert ein. Mit der Arbeit verlieren die Figuren auch ihre soziale Anerkennung, ihr Selbstwertgefühl und schließlich ihre Identität. Für die meisten Figuren wird im Verlust der Arbeit der Systemumbruch schmerzhaft und konkret spürbar, führen sie ihre Situation auf diesen zurück. Arbeitslosigkeit wird somit in der Perspektive der Figuren zu einem gesellschaftlichen Phänomen und von keiner Figur als privates Problem verstanden. Mit den Figuren der gesellschaftlichen Elite rekurrieren die Theatertexte auf die *weltanschaulichen* Überzeugungen der Figuren und befragen deren Verbindlichkeit. Jene Figuren, deren Konstruktion eng mit dem Thema Arbeit verknüpft ist, verweisen auf die umfassenden *sozialen* Verwerfungen in Folge des Systemumbruchs. Dieser Zusammenhang verdient eine nähere Betrachtung. Doch zuvor soll ein Blick auf westdeutsche Zeitstücke die Spezifik der hier ausgewählten Theatertexte im Kontrast verdeutlichen.

In der westdeutschen Dramatik wird das Thema Arbeit aus einer anderen Perspektive in den Blick genommen. Zwar spielt auch hier der Verlust von Arbeit eine Rolle, wird aber in der Regel als Bedrohungsszenario entworfen, nur in Ausnahmefällen sind die Figuren davon unmittelbar betroffen. Vielmehr steht die Arbeitswelt *pars pro toto* für eine insgesamt veränderte Weltordnung:

„Die Arbeitswelt [wird] in ihrem allein herrschaftlichen Anspruch als erbarmungslos gezeigt. Wie die global vernetzt politische, so zermahlt auch die Arbeitswelt die Personen, die sie umgibt, ohne Rücksicht auf deren Persönlichkeit, Würde, Sehnsüchte oder Ängste und speit aus, wen sie nicht (mehr) brauchen kann.“³³¹

AutorInnen wie Gesine Danckwart, Albert Ostermaier oder Moritz Rinke zeigen in ihren dramatischen Theatertexten das Ausgeliefertsein des Individuums an ihren spezifischen Arbeitsplatz. Das sind in der Regel Orte der gehobenen Mittelschicht. Bei Danckwart sind es Angestellte mit und ohne Arbeit (*Täglich Brot*, 2001), bei Rinke sind es gut situierte Stadtplaner (*Republik Vineta*, 2000), bei Ostermaier ist es ein Börsenmakler (*Erreger*, 2000), dessen Körper sich in der Sprache der biologistischen Börsenwelt auflöst. Auch in nichtdramatischen Theatertexten geht es primär um die Degradierung des Arbeitnehmers zum Humankapital, wie etwa in René Polleschs *Heidi-Hoh*-Trilogie (1999-2001). Die Ausbeutung der Arbeitskraft folgt hier nicht mehr der Unterscheidung zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber, sondern findet in einem brutalen und zerstörerischen Akt der Selbstaubeutung statt. Die Autoren beschreiben auf vielfältige Weise den Wandel in der Arbeitswelt und zeigen dessen unmenschliche Entwicklung, die letztlich auf die Vernichtung des Individuums hinausläuft. Im Unterschied zu den ostdeutschen Theatertexten fehlt hier jedoch die Gegenüberstellung von Individuum und Gesellschaft, wird das individuelle Schicksal der Figuren nicht im sozialen Zusammenhang gesehen, sondern bleibt im Privaten verhaftet, die Arbeitswelt stellt ein geschlossenes System dar.³³² Die Theatertexte zeigen, wie Arbeit und respektive die kapitalistische Logik des Marktes auf Bereiche des Privaten übergehen, was schließlich zur Ökonomisierung aller Lebensbereiche führt. Die Figuren vermögen es nicht, sich aus dieser Zwangslogik zu befreien. Aus dieser Ohnmacht gegenüber den Verhältnissen speist sich das dramatische Potenzial dieser Theatertexte. Die Frage nach den Ursachen dieser Entwicklung kommt in dieser Perspektive nicht vor, sie löst sich in der affirmativen Beschreibung eines zugespitzten Ist-Zustandes auf. Figurative Konstellationen erscheinen dort, wo es um die Auflösung von Steuerungsmöglichkeiten hinsichtlich gesellschaftlicher He-

³³¹ Frei, Nikolaus: *Die Rückkehr der Helden*. 2006. S. 190.

³³² Bei Rinke wird das besonders deutlich, der in *Republik Vineta* die Figuren in einer abgeschiedenen Villa zusammenführt, eine Außenwelt gibt es nicht. In René Polleschs *Heidi-Hoh*-Trilogie agieren die Figuren ausschließlich im Bereich des Privaten, der sukzessive von Arbeitsprozessen durchwoben wird und schließlich von diesen nicht mehr getrennt werden kann. Hierarchien lösen sich auf, Verantwortliche, denen die Figuren als Arbeitnehmer unterstehen, lassen sich nicht mehr ausmachen.

gemonien geht, nicht mehr zwingend, was die Differenzen hinsichtlich der ästhetischen Form der westdeutschen Theatertexte im Vergleich zu den hier untersuchten erklärt.

In den ostdeutschen Theatertexten ist die Kategorie der Figur nach wie vor präsent. Nur dort, wo Figuren auftreten, kann eine Differenz zwischen individuellen Ansprüchen, Handlungsorientierungen, Wertvorstellungen etc. und einem gesellschaftlichen Umfeld überhaupt markiert werden. Dass die Mehrzahl der hier untersuchten Theatertexte Figuren aufweist, belegt die Hypothese, dass es in ihnen um eben diese Differenz geht, indem sie fiktionale Realität vor dem Hintergrund des Systemumbruchs entwerfen, dessen Konfliktpotenzial sich aus dieser, in seiner Erscheinungsform vielfältigen, Differenz speist.

Es ist nicht notwendig und auch nicht leistbar, die Unterschiede zu den westdeutschen Theatertexten zu bewerten, die eine Seite als die Überwindung der anderen darzustellen. Vielmehr erklären sie sich aus der sich in ihnen konstituierenden Perspektive. Wo der Konflikt zwischen Gesellschaft und Individuum eine konstitutive Rolle für die Realität von Theatertexten spielt, ist die Kategorie Figur zwingend notwendig. Die Präsenz des ästhetischen Parameters der Figuraton erklärt sich demnach nicht einseitig aus formal-ästhetischen Gründen, sondern spiegelt im Kern die Perspektive auf gesellschaftliche Zusammenhänge, wie sie sich in den Theatertexten realisiert.

Der arbeiterliche Mensch in der ostdeutschen Gegenwartsdramatik

Im Kapitel 3.1 wurde deutlich, dass vor allem in den Theatertexten der neunziger Jahre die jeweils aktuelle Gegenwart der Vergangenheit gegenübergestellt wird, der implizite Vergleich zwischen den Systemen eine konstitutive Rolle spielt. Dieser Vergleich realisiert sich auf der Ebene der Figuren im Konflikt zwischen deren Denkweise, Handlungsstruktur und charakterlicher Verfasstheit und den Anforderungen ihrer Umwelt. Ähnlich wie bei der Figurengruppe der überzeugten Sozialisten werden mit den hier als arbeiterlich bezeichneten Figuren, Identitätskonzepte aktualisiert und auf ihre Anschlussfähigkeit hin untersucht. Welche Konzepte und Selbstentwürfe sind das bei diesen Figuren, für die die Bezeichnung Arbeiter nur unzureichend zutrifft, da sie ja entweder an deren Verlust oder an der Veränderung der konkreten Arbeitspraxis nach dem Systemumbruch leiden? Es erscheint heuristisch sinnvoll, auf sozialwissenschaftliche Befunde zurückzugreifen, um einen Begriffsapparat zu etablieren, mit dem diese Identitätskonzepte und deren Entwicklungsdynamik strukturiert werden können.

Die ostdeutsche Gesellschaft ist mehrfach als „arbeiterliche Gesellschaft“ beschrieben worden. Wolfgang Engler hat diesen Begriff für Ostdeutschland³³³ – und damit meint er im Unterschied

³³³ Engler, Wolfgang: a.a.O.

zu der für diese Arbeit zugrunde gelegten Definition die DDR – geprägt. Nach wie vor beschreiben sich die Ostdeutschen in weit stärkerem Maße als die Westdeutschen als Zugehörige zur Unter- beziehungsweise Arbeiterschicht.³³⁴ Während es nicht verwundert, dass diese Nachwirkung der DDR-Sozialisation vor allem die mittlere und ältere Generation betrifft, belegt die Studie *Leben in den neuen Bundesländern*, dass dieser Befund auch auf Befragte jüngeren Alters (ab achtzehn Jahren) zutrifft. Die Zuordnung zur Arbeiterschicht erreicht hier einen Wert von 55%. Die Studie macht deutlich, dass auch über das eigene Erleben hinaus – über die Hälfte der in dieser Altersgruppe Befragten war 1989/90 noch nicht im erwerbsfähigen Alter – das Selbstverständnis der DDR als eine arbeiterliche Gesellschaft ihre Wirkung zeigt und in individuelle Deutungs- und Wahrnehmungsgewohnheiten eingeht. Die Nachwirkung inkorporierter Prägungen trotz sich veränderter gesellschaftlicher Verhältnisse, wie sie in diesem Befund deutlich wird, korrespondiert mit der Annahme Bourdieus, der in Momenten gesellschaftlicher Zäsuren, wie sie der Systemumbruch darstellt, zeitlich versetzte Entwicklungslinien zwischen dem Habitus der Akteure und der (institutionalisierten) Struktur der Felder beobachtet, zumindest beide getrennt betrachtet und damit den Blick auf potenzielle Differenzen ermöglicht.

Engler arbeitet das soziale Charakteristikum der arbeiterlichen Gesellschaft, wie sie in der DDR zu finden ist, heraus. Das wichtigste Moment ist die Beobachtung, dass die Mitglieder dieser Gesellschaft ihre Arbeitskraft nicht entfremdet zur Verfügung stellen, sondern in dem Bewusstsein leben, dass sie ihnen selbst gehört: „Die arbeiterliche Gesellschaft bildet [...] das polemische Gegenstück zur proletarischen und dank dieser Polemik eine Arbeitsgesellschaft sui generis; eine Gesellschaft, in der alle arbeiten oder zu arbeiten meinen und die Arbeit jedem einzelnen gehört.“³³⁵ Arbeit wird also als ein Recht begriffen, das unveräußerlich ist, und die Notwendigkeit zu arbeiten nicht in Frage gestellt. Nicht zu arbeiten wirkt als gesellschaftliches Ausgrenzungsmerkmal, durch die Arbeit wird der Einzelne zu einem vollwertigen Mitglied der Gesellschaft. Auch über den engeren Arbeitsprozess hinaus, also in der Freizeit und im familiären Bereich, war dieses Selbstbewusstsein der DDR-Bürger wirksam. „Entscheidend waren die inner- und außerbetrieblichen Machtchancen, die mit dem Arbeitsverhältnis einhergingen, sowie das davon abgeleitete Selbstbewusstsein der einzelnen sozialen Gruppen.“³³⁶ Der Begriff "arbeiterliche Gesellschaft" verweist im Unterschied zum in der DDR selbst geläufigen Begriff des „Arbeiterstaates“ darauf, dass das arbeiterliche Selbstbewusstsein der Menschen sich eben nicht ausschließlich auf Arbeiter im herkömmlichen Sinne beschränkt, sondern für alle Mitglieder der

³³⁴ Weit mehr als die Hälfte der Ostdeutschen ordnen sich der Unter-/Arbeiterschicht zu, während sich die Mehrzahl der Westdeutschen aller Altersgruppen der Mittelschicht angehörig fühlen. Vgl.: Sozialwissenschaftliches Forschungszentrum Berlin-Brandenburg e.V.: Studie „Leben in den neuen Bundesländern“. 16. Untersuchungswelle 2005. 2005. Tabelle 8.

Die Untersuchungswelle 2007, die sich allerdings auf Ostdeutschland beschränkt, stärkt den Befund. Hier ordnen sich 53% der 25- bis 39jährigen der Unter- bzw. Arbeiterschicht zu. (unter 25 Jahren: 39%.) Vgl.: Studie „Leben in den neuen Bundesländern“. 2007. 2008. (ohne Seitenangaben, siehe Anmerkung 1).

³³⁵ Engler, Wolfgang: a.a.O. S. 199.

³³⁶ Ebd.

Gesellschaft, also auch „Angestellte, Genossenschaftsbauern, Handwerker, Dienstleistende, Intelligenz, wirtschaftliches, administratives und politisches Führungspersonal“³³⁷, kurzum alle Erwerbsfähigen und damit auch die von diesen im Prozess des Heranwachsens geprägten Jugendlichen, einschließt. Engler spitzt diesen Befund zu: „die Ostdeutschen lebten in einer Gesellschaft, in der die Arbeiterschaft sozial und kulturell dominierte und die anderen Teilgruppen mehr oder weniger ‚verarbeiterlichtet‘.“³³⁸ Das soziale Zusammenleben war maßgeblich vom Habitus des Arbeiters geprägt. Das bedeutet zunächst, wie Engler in seiner Analyse konkretisiert, dass man in der DDR um gesellschaftliche Anerkennung nur in geringem Maße kämpfen musste, denn sie erfüllte sich durch die Arbeit selbst. Zudem war „der arbeiterliche Mensch“ „ökonomisch unabhängig, existenziell von vornherein gesichert und wusste vom Kampf um soziale Anerkennung nur vom Hörensagen.“³³⁹ Unabhängig von der Erwerbsbiografie, die im Vergleich zu heute weit stärker von Kontinuität und in ihrer Bewegung in der Regel von Aufstieg charakterisiert war, blieb das Verhältnis zur Arbeit als solches konstant. Arbeit war Teil gesellschaftlicher Praxis und ihre Ausübung selbst zugleich gesellschaftliche Arbeit: „Solange er arbeitete, diente er nicht, sondern herrschte“.³⁴⁰

In der fiktionalen Realität der Theatertexte spielt dieser Zusammenhang zwischen Arbeit und Selbstbild der Figuren eine entscheidende Rolle. Man kann davon sprechen, dass die Figuren als arbeiterliche Menschen im Sinne Englers konzipiert sind. Doch nicht die Analogie zu sozialwissenschaftlichen Befunden ist hier entscheidend, sondern die Frage, welchen Veränderungen dieses Figurenkonzept einerseits innerhalb des jeweiligen Theatertextes und andererseits im Laufe des Untersuchungszeitraums unterliegen. Als Hypothese soll hier formuliert werden: das Selbstverständnis der Figuren als arbeiterliche Menschen stößt an Grenzen, erodiert und löst sich schlussendlich auf. Der Begriff des arbeiterlichen Menschen, wie ihn Engler perspektiviert, dient dabei als Ausgangspunkt, um zu beschreiben, wie die Theatertexte eine Realität entwerfen, in der sich dieser Entwurf als nicht mehr passfähig erweist. Der Fokus der Untersuchung liegt demnach nicht darauf, dass die Theatertexte arbeiterliche Figuren konzipieren, sondern wie sich diese entwickeln.

Auf die Figur Andy in der *Vogtländischen Trilogie* von Christian Martin, die zum Teil noch in der DDR geschrieben ist, trifft die Beschreibung als arbeiterlicher Mensch in besonders hohem Maße zu. Angetrieben von einem unhintergehbaren Willen zum materiellen Aufstieg, sitzt Andy wie ein König im Flugzeug nach Moskau und hat das Gefühl, ihm gehöre die Welt. Mit großen

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Engler, Wolfgang: a.a.O. S. 200.

³³⁹ Engler, Wolfgang: a.a.O. S. 206.

³⁴⁰ Ebd.

Augen saugt er all das Fremde im Urlaubsort auf und speichert es, damit er zu Hause bei den Kollegen mit seinen Erlebnissen prahlen kann. Im Hotel will er als erstes vom Balkon spucken: „freier fall einer vogtländischen spucke zwischen kaukasus und meer / das fetzt“ (*Traumreise* in *Vogtländische Trilogie*; S. 11). Während Sandy das schlechte Gewissen plagt, weil das Geld für die Reise von den Schwiegereltern stammt und eben nicht selbst verdient ist, gefällt sich Andy in der Pose desjenigen, der für seine Leistung etwas zurück erhält. Dass er sich als vogtländischer Maurer mit seiner frisch vermählten Monteurin auf Weltreise im sozialistischen Ausland befindet, bestärkt ihn in seinem Selbstbewusstsein als Arbeiter, umso mehr als die Mitreisenden allesamt älter sind und so in der Distinktion die Möglichkeit bieten, das Selbstwertgefühl zu erhöhen: „wies uns angeglotzt ham / und der opa von reiseleiter / hat uns gleich taxiert wie / was ham die hier zu suchn / wo ham die das geld her / maurer und monteurin / [...] first class mit allem drum und dran / moskau sotchi schwarzes meer“ (*Traumreise*; S. 8f.). Die Reise beweist ihm, dass auch er als einfacher Maurer in den Genuss elitären Luxus gelangen kann und sich die arbeiterliche Existenz, sofern sie denn mit materiellem Zuwachs verbunden ist, lohnt. Andy orientiert sich nicht an sozialem Aufstieg. Ein Berufswechsel oder gar eine akademische Ausbildung, die ihm Zugang zu Leitungsfunktionen bieten könnte, kommen ihm nicht in den Sinn. Was zählt, ist das Geld, mit dem man sich all das leisten kann, was die anderen auch haben. Im zweiten Teil der Trilogie *Abseits* hat Andy seine Strategie ausgebaut. Er arbeitet schwarz am Wochenende als Maurer. „am wochenende wächst das große geld herüber / da machen wir nen satten taler / der horst und ich / und alles frei / bier schnaps und zigaretten / ich rauch ja net / ich will gesund bleibn / weil ich weiß was ich will“ (*Abseits* in *Vogtländische Trilogie*, S. 36). Andy baut ein Eigenheim für einen Arzt, der auch mal einen Krankenschein ausstellt, wenn eine Arbeitsphase drängt. Mehr noch als die Brigadearbeit, der Andy regulär nachgeht, bestätigt die Schwarzarbeit seine Selbstwahrnehmung: „jeder is seines eigenen glückes schmied“ (*Abseits* in *Vogtländische Trilogie*, S. 36). Dort bekommt er bares Geld für gute Arbeit, so wie er es für richtig hält. Mit dem zusätzlich Verdienten wird kleinbürgerlicher Wohlstand – Duschkabine, Fernseher, Schrankwand – angeschafft, um den Abstand zu den Eliten möglichst gering zu halten. Und noch im dritten Teil, *Golan*, nachdem Sandy Opfer der Polizeigewalt im Herbst 1989 wird, ist Andys arbeiterliches Selbstbewusstsein unerschüttert. Da er sich der eigenen körperlichen Leistungsfähigkeit gewiss ist, glaubt er, dass nichts ihm etwas anhaben kann. Während Sandy an den Veränderungen ihrer unmittelbaren Umwelt verzweifelt, blickt Andy siegesgewiss in die Zukunft: „macht nix / fahrn mir fort / weit fort / die große weite welt / liegt ausgebreitet wie ein bilderbuch / brauchens bloß aufschlagn“ (*Golan*; S. 62). Sandy stellt das in Frage mit dem Verweis auf die Kosten. Andy lässt sich nicht beirren: „macht nix / wirst sehn / wir sind das volk / das regeln wir [...] mir schlag zu / die große wende / alles wird anders“ (*Golan*; S. 62f.). Mittlerweile muss Andy jedoch, um seinem arbeiterlichen Prinzip treu zu bleiben, kriminell werden. Er wickelt dunkle Geschäfte ab und ergaunert dabei ein Grundstück mit Datsche.

Die konkrete Praxis wird nicht erörtert, aber es wird deutlich, dass Andys Deutungsmuster und Handlungsmaxime, die bereits in der DDR nur auf illegalem Weg ihre Richtigkeit erwiesen, nun in weit stärkerem Maße der sozialen Ordnung widersprechen. Weil er das nicht wahrhaben kann, belügt er sich selbst, redet das Betrugsdelikt vor Sandy klein und lockt mit den Möglichkeiten, die der Gewinn bietet. Es ist jedoch am Ende nicht Andy, der zerbricht, sondern Sandy. Sie spürt, dass etwas nicht stimmt, dass ihr gemeinsamer Lebensentwurf unter den alten wie den neuen Lebensbedingungen nicht mehr tragfähig ist, stürzt sich vom Balkon. Andys arbeitertliches Selbstbewusstsein bleibt in diesen drei Theatertexten trotz des darin verhandelten Systemumbruchs unverändert. Gleichwohl wird auf die Grenzen dieses Lebensmodells verwiesen und zwar nicht erst nach dem Systemumbruch, sondern bereits in der fiktionalen Realität der DDR. Das kulturelle Modell des arbeitertlichen Menschen wird in seiner Kongruenz zur gesellschaftlichen Realität in Frage gestellt, was jedoch noch keine Auswirkungen auf das Selbstverständnis der Figur hat, in der es ungebrochen fortlebt.

In Christian Martins *Trilogie der Erinnerung* ist die Hauptfigur des dritten Teilstücks *Fighters* gleichfalls geprägt von einer arbeitertlichen Grundeinstellung. Gerade weil die Figur Alf an ihren Werten und Deutungsmustern festhält, gerät sie zunächst in erneute Abhängigkeit von dem Parteikader Proll und beendet schließlich ihr Leben gewaltsam. Proll, in der DDR bekannt als „rote Socke“, gibt nun bei einer rechtsradikalen Vereinigung den Ton an. Alf definiert sich über seiner Hände Arbeit: „meine hände hier / die greifen zu“ (*Fighters in Trilogie der Erinnerung*; S. 64). Proll versteht es, Alf zu begeistern: er verspricht ihm Arbeit. Zunächst lenkt er die Situation in einer Kneipe jedoch so, dass Alf ohne es zu wollen einen türkischen Lokalbesitzer ersticht. Die Arbeit der eigenen Hände erhält so eine ganz andere Bedeutung, als Alf sie ihr zuschreibt. Sein arbeitertlicher Stolz ist buchstäblich befleckt. An seinen Händen klebt Blut. Alf ist Proll, der der einzige Zeuge ist, ausgeliefert. Im Gegensatz zu Proll zeichnet sich Alf durch einen ehrlichen und aufrichtigen Umgang mit den eigenen Schwächen aus. Er besucht das Grab des Getöteten und trifft dort dessen Tochter Zita, in die er sich verliebt. Die Beziehung gerät in Konflikt mit Alfs Engagement in Prolls rechtsnationaler Bewegung. Alf soll eine kürzlich im Ort aufgestellte Kopie der Freiheitsstatue in die Luft sprengen. Als Sprengmeister ist er dafür bestens geeignet. Ganz dem arbeitertlichen Ethos verpflichtet, will Alf seine Sache gut machen, gewissenhaft arbeiten und koordiniert planen. Wichtigstes Gebot ist, dass niemand verletzt wird. Das widerspricht der Aufgabe, die eine kriminelle Handlung ist und somit geheim und schnell zu erledigen ist. Alfs innerer Konflikt spitzt sich zu. Seine Weltsicht kollidiert mit den Verhältnissen. In der DDR geriet er beinahe in Haft, weil er opponierte. Nun, nach dem Systemumbruch erhofft er sich, dass endlich Gerechtigkeit herrscht, jeder sich frei entfalten kann. Er erlebt das Gegenteil. Von der einstigen „roten Socke“ erneut in eine Zwangslage gebracht, erlebt er das neue System als Wiederholung des alten. Prolls Reden klingen in ihrer Beschwörung der Gemeinschaft wie früher, ideologische Orientierung gilt mehr als handwerkliche Leis-

tung und selbst sein Liebesleben wird vom sozialen Umfeld verhindert. Schließlich beendet Alf sein Leben mit dem Sprung von der Kopie der Freiheitsstatue. Die mit der Plastik als Nachahmung des New Yorker Originals verkörperte Freiheit wird in diesem Stück als schlechte Kopie in ihrer ausgehöhlten Bedeutung kenntlich gemacht und verkommt im Moment von Alfs zum leeren Versprechen.

Der Autor Christian Martin lässt hier eine kleinbürgerlich ehrliche Figur an den Verhältnissen scheitern, die DDR und Ostdeutschland nach dem Systemumbruch systematisch parallelisieren. Konstant bleibt einzig das arbeiterliche Bewusstsein der Hauptfigur Alf. Die Identifikation mit der eigenen Hände Arbeit prägt die Biografie dieser Figur. In der DDR erlebt ihr arbeiterliches Selbstbewusstsein Einschränkungen. Nach dem Systemumbruch hofft Alf endlich zu seinem Recht zu kommen, und sich mit Arbeit Wohlstand aufzubauen. Diese Erwartung wird zutiefst enttäuscht. Sein Lebensentwurf als selbstbewusster Arbeiter zerbricht an den Verhältnissen: Im Unterschied zur *Vogtländischen Trilogie* spitzt sich die Entwertung arbeiterlichen Selbstverständnisses zu seiner Vernichtung zu, ein Prozess der – ähnlich wie bei Andy – bereits in der DDR beginnt.

Oliver Bukowskis Gretschke in *Londn-Lä-Lübbenau* ist ein einfaches, aber ehrliches Gemüt. Der häusliche Umgangston ist rau, aber herzlich. Mit deftigen Worten wird über die Nachbarn hergezogen, über deren Sexualpraktiken, vor allem aber über deren materiellen Wohlstand. Die Ratschkes besitzen einen Videorekorder, Gretschkes nicht. Das provoziert Streit im Hause Gretschke, der aber kurz vor der Eskalation immer in herzenswarme Versöhnung inklusive sexueller Anspielungen umschlägt: „Sie: Könntst ruhig maln bissel Achtung anzeigen. Er: Kannst Dir een Likör nehmen. Sie: Ich hab schon een beim Wickel; da tu ich Dir erscht goar nich befragen. Er: Nimm Dir noch een, dass Dich die Warzn stehn tun.“ (*Londn-Lä-Lübbenau*; S. 6f.) Auffällig ist, dass die sozialen Anpassungswünsche der Gretschkes sich ausschließlich auf geringe materielle Werte beziehen, wie beispielsweise den Videorekorder. Der ganze Stolz der Familie Gretschke basiert auf der arbeiterlichen Existenz des Vaters und seinem sozialen Netzwerk, das Verwechslungen ausschließt:

„Verbindungen sind das A und O. Wenns De keene Verbindungen hast, verwechseln Se unsereens am Ende mit Gretschkes. Weil Se nich wissen könn, wo de hinjehörst. Fragen vielleicht mal: DER Gretschke? Und Du musst sagen: Nö, nicht der doch. – Peinlich, allerseits. Wenn de aber Verbindungen hast, tun se alle wissen, dass Du nich DER Gretschke bist, sondern Sie: wird sind doch aber Gretschkes. Er: Aber nich DER Gretschke. Der is´n Steuerberater, halsabschneidiger. Pfui Deible.“ (*Londn-Lä-Lübbenau*; S. 9)

Um keinen Preis will Gretschke mit einem Steuerberater, der einer vornehmlich geistigen Tätigkeit nachgeht, verwechselt werden. Das würde seinen Stolz als arbeiterlicher Mensch zutiefst verletzen. Die solidarische Gemeinschaft der Gleichgesinnten garantiert emotionalen Zusammenhalt im unmittelbaren Umfeld, der auch von einem Videorekorder nicht ernsthaft in Frage gestellt werden kann. Denn der Videorekorder kann gekauft werden. Dafür benötigt man Geld.

Und das will Gretschke sogleich bei seinem Chef einfordern. Absolut von seinem Recht überzeugt, nimmt sich Gretschke vor, dem Chef eine Gehaltserhöhung abzuverlangen: „Wirscht sehn! Heut noch frag ich nach, ob die fällig ist, die Gehaltserhöhung. Frag ich ihm einfach mitten ins Gesicht, dem Chefchen, dem flaumbärtjen. Kriegter eenen Protest verpasst, dass die Schwarte knackt.“ (*Londn-Lä-Lübbenau*; S. 9) Der arbeiterliche Stolz lässt Zweifel an der Berechtigung der Forderung gar nicht erst aufkommen und der Chef ist für einen selbstbewussten Arbeiter keine Autoritätsfigur, zumal, wenn er jung und unerfahren ist, sich also seinerseits noch nicht durch eigene Leistung die Achtung seiner Untergebenen erarbeitet hat. Gretschke sieht in seinem „flaumbärtjen Chefchen“ den unerfahrenen Leitungsfunktionär, frisch von der Akademie, dem die richtigen Arbeiter erst einmal zeigen müssen, wo es langgeht. In der Konstruktion eines volkseigenen Betriebes, die auf das Wissen, die Erfahrung und Leistung des Arbeiters maßgeblich angewiesen ist, vermag diese Einstellung durchaus ihre Berechtigung und Wirkungskraft haben. Autoritäten, die sich (noch) nicht in der Praxis bewährt haben, waren in der arbeiterlichen Gesellschaft der DDR nicht viel wert, „[der arbeiterliche Mensch] beugte sich weder den Weisungen von Vorgesetzten noch Konsumentenwünschen.“³⁴¹ Doch Gretschke arbeitet nicht mehr in einem volkseigenen Betrieb, sondern in einem privatwirtschaftlichen Unternehmen. Entsprechend wird sein Verhalten quittiert. Er erhält die Kündigung. Seine arbeiterlichen Verhaltensnormen sind mit den Realitäten auf dem Arbeitsmarkt kollidiert. Gretschke wertet die Niederlage um in einen Erfolg und gründet kurzerhand ein eigenes Geschäft: „Gretschkes Getränk Buttike“. Aus dem Arbeiter Gretschke wird nun nach dem Systemumbruch der Unternehmer und damit der Bürger Gretschke. Diesen Prozess gestaltet Bukowski mit den Mitteln der Grotteske, die gelegentlich zur Farce ausgeweitet wird. Das Wirkungsprinzip der spezifischen Komik dieses Theatertextes besteht in der variantenreich ausgeführten Kollision beider Prinzipien: dem arbeiterlichen Grundgestus der Figuren und ihrem Bemühen, mit Verve und Ehrgeiz das soziale Fach zu wechseln und zum erfolgreichen Unternehmer nach westdeutschem Vorbild zu werden. In Umkehrung des arbeiterlichen Anspruchs, dass Arbeit etwas wert ist und mit materiellem Lohn zu vergüten ist, missversteht Frau Gretschke das Lockangebot, jedem Gast ein Gratis-Getränk zukommen zu lassen: „Was nüscht kost, toogt nüscht!“ (*Londn-Lä-Lübbenau*; S. 15) Es kommt, wie vorherzusehen: in „Gretschkes Cocktail-Center“ verirrt sich kein einziger Kunde, stattdessen fängt Vater Gretschke selbst zu trinken an. Schließlich demoliert er das Inventar. Als er seine Frau mit einem abgebrochenen Flaschenhals bedroht, setzt die Wendung ein. Die Gretschkes bekennen sich zu ihrer arbeiterlichen Herkunft und das heißt für Gretschke in paradoxer Verkehrung zur Arbeitslosigkeit. Mit der List der liebenden Ehefrau drängt Frau Gretschke ihren Mann, sich beim Arbeitsamt zu melden: „Vielleicht tuste Dir doch melden. Uffm Amt. Tust bei Reschnicks Imbißbude eine Bockwurscht mampfen, tust ein Bierchen ziehn und sagst Dir dann: ‚Wo ich doch mal grade in der Nähe binnen tu...‘“

³⁴¹ Ebd.

(*Londn-Lä-Lübbenau*; S. 30). Sanktionen und materieller Abhängigkeit ohne Gegenleistung ausgeliefert zu sein, widerspricht zutiefst Gretschkes arbeiterlichem Selbstverständnis. Stattdessen schickt er seine Frau zum Lottospiel. Er überlässt sein Geschick dem Zufall, der ihm näher ist, als die amtlich verbriefte Untätigkeit. Bukowski vollführt auch aus dieser Perspektive mit dem Schluss des „Hardcoreschwanks in Lausitzer Mundart“ einen grotesken Bogen mit komischer Pointe: Die Gretschkes gewinnen im Lotto. Der Zufall ist tatsächlich wahrscheinlicher als die Möglichkeit für Gretschke, seine arbeiterliche Existenz durch einen alternativen Lebensentwurf zu ersetzen. Seinen Gewinn realisiert das Ehepaar Gretschke nicht mehr, es schläft friedlich auf dem Sofa ein, denn sie hat den Gashahn vergessen abzdrehen.

Auch in *Londn-Lä-Lübbenau* zieht sich das arbeiterliche Bewusstsein der Protagonisten als Kontinuität durch den gesamten Text. Die Veränderung des sozialen Umfelds vermag nicht, Gretschke als einen arbeiterlichen Menschen in seinem Selbstbewusstsein zu zerstören, wenngleich dieses Selbstbewusstseins mit der sozialen Realität nach dem Systemumbruch existenziell kollidiert. Gretschkes persönlicher Stolz bleibt davon unberührt. Er realisiert sich darin, diese konkret erfahrene Differenz emotional aufwendig zu überspielen.

Jurek in *Abendgruß* von Dominik Finkelde ist der Sohn des Grenzsoldaten Schepker. Er hat sich im Unterschied zu seiner Schwester Elisabeth vor dreizehn Jahren, also 1985, dagegen entschieden, in den Westen zu gehen. Als Begründung führt er seine Verantwortung im Betrieb an. Und zwar nicht nur die Verantwortung für den unmittelbaren Arbeitsprozess, sondern jene für seine Kollegen und deren Familien: „Habe ich dir doch gesagt, wenn ich einfach wegbleibe und dann noch von einem Tag auf den anderen, steht Alfons da und weiß nicht wo Ersatz her. Fängt der Tag mit Verspätung an, kommt Gerhardt nicht zu seinem Sohn.“ (*Abendgruß*; S. 3) In der Gegenwart des Theatertextes ist es Jureks Aufgabe, den volkseigenen Betrieb in ein marktwirtschaftliches Unternehmen zu überführen. Seine Schwester nebst einem Manager bieten ein Sanierungskonzept an, das auf Entlassungen beruht. Jurek lehnt ab, er will die Belegschaft in Arbeit halten. Selbst sein vertrauter Kollege Gerhardt sieht, dass diese Strategie keine Zukunft hat. Jurek hält jedoch am Prinzip der arbeiterlichen Solidarität fest, er beschimpft Gerhardt: „Denkst du, ich bekomme nicht mit, wie du die Leute kirre machst. Dein Gerede treibt Sargnägel in die Solidarität.“ (*Abendgruß*; S. 12) Jurek ist davon überzeugt, dass der Betrieb durch die Leistung seiner Arbeiter bestehen kann im noch ungewohnten Wettbewerb. Er treibt seine Kollegen an, was ihren Unmut auf ihn lenkt. Er selbst arbeitet Tag und Nacht, besucht einen Managerkurs an der Volkshochschule, erledigt Behördengänge, „schüttelt Vertretern demütig die Hand[,] stottert um Entschuldigung beim Anblick der Maschinen“ (*Abendgruß*; S. 24). und leidet an Magenkrämpfen. Jureks arbeiterlicher Stolz verbietet es ihm, den Betrieb zu veräußern. Doch er scheidet, letztendlich unterschreibt er den Vertrag, mit dem der Betrieb an eine anonyme Managementgesellschaft (die Treuhand?) geht.

Finkelde zeichnet die Figur, obgleich sie nicht im Zentrum steht, ausgesprochen differenziert. Denn Jurek ist kein glühender Verfechter der sozialistischen Idee. Seine Tochter war nicht in der FDJ, das Studium wurde ihr verweigert. Im Herbst 1989 hat Jurek in den vordersten Reihen mit demonstriert, er trat für das Ende des Arbeiterstaates DDR ein. Gleichwohl ist die Figur von einer arbeiterlichen Sozialisation geprägt, die es ihr verbietet, sich dem Westen wehrlos auszuliefern und „ihren“ Betrieb einseitig rationalen Profitinteressen zu überlassen. Mit der Unterschrift unter den Vertrag, die im Epilog, der als Traumsequenz kenntlich ist, dargestellt wird, handelt Jurek gegen seine arbeiterlichen Interessen und im Widerspruch zu seiner arbeiterlichen Identität. Die Umstände zwingen ihn dazu, er sieht keinen anderen Ausweg. Die Niederlage erzählt sich deutlich, bleibt im Text selbst jedoch unkommentiert. Jureks weiterer Lebensweg ist offen, seine arbeiterlichen Wertorientierung auf Leistung, mit der sich anscheinend alles erreichen lässt, korrespondiert nach dem Systemumbruch nicht mit dem Prinzip eines freien Marktes, der statt arbeiterlicher Werte wie Solidarität, Leistung und Einsatz für das Ganze auf Profit einiger weniger setzt.

Das Episodenstück *Der Staub von Brandenburg* von Volker Braun setzt sich zentral mit der historischen Figur des Arbeiters auseinander. Im Kontext von Rechtsradikalismus, massenmedialer Aufbereitung sozialer Phänomene, Rechtsunsicherheit und Theaterrealität geht es in diesem Theatertext auf verschiedenste Weise um das Schicksal des arbeiterlichen Menschen. Braun, der in seinen Theatertexten stets auch die Idee vom Sozialismus verhandelt und auf seine historischen Möglichkeiten hin untersucht, zeigt in *Der Staub von Brandenburg*, wie sich die Figur des Arbeiters im Paradox auflöst. Die erste Episode eröffnet in einer kurzen Dialogreplik das Thema: „Arbeiter: Das Tor macht auf. Die Freiheit zieht herein. / Unternehmer: Ihr bleibt draußen. Die Freiheit sagt MEIN.“ (*Der Staub von Brandenburg*; S. 6) Die zwei Sätze machen den Systemumbruch vom Sozialismus zur liberalen Marktwirtschaft sinnfällig. Während die eine Gesellschaftsordnung sich vornimmt, den Arbeiter zu befreien und Strukturen zu gewährleisten, die Arbeit nicht als Zwang, sondern als freie Entfaltung des Menschen ermöglichen,³⁴² wird im Systemumbruch schnell deutlich, dass die Unternehmer das Sagen haben. Freiheit erweist sich nicht als Menschenrecht, sondern als Ware, die besessen werden kann. Der Arbeiter sieht sich erneut betrogen. Weder im Sozialismus noch in der Marktwirtschaft kommt er zu seinem Recht. In der darauf folgenden Szene differenziert Braun diesen Gedanken. Im Zentrum steht ein Baustellenarbeiter, der sich ausgegrenzt sieht, weil er arbeitet:

„Ich hab noch Arbeit. Das ist wie ein Traum: / Wenn ich erwache, Bruder, darf ich aufstehn / Die Zähne putzen, Frühstück fassen, gehn / Durch eine Tür auf eine Straße und / die Straße lang. Wohin. Auf Arbeit, Bruder. / Die Gegend menschenleer, ganz Brandenburg / liegt in den Betten arbeitslos“ (*Der Staub von Brandenburg*; S. 6).

³⁴² Eine kritische Reflexion dieses Anspruchs leistet Andrea Jäger in ihrem Aufsatz: Jäger, Andrea: Das Reich der Notwendigkeit. 2008.

In der arbeiterlichen Gesellschaft gilt für den arbeiterlichen Menschen: „Er musste nichts sein, um etwas zu werden, nichts werden, um etwas zu sein, denn alles, was er sein und werden konnte, war er bereits: ein anerkanntes Mitglied des Gemeinwesens.“³⁴³ Dieser Gedanke verkehrt sich bei Braun ins Gegenteil. Die Ausübung einer Arbeitstätigkeit macht die hier sprechende Arbeiterfigur zur Ausgegrenzten, sie fühlt sich als Fremder, sie geht sogar soweit, sich zum Ausländer, der gehasst wird, zu stilisieren. Arbeit ist nicht mehr das konstituierende Element der Gesellschaft, sie garantiert nicht mehr zwangsläufig die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft, sondern sie grenzt aus, dort, wo Arbeitslosigkeit zur Normalität geworden ist. Engler nimmt für den arbeiterlichen Menschen in Anspruch: „Solange er arbeitete, diente er nicht, sondern herrschte“.³⁴⁴ Bei Braun ist die Arbeit jedoch kein Vorgang mehr, sie entbehrt jeglichen Prozesscharakters. Im Text heißt es nicht: „Ich arbeite.“, sondern: „Ich habe Arbeit.“ Arbeit wird in einer Welt der Besitzgüter, selbst zur Ware: „Die Arbeit macht sich rar / Die halte ich fest mit deinen beiden Händen“ (*Der Staub von Brandenburg*; S. 6). Sie ist der Figur sogar teurer als das eigene Leben. Es herrscht die Logik des Marktes – das Angebot bestimmt den Preis. Arbeit als rare Ware bei großer Nachfrage wird teuer, ja unbezahlbar.

Auch die Szene *Lear in der Lausitz* beginnt mit einer knappen Dialogreplik, die das Thema aufreißt: „Arbeiter: Ich werf den Bettel hin. Die ARBEITERMACHT. / Banker: Bravo, ihr Herrn. Nur den Diener gemacht.“ (*Der Staub von Brandenburg*; S. 27) Der Arbeiter, der in der arbeiterlichen Gesellschaft mit der Arbeit Herrschaft, mithin Macht, ausübte, wird nun zum Dienen gezwungen. Der historische Fortschritt, den der Sozialismus für sich in Anspruch nimmt und der bei Braun zum „Fortschrott“ wird, ist von der Geschichte eingeholt. Im Mittelpunkt der folgenden Szene steht ein Arbeiter, der den volkseigenen Betrieb, den er selbst aufgebaut hat, abreißen muss. Er demontiert damit jedoch nicht nur die Werksanlage, sondern seine eigene Identität.

„Hier habe ich vierzig Jahre abgerissen. Was wir anfassen, das hält bis zur Rente, sagte ich meiner Instandhaltungsbrigade. Jetzt hat man uns umgetauft und ich lebe rückwärts mit dem Räumkommando, was der Arsch aufgebaut hat reißt er mit den Händen ein.“ (*Der Staub von Brandenburg*; S. 27)

Die der Arbeit zugrunde liegende Wertschöpfungslogik verkehrt sich ins Gegenteil, ein Vorgang, der den Arbeiter zum Spielball äußerlicher Zuschreibungen macht. „Jetzt hat man uns umgetauft“ – der Wechsel der Systeme wird religiös konnotiert, womit die Unveränderlichkeit und Übermacht dieses Wechsels in den Blick rückt. Er erscheint als Konvertierung, die jedoch nicht aus freien Stücken von der Figur, die hier im „Wir“ spricht, vollzogen wird, sondern als äußerlicher Vorgang erscheint, dem die Figur sich ausgeliefert sieht. Braun greift das Motiv der

³⁴³ Engler, Wolfgang: a.a.O. S. 206.

³⁴⁴ Ebd.

„eigenen Hände Arbeit“ als genuin arbeiterlichen Topos auf und führt es ebenso in die paradoxe Verkehrung wie die Fortschrittslogik des Sozialismus:

„Fortschrott. Fortschrott. Eine Epoche vertan. Recht so. Wir haben es in der Hand gehabt, ohne es zu merken, und uns daran festgehalten. Wir haben darauf gesessen. Wir machten uns nichts daraus. Soviel Dummheit wird bestraft. Kurzarbeit Null in Pumpe, Lauchhammer plattgemacht. / PLATTGEMACHT.“ (*Der Staub von Brandenburg*; S. 28)

Erst im Rückblick wird der Figur bewusst, welche Macht sie im Arbeiterstaat DDR gehabt hat, erst im Moment des Verlustes wird ihr klar, dass sie als historisches Subjekt, als das sie sich in der arbeiterlichen Gesellschaft zu fühlen alles Recht hatte, versagt hat. Den Verlust von Arbeit, dessen Vorbote der Rückbau des Betriebs ist, empfindet sie nahezu masochistisch als gerechte Strafe. Braun montiert zahlreiche Motive in diese kurzen monologischen Szenen, zitiert Heiner Müllers Produktionsstück *Der Bau*, setzt propagandistische Sentenzen gegeneinander und lässt subjektives Empfinden der Figur in historische Reflexion wechselseitig übergehen. Schlussendlich beschreibt er mit all diesen literarisch aufgeladenen Mitteln das schmerzhafteste Ende eines breit angelegten Gesellschaftsversuchs, dessen Scheitern er nicht in Frage stellt, dessen Idee er jedoch nicht aufzugeben bereit ist. Der arbeiterliche Mensch wird im Moment des Verlustes seiner historisch einmaligen Macht und Deutungshoheit gezeigt, der damit verbundene Fortschrittsoptimismus wandelt sich in Resignation, wie die Variation der *Internationalen* deutlich macht: „Schlaft, Verdammte.“ (*Der Staub von Brandenburg*; S. 28) Braun demontiert in diesem Theatertext den arbeiterlichen Menschen, seine Identität und seine gesellschaftliche Integrationskraft. Der selbstbewusste Arbeiter, wie er in Brauns frühen Stücken oder im zitierten *Bau* von Heiner Müller noch tonangebend war, kommt in *Der Staub von Brandenburg* nicht vor. Gleichwohl aktualisiert Braun in diesem Theatertext ihn als historische Figur und beschreibt deren schwindende Wirksamkeit nach dem Systemumbruch.

Es sind erneut die Theatertexte von Christian Martin, in denen der arbeiterliche Mensch als Figur ins Zentrum gerückt wird. In seinen beiden Theatertexten *Formel Einzz* und *Schneemond* stehen mit Franz und Kantl zwei Figuren im Mittelpunkt, die mit ihrer arbeiterlichen Weltsicht als Handlungsgrundlage scheitern.

Franz in *Formel Einzz* ist „Autofreak“. Nach dem Systemumbruch erfüllt er sich den Traum eines eigenen Auto-Geschäfts. Er glaubt an sich und seine Leistungsfähigkeit. Doch die Geldgeber ziehen ihn über den Tisch und er bleibt auf einem großen Berg Schulden sitzen. Den hinterlässt er seinen Eltern und macht sich aus dem Staub. Nach fünf Jahren kommt er zurück in das heimatliche Dorf und legt seiner Mutter seine Enttäuschungen dar:

„ich habs probiert / ,im schweiß deiner angesichts / sollst dein brot fressen' ha / die feinen herrn / in schlips und kragen / über'n tisch gezogen habens mich / und ich blödmann / bin drauf reingefalln / [...] mutter alles / alles ändert sich radikal / mit ehrlicher arbeit wird nix / wie sagt der fachmann / ,bloß nichtstun is ökologisch' ha / arbeit is / zeitverlust und / betrug / an sich selber“ (*Formel Einzz*; S. 11)

Im Unterschied zu den Figuren der frühen Theatertexte von Christian Martin hat Franz den Wertewandel in Folge des Systemumbruchs zumindest rational vollzogen. Er hat sich von der Identität des arbeiterlichen Menschen gelöst, an das Leistungsprinzip der eigenen Hände Arbeit glaubt er nicht mehr. Stattdessen setzt er auf die liberale Logik des Marktes:

„der mobile mensch ha / in der freien freizeitgesellschaft / immer in bewegung mutter / in bewegung musst bleiben / ich habs geschnallt / wenss auch bloß im kreis is / wie das kapital ha / datenhighway und / totale beschleunigung / für den megaprofit / jeder gegen jeden und / ohne rücksicht / auf der überholspur“ (*Formel Einzz*; S. 13).

Als Antwort auf die erlebten Enttäuschungen, die seine arbeiterliche Identität in Frage stellen („Betrug“ und „Verrat“), weiß er nur den Ausweg in die Kriminalität. In welche Geschäfte Franz verwickelt ist, bleibt offen. Am Ende wird er jedoch von zwei auswärtigen Polizisten gesucht und lässt sich auf der Straße von Vagabunden zu Tode prügeln. Franz versucht in der neuen Ordnung zurechtzukommen. Er wird „über den Tisch gezogen“. Das ist für ihn der Kern des neuen Systems, dem er sich unterordnen will. Doch die Leidenschaft ist äußerlich und oberflächlich. In einem zärtlichen Moment mit Anja erkennt er die Leere, die hinter der von ihm scheinbar durchschauten neuen Ordnung steht:

„der mensch is verrückt / immerzu / muss er irgendwas tun / und wenn er / den andern vorantreibt / oder sich selber / einzig was zählt is / die raserei / der augenblick / immer unterwegs / egal wie / weil die verzweiflung ha / ihn sonst auffrisst (pause) ja keine besinnung / und kein fairplay mehr / nirgends / der pure egoismus“ (*Formel Einzz*; S. 39).

Es bleibt eine Lücke zwischen der abgestreiften arbeiterlichen Identität der Figur und ihrer Unterordnung unter das Prinzip des größtmöglichen Profits ohne Rücksicht auf andere. In dieser Identitätskrise versinkt die Figur. Im Gespräch mit Anja wird deutlich, wie sich Franz innerlich gegen seine neu angeeigneten Maxime wehrt: „aber manchmal / manchmal denk ich wirklich / was is das leben / die große illusion oder / ein einziger betrug“ (*Formel Einzz*; S. 40). Martin zeigt eine Figur, die sich aus Erfahrung und Enttäuschung von den arbeiterlichen Prinzipien löst. Auf der Suche nach alternativen Wertorientierungen weisen ihn seine Erfahrungen mit windigen Geschäftsleuten den Weg in kriminelle Geschäfte. Dieser Welt, die hier nicht moralisch bewertet wird, sondern als Zuspitzung einer kapitalorientierten Wirtschaftslogik erscheint, ist Franz nicht gewachsen. Franz verarbeitet den rational vollzogen Wertewandel emotional nicht. Er zerbricht an einer Umwelt, die ihn dazu zwingt, sich zu verändern, ohne ihm Raum zu geben, sich wirklich individuell zu entfalten. Im Kontext zu den zahlreichen Nebenkongflikten des Theatertextes ist die Geschichte der Figur Franz keine private, sondern erscheint als ein Beispiel für den nicht verarbeiteten Systemumbruch. In der Figur ist er als Wandel der Wertvorstellungen erkennbar, der äußerlich bleibt und dessen zwanghafter Charakter betont wird.

Tischlermeister Toni Kantl in *Schneemond* ist Unternehmer mit arbeiterlichen Prinzipien. Mit Hingabe an seinen Beruf trotz er der Konkurrenz jenseits der deutschen Grenze zu Tschechien. Dennoch muss er Mitarbeiter entlassen, was ihm schwer fällt. Er führt sein Geschäft nicht, um

ausschließlich Gewinn daraus zu schlagen, sondern aus einem nicht hinterfragten Selbstverständnis heraus, dass der Mensch sich über Arbeit definiert. Voller Inbrunst zimmert er zu Beginn des Theatertextes einen riesengroßen Küchentisch, den er als Reklame vor seine Werkstatt stellt. Die Arbeitsatmosphäre ist arbeiterlich fröhlich, nach getaner Arbeit wird reichlich Bier getrunken. Kantls zweite Ehefrau Gabi erhofft sich von ihm das große Geld. Und auch wenn es nicht zur Verfügung steht, gibt sie es aus. Sie führt ihm ein neues Kleid vor, doch Kantl macht sich Sorgen um die noch nicht abgeschickten Kündigungen seiner Mitarbeiter. Er will, dass sie umgehend vom Arbeitsamt ihre Ersatzleistungen erhalten, damit sie die Zeit der Arbeitslosigkeit überbrücken können. Arbeiterliche Solidarität rangiert in Kantls individueller Rangordnung deutlich vor unternehmerischem Profitstreben und bürgerlicher Repräsentation von Wohlstand. Aus der Zeit vor dem Systemumbruch hat sich Kantl einen Leitspruch bewahrt, den er noch heute befolgt: „Ahnung geht vor Planung“ (*Schneemond*; S. 14). In Zeiten planwirtschaftlicher Sollerfüllung waren subversive und trickreiche Kenntnisse des Arbeiters vonnöten, um Produktionsengpässe und -krisen zu meistern. Die arbeiterliche Erfahrung war in der DDR durch nichts zu ersetzen. Mit dem arbeiterlichen Vertrauen auf die eigenen Fertigkeiten und Fähigkeiten hat Kantl in den neunziger Jahren seine Werkstatt gegründet. Damals haben die Banken bereitwillig Kredite gewährt. Jetzt droht Kantl die Insolvenz und obendrein die Zwangsversteigerung seines Hauses. Er fühlt sich betrogen. In der unternehmerischen Logik würde man in diesem Fall von Misswirtschaft, mangelnder Unternehmensführung und einem ungünstigen Absatzmarkt sprechen. Doch in *Schneemond* erscheint die drohende Insolvenz der Tischlerwerkstatt als moralischer Verrat an jenen, die – ganz im Sinne der neuen Systemordnung – auf sich und ihre Leistungsfähigkeit vertraut haben. Im Dialog mit Manne, dem Gastwirt vom „Grenzquell“, stiftet Kantl einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Systemumbruch und seinem Untergang: „prost manne / auf die freie freiheit / [...] hätt der ami hier / damals / vom uranerz gewusst / er wär geblieben (pause) / hitler / stalin / das geld / dreimal diktatur / dreimal leben (pause) / endlich aber frei (pause) / gedacht hab ich / das handwerk / für immer und ewig / hätt goldenen boden“ (*Schneemond*; S. 30). Kantl setzt die gegenwärtige Diktatur des Geldes mit den beiden anderen Diktaturen des zwanzigsten Jahrhunderts in eins. Im Fortgang des Gesprächs gibt sich Kantl selbst die Schuld am Untergang seiner Werkstatt. Jedoch nicht im oben genannten Sinne, sondern moralisch: „kantl hätt er [Gott] gesagt / wähle das sein / net das haben“ (*Schneemond*; S. 31). Er hinterfragt den Schritt, sich als Unternehmer zu betätigen, vom Standpunkt des Glaubens aus. Ordnet man das Sein der arbeiterlichen Existenz und das Haben der bürgerlichen³⁴⁵ zu, so zweifelt die Figur hier zutiefst an dem Übergang von einem zu anderen, den sie mit der unternehmerischen Selbstständigkeit vollzogen hat. Um die Werkstatt dennoch zu retten, schreckt Kantls Frau Gabi auch nicht vor der illegalen Praxis einer

³⁴⁵ Engler beschreibt die arbeiterliche Gesellschaft in Abgrenzung zur höfischen und bürgerlichen in Anlehnung an: Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. 1983 sowie ders.: Über den Prozess der Zivilisation 1976.

„Firmenbestattung“ zurück. Ihr geht es um den Erhalt des Unternehmens als Prestigeobjekt. Kantl geht es um Ehre, Stolz und Würde. Er würde sich darauf einlassen, wenn Joe, sein Geselle, den Betrieb übernehmen würde, doch der wandert nach Amerika aus. Kantl verzweifelt und beginnt zu trinken. Als die Zwangsversteigerung seines Geburtshauses angekündigt wird, erhängt er sich im Keller.

In den Theatertexten Fritz Katers treten ebenfalls Figuren auf, die von einem arbeiterlichen Bewusstsein geprägt sind. Im Unterschied zu den Texten von Christian Martin oder Volker Braun steht hier aber nicht die Frage nach seiner Passfähigkeit in einem neuen gesellschaftlichen Kontext im Vordergrund. Das Abstreifen der arbeiterlichen Identität wird nicht zentral verhandelt, gleichwohl wird dieser Aspekt aktualisiert, doch stärker subjektiviert und mit der Frage nach individueller Identität in Ostdeutschland verknüpft.

Steve, der Boxer in *Vineta oderwassersucht*, kommt zurück nach Frankfurt/Oder und nimmt eine Arbeit in einer Zeitarbeitsfirma an. Arbeit ist für ihn ganz selbstverständlich. Die Qualität der Arbeit ist für ihn keine Frage der Wahl, sondern er fügt sich in die Notwendigkeit: „also trug er paletten mit gips in den neubau einer bank sie nannten es zeitarbeit richtige arbeit gab es eher nicht“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 4). Zentrales Motiv dieses Theatertextes ist der Boxsport. Boxen gilt insbesondere in den dreißiger und vierziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts als eine proletarische Sportart, denn im Boxkampf bildet sich der arbeiterliche Überlebenskampf, wie er in der Arbeiterbewegung propagiert wird, sinnbildlich ab.³⁴⁶ Der Boxer, der dem Gegner ohne Hilfsmittel gegenüber tritt, zurückgeworfen auf seine physische Präsenz und Stärke, erscheint als Sinnbild des männlichen Aufsteigers, der aus dem sozialen Niemandsland in die Mitte der Gesellschaft vordringen will. Dieser Topos wird in Katers Theatertext aktualisiert und rückt die Handlung zugleich in ein arbeiterliches Milieu, ohne dass darauf im Dialog explizit verwiesen werden muss.

Es ist das erklärte Ziel von Frank, in die Profiklasse des Boxsports aufzusteigen, um die Trostlosigkeit der Heimatstadt gegen eine materiell unbeschwerte Existenz in Hamburg einzutauschen. Und auch wenn Steve älter ist als Frank und seine besten Jahre als Amateurboxer hinter ihm liegen, ist auch diese Figur nicht frei von Aufstiegshoffnungen, die das wieder begonnene Boxtraining in ihm wecken. Die Hoffnungen beider Figuren erfüllen sich, der Logik des Systemumbruchs folgend, der auch hier als Abstieg kenntlich wird, nicht.

In *Sterne über Mansfeld* sind die Figuren der mittleren Generation, also Tomas, Betty und Christian, gleichfalls arbeiterlich geprägt. Tomas, der Rockmusiker, dessen Aufstieg vom Systembruch verhindert wurde, arbeitet jetzt als Versicherungsvertreter. Es ist keine Arbeit, die ihn erfüllt. Dennoch zeichnet ihn ein unbedingter Aufstiegs willen aus: „tomas ist rocker er hat früher etwas gewacht jetzt ist er verschuldet bis über beide ohren gibt es nicht zu gibt es nicht

³⁴⁶ Vgl.: Luckas, Manfred: "So lange du stehen kannst, wirst du kämpfen.": 2002. S. 146. Luckas stellt die Revitalisierung der Boxmetapher in der Literatur der neunziger Jahre in einen unmittelbaren Zusammenhang zur Wiedervereinigung in Deutschland. (S. 147).

zu nur der mann von der dresdner bank weiß es aber ich glaube dass er es noch schafft er hat es noch immer geschafft“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 11). Unabhängig von der Qualität der Arbeit und den damit verbundenen Entfaltungsmöglichkeiten geht es Tomas und Betty darum, „es zu schaffen“, womit nicht nur das materielle, sondern vor allem das soziale Überleben gemeint ist. Solange die Figuren arbeiten, haben sie das Gefühl, Teil der Gemeinschaft zu sein und sind sich ihrer sozialen Verwurzelung sicher. Aus diesem Grund ist die Art der Tätigkeit nachrangig. Das gilt für Betty, die gelernte Kindergärtnerin, die jetzt als Altenpflegerin arbeitet, aber auch für Christian, den Polizisten. Er ist einsam und verwindet den von ihm verschuldeten Tod seiner sechsjährigen Tochter Milena nicht. Doch solange er arbeitet, fühlt er sich sicher und sozial gefestigt: „man verlässt seine heimat nicht einfach so wenn man nicht muss ich muss nicht ich habe arbeit“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 32). Arbeit und Heimat sind für diese Figur untrennbar miteinander verbunden, was nichts anderes heißt, als dass die Figur Christian in ihrem Selbstverständnis durch Arbeit zum integrierten Bestandteil einer sozialen Gemeinschaft wird. Auch hier, wo der Fokus der Handlung eher auf der Frage nach ostdeutscher Heimat liegt, ist Arbeit ein integraler Bestandteil sozialer Identifikationsprozesse, sind die Figuren arbeiterliche Menschen im Sinne Englers. Dass dieses Bewusstsein einem Erosionsprozess unterworfen ist, zeigt eine Replik vom Beginn des Theatertextes, gesprochen von Anja, einer mythologisch überhöhten Frauenfigur: „wir haben einmal gehört dass wir alles erreichen können in unserem leben aber das ist nicht wahr das ist eine lüge aber diese lüge ist nicht auszulöschen wir wollen immer alles...“ (*Sterne über Mansfeld*, S. 4). Das Vertrauen auf den Zusammenhang zwischen Leistung und Aufstieg schwindet und damit die arbeiterliche Identität.

Die Dominanz der arbeiterlichen Menschen in den Theatertexten verringert sich deutlich im Verlauf des Untersuchungszeitraums. Mit den Theatertexten von Fritz Kater ist der Prozess der Darstellung der Erosion des arbeiterlichen Bewusstseins der Figuren als eine Folge des Systemumbruchs weitestgehend abgeschlossen. Mit dem Theatertext *alter ford escort dunkelblau* von Dirk Laucke tritt eine neue Figurengruppe auf, auf die sich die Bezeichnung „arbeiterlich“ nicht mehr sinnfälligerweise anwenden lässt.

Schorse und Boxer sind über eine Zeitarbeitsfirma bei dem Getränkeshändler Hinrichs angestellt. Ihre Aufgabe ist es, Getränkekisten zu stapeln. Mit ihnen arbeitet Paul, Hinrichs Sohn, der im väterlichen Betrieb seine Berufsausbildung macht. Doch statt zu lernen, wird er als billige Hilfsarbeitskraft missbraucht. Die Bewerbung für ein Abitur auf dem zweiten Bildungsweg verwehrt ihm der Vater. Im Unterschied zu den arbeiterlichen Menschen, die bislang die Theatertexte dominieren, sind Schorse und Boxer keineswegs von dem Willen zum Aufstieg geprägt. Sie erachten ihn als unmöglich und beziehen in ihre Lebensplanung gar nicht erst ein. Gleichwohl spüren sie, wie stark sie ausgebeutet werden. Ihre gesamte Energie verwenden sie darauf, in der Bewegung des sozialen Abstiegs und der gesellschaftlichen Ausgrenzung ihre Würde und ihren Stolz zu bewahren. Als Schorse von seiner Frau vor die Tür gesetzt wird und ihm damit

das Umgangsrecht für seinen Sohn entzogen ist, ist Schorses fragiles Selbstkonstrukt existenziell gefährdet. Sein Selbstbewusstsein und sein Lebensoptimismus speisen sich in starkem Maße aus der Verantwortung für seinen Sohn. Die Figuren sind weit davon entfernt, arbeiterliche Menschen zu sein. Zwar gehen sie einer bezahlten Tätigkeit nach, doch sie eröffnet ihnen keineswegs den Weg zu gesellschaftlicher Teilhabe und zu einer wie auch immer gearteten Gemeinschaft. Und Arbeit heißt hier nicht „Ausübung von sozialer Herrschaft“, wie das für den arbeiterlichen Menschen typisch ist, sondern schlichtweg materielle Überlebenssicherung. Schorse hat kein Geld, um seinem Sohn ein Geburtstagsgeschenk zu kaufen. Seine ehemalige Wohnung ist vom Schimmel befallen und ohne Putz an den Wänden. Trotz Arbeit finden diese Figuren sich am äußersten Rand der Gesellschaft wieder. Das heißt auch, dass sie im Gegensatz zu den Figuren aus den Texten von Martin, Braun, Bukowski und Kater nichts zu verlieren haben. Ihr Leben besteht nur aus äußerlichen Zwängen und Boxer (!) formuliert: „wann hastn das letzte mal gemacht was du willst.“ (*alter ford escort dunkelblau*; S. 34) Schließlich brechen sie aus ihrem von materieller und sozialer Not bestimmten Leben aus, kidnappen Schorses Sohn und wollen nach Dänemark ins Legoland fahren. Der Ausbruchversuch scheitert am rostigen Ford und dem defekten Auspuff nur wenige Kilometer hinter der Stadtgrenze. Die Figuren sind einmal mehr auf sich selbst zurückgeworfen. Immerhin findet Schorse am Ende der Handlung zu seiner Frau Karin zurück, die ihm verzeiht. Ein Lichtblick in einer sozialen Realität, in der es einen weiteren Abstieg kaum noch geben kann.

Die Figuren in Lauckes *alter ford escort dunkelblau* können ihrem sozialen Status nach als Gruppe des „abgehängten Prekariats“ bezeichnet werden.³⁴⁷ „Das abgehängte Prekariat ist geprägt von sozialem Ausschluss und Abstiegs Erfahrungen. Diese Gruppe hat einen hohen Anteil berufsaktiver Altersgruppen, weist den höchsten Anteil an Arbeitslosen auf und ist zugleich ein stark ostdeutsch und männlich dominierter Typ.“³⁴⁸ Lauckes Figuren sind von gesellschaftlicher Aktivität ausgeschlossen und leben von Zeitarbeit. Gesellschaftlicher Aufstieg bleibt ihnen, nicht zuletzt aufgrund mangelnder Bildungsmöglichkeiten, verwehrt. Arbeiterliche Wertvorstellungen haben sich vor dem Hintergrund einer veränderten sozialen Umwelt und Lebenspraxis der Figuren aufgelöst .

³⁴⁷ In einer Studie der TNS Infratest Sozialforschung Berlin im Auftrag der Friedrich-Ebert-Stiftung wurden im Februar/März 2006 rund 3000 wahlberechtigte Deutsche über 18 Jahre zu den gesellschaftlichen Reformen in Deutschland befragt. Das Ergebnis weist für Ostdeutschland einen Anteil von 25% des „abgehängten Prekariats“ an der Bevölkerung aus.

³⁴⁸ Friedrich-Ebert-Stiftung: Gesellschaft im Reformprozess. veröffentlicht ausschließlich unter: URL: >http://www.fes.de/inhalt/Dokumente/061017_Gesellschaft_im_Reformprozess_komplett.pdf<, dort ist die Definition des „abgehängten Prekariats“ entnommen.

Die Erosion des arbeiterlichen Menschen

Bis zur Jahrtausendwende werden zentrale Figuren der Theatertexte, die den Systemumbruch reflektieren, als arbeiterliche Menschen dargestellt. Das arbeiterliche Selbstbewusstsein der Figuren kollidiert jedoch stets mit der sozialen Umwelt nach dem Systemumbruch, der arbeiterliche Lebensentwurf scheint nicht mehr anschlussfähig in der neuen Gesellschaftsordnung. In der Realitäts-Konstruktion der Theatertexte erscheint die Erosion des arbeiterlichen Selbstbewusstseins als sozialer Prozess. Damit ist kein absichtsvolles Vorgehen seitens der Autoren unterstellt, vielmehr lässt sich hier erkennen, welche Perspektiven die Theatertexte ausgehend von gesellschaftlichen Realitäten konstruieren, ohne dass sie zwingend explizit verbalisiert werden müssen. Erst in der Überblicksdarstellung tritt die Frage nach der sozialen Selbstwahrnehmung der Figuren als arbeiterliche Menschen in den Vordergrund und kann in ihrem prozessualen Wandel beschrieben werden. In *Sterne über Mansfeld* treten in dem hier untersuchten Sample das letzte Mal arbeiterliche Menschen als Figuren auf. Die Perspektive der Theatertexte verändert sich und vollzieht damit einen Wandel, der Anschlussmöglichkeiten in der öffentlichen Wahrnehmung hinsichtlich der realen sozialen Veränderungen insbesondere in Ostdeutschland bietet. Obwohl *alter ford escort dunkelblau* auffällige Bezüge zu *Sterne über Mansfeld* von Fritz Kater aufweist, etwa die lokale Verortung im Mansfelder Land, der Einsatz epischer Erzählstrecken in der Figurenrede, die literarische Modellage von Landschaft als stimmungsbildendes Moment im fiktionalen Erzählkosmos, unterscheidet sich die Figurencharakteristik Lauckes fundamental von der Katers. Tomas hofft noch, „es zu schaffen“, er hat etwas zu verlieren und er ist stolz auf bisher Erreichtes und Erlebtes, seine Identität als Rocker bewahrt er trotzig gegen Widerstände. Sein rebellischer Charakter widerspricht der typischen Verfassung eines Versicherungsvertreeters. Schorse und Boxer hoffen nicht mehr, „es zu schaffen“. Sie haben sich mit dem Status des sozialen Außenseiters abgefunden und sich am Rand der Gesellschaft notdürftig eingerichtet. Boxer, dessen Name zwar noch auf arbeiterliches Milieu verweist und der sich in hohem Maße solidarisch zeigt, beschreibt sein Leben nicht als eine wechselvolle Bewegung, sondern als totalen Stillstand: „weißte wie viele leute noch in meim block wohnen, schorse. seit ich vierzehn bin komm ich nich vom fleck.“ (*alter ford escort dunkelblau*; S. 12) Der arbeiterliche Mensch wie ihn Engler beschreibt, scheint also auf dem Theater überwunden. Seinen Platz hat das abgehängte Prekariat eingenommen.

3.2.3 Frauenbilder

Frauen treten in den ausgewählten Stücken nicht nur weniger häufig auf, sie stehen auch in den seltensten Fällen im Mittelpunkt der Konflikte. Im Zusammenhang mit dem bereits aufgeworfenen Problem, dass die ostdeutsche Theaterlandschaft maßgeblich von männlichen Akteuren

dominiert wird, stellt sich die Frage, welches Frauenbild in den Theatertexten kommuniziert wird und inwiefern auch hier Traditionsmuster der DDR-Vergangenheit nachwirken. Im Zentrum der Theatertexte stehen vor allem männliche Figuren. Vor allem sie werden als arbeiterliche Menschen beschrieben, erscheint der arbeiterliche Habitus in der Realität der Theatertexte männlich konnotiert. Welche Funktionen werden den Frauen in den Handlungskonstruktionen zugeschrieben und welche alternativen Entwicklungen werden für sie vorgesehen? Treten hier signifikante Geschlechterdifferenzen auf und welche Form nehmen diese ein?

Dabei ist zunächst auffällig, dass Frauen nahezu ausschließlich in familiären Strukturen dargestellt werden. Frauenfiguren ohne familiäre Bindung kommen in den Theatertexten kaum vor. Dass beide Aspekte hier parallel untersucht werden, ist also kein vorgelagertes Interesse, sondern reagiert bereits auf den Befund der Analyse.

Frauen und Familie

In Christian Martins *Vogtländischer Trilogie* wird die Figur Sandy von Beginn an in ihrer Abhängigkeit zu ihrem Mann Andy gezeichnet. Elternlos in einem Heim aufgewachsen, ist sie Andy und seinen Eltern ökonomisch ausgeliefert. Das Geld für die Hochzeitsreise ans Schwarze Meer stammt von den Schwiegereltern und das daraus resultierende Unbehagen begleitet Sandy die gesamte Reise über. Gleichwohl geht Sandy einer Erwerbstätigkeit nach, sie arbeitet als Monteurin in einem Betrieb, Andy verdient als Maurer jedoch wesentlich mehr und ist zudem in der Lage, am Wochenende mit Schwarzarbeit Geld hinzuzuverdienen. Gegenüber seiner Frau spielt Andy diesen Vorteil deutlich aus: „Sandy: wer bin ich / Andy: arbeiterin am fließband / der letzte husten wenn man so will / elektromonteurin / mit nix in der tasch / als mir geheirat ham / net mal siebenhundert im monat / net schlimm / hier steckt die kraft“ (*Abseits In Vogtländische Trilogie*; S. 32). Zwischen beiden gibt es ein klares Arrangement, das jedoch einseitig von Andy verfügt zu sein scheint. Sandy kommt am Freitagabend geschafft von der Arbeit und schleppt den Einkauf nach oben in die Altbauwohnung unter dem Dach. Sie weigert sich, für Andy Bier zu besorgen. Er kontert: „das is dein bier / ham mir ausgemacht / du besorgst / und ich die schwarzarbeit“ (*Abseits in Vogtländische Trilogie*; S. 25). Sandy fühlt sich in der Rolle der Hausfrau nicht ernst genommen, zudem ist sie mit der Doppelbelastung von Schichtarbeit und Haushalt überfordert. Sie sehnt sich nach mehr Unabhängigkeit:

„die uschi / meine arbeitskollegin / mal einladen / das würde ich gern / [...] die hat kraft und mut für drei / pfeift auf den ganzen schnickschnack / von pomp und tingeltangel / kannst dir vorstelln / zwei kinder hat sie sich machen lassen / zwei / aber die männer zum teufel gejagt / weil sie ihr net richtig passten“ (*Abseits in Vogtländische Trilogie*; S. 34f.).

Sandy hat am Morgen dieses Tages, den Andy mit einem Fußballspiel im Fernsehen beschließt, erfahren, dass sie schwanger ist. Andy will davon nichts wissen. Ein Kind stört seine Pläne vom materiellen Aufstieg. „das tät grad fehl'n / wo mir am anfang stehn / alles zu seiner zeit / ham mir ausgemacht / der horst fährt einen wartburg jetzt / mir kaufen einen lada / staunt der horst bauklötzer / wirst sehn“ (*Abseits* in *Vogtländische Trilogie*; S. 37). Am Ende der Fußballpartie ist Andy betrunken und vergewaltigt Sandy. Sie erleidet eine Fehlgeburt.

Christian Martin zeigt in diesem Theatertext den schwierigen Weg einer DDR-Frau zu einem gleichberechtigten Nebeneinander innerhalb der familiären Beziehungen. Sandy fällt es schwer, sich gegen ihren dominanten Mann zu behaupten, sie träumt von einem selbstständigen Leben, das sie keinerlei Abhängigkeiten unterwirft, wie es ihre Kollegin Uschi lebt. Die Existenz einer alleinerziehenden Mutter ist für sie nicht verbunden mit Abstiegs- oder gar Armutsängsten. Die Figur Sandy ist sensibel, hat wenig Selbstvertrauen, ihre Selbstverwirklichung sieht sie in der Gründung einer Familie und in der gemeinsamen Freizeitgestaltung. Beides verwehrt ihr Andy. Dennoch bindet sie sich an ihn, aus der Position der Schwäche heraus, denn Andy hat sie gegen den Willen seiner Eltern geheiratet. Offenbar hat sie bislang wenig Wertschätzung erfahren. *Abseits* zeigt insgesamt eine deutliche Diskrepanz zwischen der gesetzlich verfügbaren³⁴⁹ und öffentlich geforderten Gleichberechtigung von Mann und Frau und der im Theatertext entworfenen sozialen Realität in der DDR. Dass die Forderung nach Geschlechtergerechtigkeit sich nicht allein mit der Teilhabe von Mann und Frau am Erwerbsprozess erfüllt, macht dieser Theatertext auf spezifische Weise deutlich und spürt damit seismografisch dem nach, was die Forschung erst nach dem Ende der DDR herausarbeitet.³⁵⁰

In Martins folgender *Trilogie der Erinnerung* spielen Frauen keine maßgebliche Rolle. Sie bleiben, wie die Mutter von Daniel in *Amok*, Randfiguren, deren Ausgestaltung schablonenhaft wirkt. Erst in der *Trilogie der verlorenen Sehnsucht* treten Frauen als eigenständige Charaktere auf. In den beiden Theatertexten *Formel Einzz* und *Schneemond* sind es zwei junge Frauen, deren Entwicklung ähnlich verläuft. Anja in *Formel Einzz* ist zwanzig Jahre alt. Mit sechzehn wird sie schwanger von Franz, der das Kind nicht will und sie allein zurücklässt. Anja hat keine be-

³⁴⁹ 1965 wird die völlige Gleichberechtigung der Geschlechter auch innerhalb der Familien im Familiengesetzbuch der DDR festgeschrieben. Beide Ehepartner sind fortan für die Erziehung der Kinder zuständig, häusliche Verpflichtungen haben geteilt und gegenseitige Unterstützung gewährleistet zu werden.

³⁵⁰ Die Forschung zur Geschlechtergerechtigkeit in der DDR betont, dass in der DDR Frauen und Männer zwar in vielen sozialen Feldern gleichberechtigt gelebt haben, die DDR dennoch als eine männlich dominierte Gesellschaft beschrieben werden muss. Die gesamte Frauen- und Familienpolitik der DDR ist dabei von einem inneren Widerspruch gekennzeichnet, der bis heute die Einstellung einer Vielzahl ostdeutscher Frauen (und Männer) nachhaltig prägt. In der DDR haben Frauen zwar nahezu ungehinderten Zugang zu qualifizierter Erwerbstätigkeit, und gleichzeitig die Möglichkeit, Familie und Beruf zu vereinbaren. Die Sozialgesetzgebung der DDR reproduziert jedoch in nicht geringem Maße traditionelle Rollenzuschreibungen und Geschlechterverhältnisse. Vgl.: Dölling, Irene: *Gespaltene Bewusstseins – Frauen- und Männerbilder in der DDR*. 1993.; Kröplin, Regina; Schnecking, Wolfgang: *Ostdeutsche Frauen im gesellschaftlichen Transformationsprozess*. 1998.; Schäffgen, Katrin: *Die Verdopplung der Ungleichheit*. 2000.

Das Ziel der Gleichberechtigung von Frauen in der DDR folgte einer „verkürzten Auffassung von Gleichberechtigung, die sich im wesentlichen auf die Integration der Frauen in den Prozess der Erwerbsarbeit beschränkte.“ Schäffgen, Katrin: a.a.O. S. 113.

rufliche Ausbildung, ihre Freunde sind alle weggezogen, sie lebt von der Rente der Großmutter: „gleich das kind / nix gelernt keine arbeit / ihre leut über alle berg / auch auf der suche / hatte wenig glück das mädel / ohne meine rent und die wohnung / wärs zappenduster für sie“ (*Formel Einzz*; S. 54). Der einzige Ausweg aus der materiellen Misere besteht für Anja darin, den wohlhabenden Jungunternehmer Zäsch zu heiraten. Seine Mutter bietet Anjas Großmutter Hunderttausend Mark, wenn sie Anja die Heirat ausredet. Anja kränkt dieses Angebot zutiefst. Ihr Stolz und ihre Würde sind das Einzige, was ihr geblieben ist: „ich weiß selber / dass ich niemand bin / und nix hab / bloß mein stolz / aber der is meiner / meiner allein / den laß ich mir net / abkaufen / denn ein dreck / bin ich noch lang net / und wer mich net will / brauch mich net nehmen“ (*Formel Einzz*; S. 58). Sie entscheidet sich am Ende der Handlung für Franz. Sie liebt den Vater ihres Kindes noch immer und plant mit ihm die Flucht aus der Enge der dörflichen Gemeinschaft. Sie wartet in der Morgendämmerung auf ihn, nicht wissend, dass er bereits tot ist.

Martin gestaltet in dieser Figur einen doppelten Rollenkonflikt. Einerseits sieht die Figur sich neu etablierten bürgerlichen Strukturen ausgeliefert. Anja erwägt ernsthaft, sich mit einem Mann zu verbinden, um materiell und sozial zu überleben. Erst als die Vertragslogik dieser Verbindung expliziert wird und Geld für deren Verhinderung geboten wird, stellt sich das Selbstbewusstsein der Figur gegen diese Verbindung. Anja beruft sich auf ihr Gefühl und entscheidet sich für Franz. Anja bekennt sich zu ihrem ursprünglichen Lebenskonzept, als Frau Selbstbestimmung und Unabhängigkeit zu beanspruchen, und hat begründete Hoffnung, dieses Konzept realisieren zu können. Im Moment der Hoffnung – als sie mit dem Sohn an der Hand im Morgengrauen auf Franz wartet – scheitert es umso schmerzvoller. Ihr Plan, mit Franz und dem gemeinsamen Sohn das Dorf zu verlassen und einen Neubeginn zu wagen, lässt sich auf diese Weise nicht umsetzen.

In *Schneemond* bildet neben dem Tischlermeister Toni Kantl dessen Tochter Ria den Mittelpunkt eines Handlungsstranges. Ria ist jung und lebenshungrig. Im Unterschied zu Anja aus *Formel Einzz* hat sie Pläne und Träume, am liebsten möchte sie Schauspielerin werden. Nach einer Diskonacht schläft sie mit dem fast zehn Jahre älteren Joe. Der ist Tischlergeselle und steht kurz vor der Meisterprüfung. Er mag Ria, doch ein gemeinsames Leben mit ihr kommt für ihn nicht in Frage. Als Ria realisiert, dass sie schwanger von Joe ist, verheimlicht sie das sowohl gegenüber ihrem Vater als auch gegenüber Joe. Ria möchte nicht, dass Joe sie nur nimmt, weil sie ein Kind erwartet. In ihrer Not sucht Ria Hilfe bei Nicole, einer Studentin aus dem Dorf und Joes eigentlicher Freundin, die Ria als Prostituierte anstellt. Ria braucht Geld, um sich ein eigenes Leben aufzubauen. Schließlich bringt sie heimlich ihr Kind zur Welt und legt es in einer kalten Dezembarnacht auf die Stufen der Kirche. Ria befindet sich in einer Situation, die der Anjas gleicht. Beide werden mit sechzehn schwanger und der Vater des Kindes befindet sich im Aufbruch. Während Anja das Kind großzieht, vermag Ria sich dieser Herausforderung nicht zu stellen. Beide leben von den Ressourcen der Großmütter. Die alten Frauen bilden in beiden Tex-

ten die einzige moralische und materielle Unterstützung der jungen Frauen. Orientierung vermögen sie den Enkelinnen jedoch nicht zu geben. In dieser Hinsicht sind sie auf sich selbst zurückgeworfen. Für beide Frauen-Figuren lässt sich konstatieren, dass sie im Unterschied zu den Männern noch weniger Möglichkeiten haben, ihr Leben selbstbestimmt zu gestalten. Franz verlässt das dörfliche Umfeld, Joe will es verlassen – mit berechtigter Aussicht auf Erfolg. Die frühe Mutterschaft und die mangelnde Qualifizierung von Anja und Ria sowie ihre ökonomische Abhängigkeit verwehren ihnen den Zugang zu gesellschaftlicher Teilhabe und einem selbst gestalteten Leben. Stärker als die jungen Männer sind sie den Bedingungen ihrer Existenz ausgeliefert. Jene verfügen zumindest über eine berufliche Ausbildung und fühlen sich nicht durch Kinder gebunden. Der Befund ist eindeutig: In allen drei hier relevanten Theatertexten Christian Martins sind die Frauen, wenngleich sie nicht zwangsläufig im Zentrum der Handlungen stehen, die größten Verlierer des Systemumbruchs.

Ganz anders ist die Situation in *Radow* von Christoph Hein. Anna Andres ist eine selbstbewusste Frau, die ihre Tochter zu einem selbstständig denkenden und unabhängigen Menschen erzogen hat. Im Streitgespräch zwischen beiden wird genau das thematisiert. Doch der Streit eskaliert nicht, wenige Augenblicke später schließen sich Mutter und Tochter in die Arme. Das Gespräch erinnert eher an zwei Freundinnen als an eine Mutter-Tochter-Beziehung. Zwischen den Generationen gibt es kein Tabu, sind sie in der Lage sogar über das Sexualleben der Mutter zu debattieren. Hein charakterisiert mit Anna und Susanne zwei Frauenfiguren, deren weibliches Selbstbewusstsein und deren intergenerationeller Umgang von Werten wie Gleichberechtigung und Unabhängigkeit geprägt ist.

Elisabeth in *Abendgruß* von Dominik Finkelde hat die DDR Richtung Westen verlassen. Dort ist sie zur erfolgreichen Finanzmanagerin aufgestiegen und wird nach dem Systemumbruch als neue Filialleiterin nach Ostberlin geschickt. In dieser Funktion ist sie beauftragt, ein Finanzierungskonzept für den ehemaligen volkseigenen Betrieb von Jurek, ihrem Bruder, auszuhandeln. Sie stößt auf den Widerstand des Bruders, der den Betrieb mitsamt der Belegschaft retten will. Aufgewachsen in der DDR, kollidiert ihr Lebensanspruch mit der westdeutschen Realität. Erschöpft von den Verhandlungen äußert sie gegenüber dem Manager am Abend in einem Lokal: „Ich bin wie ein Kind. Aber ich hab nicht einmal eins. Ich bin nicht einmal verheiratet. Nicht einmal das habe ich im Westen zustande bringen können.“ (*Abendgruß*; S. 22) Sie empfindet ihr Leben als unerfüllt. Und der Markt, der in dieser Replik sinnbildlich für die westliche Kultur steht, kann sie über die Einsamkeit nur hinwegtrösten, sie jedoch nicht überwinden: „Manager: Sind sie einsam? Elisabeth: Es kommt vor. Aber der Markt bietet Ausgleich. Bietet Gin.“ (*Abendgruß*; S. 22) Die Figur Elisabeth erscheint im Kontext der Handlung als eine Frau, deren in der DDR geformte Ansprüche und Lebensvorstellungen mit der sozialen Realität im Westen kollidieren. Berufliche Selbstverwirklichung und Familiengründung sind eben nicht so ohne weiteres vereinbar. Elisabeth empfindet das als schmerzlichen Verlust. Das Konfliktfeld der Re-

alisation individueller Lebensvorstellungen wird im Kontext der Handlung noch erweitert durch das Problem der mangelnden Zugehörigkeit. Elisabeth findet weder in Frankfurt am Main noch in Ostberlin nach dem Systemumbruch eine Heimat. Ihre Identität sowohl als Frau wie auch als Ostdeutsche ist gebrochen und kaum mehr zu einem Ganzen zu fügen.

In beiden Theatertexten, *Randow* und *Abendgruß* ist die Weiblichkeit der Figuren nicht zentral für die Motivation ihrer Handlungen. Sie ausschließlich nach dem Problemfeld der Geschlechtergerechtigkeit zu befragen, verkürzt ihre theatrale Dimension entscheidend. Gleichwohl aktualisieren sie das Bild der selbstbewussten ostdeutschen Frau, für die es selbstverständlich ist, einem Beruf nachzugehen und eine Familie zu gründen. Für Anna in *Randow* ist diese Lebensphase beendet, sie hat ihre Lebenspläne noch in der DDR vor dem Systemumbruch realisiert. Für Elisabeth in *Abendgruß* ist die Situation schwieriger. Aufgewachsen mit arbeiterlichen Wertvorstellungen, hält sie die Vereinbarkeit von Beruf und Familie für normal. Auf ihrem bisherigen Lebensweg, der von der Ausreise in den Westen und der kurzzeitigen Rückkehr nach Ost-Berlin von emotional aufgeladenen Zäsuren durchbrochen ist, hat sie diese Ansprüche noch nicht erfüllen können. Die Figur erscheint hin und her gerissen zwischen zwei Wertesystemen. Als Finanzmanagerin sieht sie sich den Schwankungen des (westlichen) Marktes ausgeliefert, andererseits misst sie ihre Existenz an den eigenen (ostdeutschen) Wertvorstellungen von einem selbst bestimmten und unabhängigen Leben in der Vereinbarkeit von Familie und Beruf. Erst der Systemumbruch macht die Gleichzeitigkeit beider Wertesysteme und damit den inneren Konflikt der Figur in dieser Schärfe deutlich.

Charlotte in *Vineta oderwassersucht* ist siebenundvierzig Jahre alt und arbeitslos. Das Arbeitsamt schickt sie zu einem Computerlehrgang, wo sie sich deplatziert und überfordert fühlt. Seit dem Tode des Mannes lebt Charlotte allein und hat auch ihren Sohn, Frank, allein großgezogen. Ihre künftige Schwiegertochter hat sie ins Herz geschlossen und behandelt sie als vollwertiges Familienmitglied. Obwohl es ihr selbst seit dem Systemumbruch, der sie in die Arbeitslosigkeit geführt hat, schlecht geht, zeigt sie sich solidarisch mit jenen, die noch ärmer dran sind: „die nutten habens auch nich leicht in dem regen mit den roten schirmen und den weißen stiefeln sehen se aus wie fliegenpilze guck doch mal da in der chaussee ob ick den mal n tee bringe, was meinste rosi? Wir frauen müssen doch zusammenhalten“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 15). Die Computerumschulung empfindet sie als sinnlose Beschäftigungsmaßnahme, in der sie sich der Abhängigkeit westdeutscher Autoritäten ausgesetzt sieht, die sie nicht ernst nehmen kann. Als Rosi, die künftige Schwiegertochter, sie fragt, wie die Umschulung läuft, antwortet Charlotte: „laufen tut da ja nischt rotzfrech sind die wessis und wollen uns für doof verkaufen der chef du lieber gott ich sachs ja es gibt keine männer mehr sage ich dir kaiser wilhelm bart gelber pulli und gewürfelte hosen du glaubst es nich“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 16). Als sie als junge Frau nach Frankfurt/Oder gezogen ist, versprach ihr der sozialistische Aufbau eine Perspektive, die sie in ihrer Aufbruchstimmung gern angenommen hat: „früher war

es schöner als überall die kräne standen und es wirklich losging überall die möbelwagen als sie das halbleiterwerk aufgemacht haben überall die jungen leute und alles voller kinder ich hab kaum ein wort verstanden in der kaufhalle ein gedrängel und der lärm von oben“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 14). Jetzt im Alter von noch nicht einmal fünfzig Jahren sieht sie dem Abstieg ihres Lebenswegs entgegen:

„ick schaff es nich mit dem computer das geht einfach nich mehr in meinen kopp rein vielleicht bin ich wirklich zu alt [...] wenn icks nich schaffe fliege ich aus der förderung raus wenn de weeßt was das heißt stütze nämlich und die miete kann ick dann ooch nich mehr zahlen“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 18).

Mit dem sozialen Abstieg sieht sie sowohl ihre Biografie entwertet als auch ihre arbeiterliche Identität. Sie erzählt eine Geschichte, in der sie mit ihrem Sohn im Fahrstuhl stecken bleibt. In der Notsituation ist sie froh über die eben eingekaufte Tütenmilch, die sie Frank zu trinken geben kann. Im Dialog mit Rosi fasst sie den Gegensatz zwischen ihrer Identität, als produktive Arbeitskraft und alleinerziehende Mutter und dem von ihr als feindlich wahrgenommenen Westen zusammen: „ick sage dir unsre tütenmilch die wird’s noch tausend jahre geben wenn denen ihre computer längst in der wüste vermodern.“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 20) Offensichtlich ist die Zuweisung von „unsre tütenmilch“ und „denen ihre computer“. Hier zeigt sich die Kontinuität ihres Selbstverständnisses als 'arbeiterliche' Frau, die ihre Identität mühsam gegen jene neue Ordnung verteidigt, die andere Werte und Normen vertritt. Die Milch als einfaches und nahrreiches Getränk des arbeiterlichen Menschens wird von ihr gegen die Nutzlosigkeit einer durch die Computertechnik entfremdeten Welt gestellt. Noch prägnanter fasst Charlotte die Entwertung ihrer Identität an einer anderen Stelle zusammen: „wir sind doch alle kurz vor der löschtaaste“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 44). Eine weitere Szene versinnlicht die Erosion des Selbstverständnisses der Figur Charlotte. Sie sitzt am Fluss, der sich als Motiv durch den gesamten Theater text zieht, und singt das in der DDR bekannte Kinderlied *Meine Heimat*, das die Schönheit und Unberührtheit der Natur besingt und sie als schützenswertes Gemeingut beschreibt. Bereits in der ersten Strophe wird die poetische Idylle gestört und Worte wie „Bäume“, „Wald“, „Gras“, „Wiese“ durch signifikante Ordnungsparameter in der Welt nach dem Systemumbruch ersetzt: „meine heimat das sind nicht nur aldi und horten / nein das ist auch der polenmarkt und der schrottplatz“ (*Vineta oderwassersucht*; S. 34). In fünf immer länger werdenden Gesangsstrophen, in die alle anderen Figuren der Handlung einstimmen, nachdem sie mit blau gefrorenen Lippen aus dem Fluss steigen, wird die triste ostdeutsche Lebenswelt im Wechselverhältnis zwischen DDR-Vergangenheit und westlichem Konsumterror aufgerufen. Der melodische Gesang des Liedes aktualisiert eine harmonisch unbeschwerte Kindheit und entlarvt diese aufgrund der ideologischen Belastung des Liedes zugleich als trügerisch. Die theatral wirkungsvolle Situation umreißt in assoziativer Breite den Heimatbegriff und zeigt zugleich die Überformung ostdeutscher Lebenswirklichkeit nach dem Systemumbruch und deren Aufladung mit Erinnerung, die immer stärker zu verschwinden droht. Die intakte Landschaft im Original-

text des Liedes wird überformt von Geschichte, Zivilisationsmüll, Schmerz, Ungerechtigkeit und Zerstörung. Die Szene macht den Verlust von Heimat in Folge des Systemumbruchs sinnfällig. Für die Figur Charlotte bedeutet das auch den schleichenden Verfall ihrer arbeiterlichen Identität. Ganz im Sinne dieser lässt sie sich bis zum Schluss jedoch nicht unterkriegen, obwohl sie durch die Prüfung des Computerkurses gefallen ist und ihre Wohnung gegen einen Bungalow auf dem Zeltplatz am Fluss tauschen wird. Sie bleibt ehrlich, aufrichtig und direkt. Ungeübt träumt sie von sexuellen Abenteuern, die sie aus der Tristesse des Alltags entreißen können.

Der Lebensentwurf der Mutter in Anna Langhoffs *Unsterblich und reich* gerät in der Phase des Systemumbruchs gleichfalls ins Wanken. Sie hat sich aufgrund ihres Selbstverständnisses als unabhängige und selbstbewusste Frau mit Erwerbstätigkeit von ihrem trägen Mann getrennt, der als Arbeitsloser mit der Bierflasche in der Hand vor sich hinvegetiert. Für die kriminellen Aktivitäten ihres halbwüchsigen Sohnes Andi hat sie keinerlei Verständnis, sie besteht auf Einhaltung der Ordnung und drängt ihn, die anstehenden Gerichtstermine wahrzunehmen. Ihr arbeiterlicher Stolz verbietet es ihr, sich den Sanktionen von Fehlverhalten zu entziehen. Dieses Grundvertrauen in gesellschaftliche Ordnung hat Andi längst verloren. Die Mutter taugt für ihn nicht mehr als Vorbild. Sie hingegen nimmt minderwertige Arbeit an, damit sie ein Mindestmaß an familiärer Stabilität gewährleisten kann: „Ich rackere mich täglich ab! [...] Damit es weiter geht. Damit du zu essen hast. Und Kleider! Und eine Wohnung!“ (*Unsterblich und reich*; S. 12) Trotz veränderter Gesellschaftsordnung hält sie an ihrem Glauben fest, dass man es mittels Arbeit zu einem integrierten Teil der Gemeinschaft schafft. Zumindest will sie ihren Kindern diese Einstellung vermitteln. Eigene Bedürfnisse stellt sie dafür zurück: „Mein Leben!? Ich will nicht, dass du auf dem Arbeitsamt landest, oder im Knast!“ (*Unsterblich und reich*; S. 12) Die Diskrepanz der Lebenseinstellungen zeigt sich noch deutlicher in der Auseinandersetzung mit der Tochter. Die hungert, weil sie von einer Karriere als Model träumt. Die Mutter hat für dieses Lebensmodell kein Verständnis, sondern fordert die Ausrichtung auf „ordentliche“, handwerkliche und produktive Arbeit: „Warum lernst du nicht Nähen? Oder Kleider entwerfen. Das hat auch mit Mode zu tun...“ (*Unsterblich und reich*; S. 15). Ihre Lebenserfahrung hat ihr bewiesen, dass es möglich ist, sich aus widrigen Umständen zu befreien. Von ihrer Mutter hat sie nie Liebe erfahren, gleichwohl hat sie sich – mittels Arbeit – ein bescheidenes Leben aufgebaut, es bis zur Brigadeleiterin geschafft. Jetzt reicht das nicht mehr aus. Sie arbeitet und muss dennoch zusehen, wie ihr Leben aus dem Ruder läuft:

„Ich mach keine Briefe mehr auf. Schon seit Monaten nicht. Ich betrachte lieber den Mond auf dem Dach. Das ist umsonst. [...] Früher war es irgendwie besser, ich ging zur Arbeit, die Kinder waren in der Krippe, dann im Kindergarten, bis fünf Uhr nachmittags. Ich fuhr im Sommer zwei Wochen zelten. Aber jetzt fürchte ich mich auf den Campingplätzen. Irgendwie kommt es mir vor, als wäre ich dort fremd, fremd in einer fremden Landschaft.“ (*Unsterblich und reich*, S. 39)

Die Maximen ihrer Lebensplanung sind nicht mehr mit der Realität überein zu bringen. Schließlich implodiert dieser Widerspruch und die Mutter schlägt sich in einer angespannten Situation – die Kinder halten den Finanzbeamten Herrn Kruse im Keller gefangen – auf die Seite ihrer Kinder. Sie sind schlussendlich das Einzige, was sie besitzt und woran sie sich festzuhalten vermag. Um den Zugang zu ihren Kindern nicht zu verlieren, sieht sie sich gezwungen, kriminell zu werden und ihre gewachsenen Wertvorstellungen und Erwartungen partiell aufzugeben. In *Sterne über Mansfeld* wird eine Konstellation entworfen, in der die Familie mit ihren stabilen emotionalen Beziehungen nahezu unverändert von den sich drastisch verändernden Lebensumständen der Figuren bleibt. Alle drei Figuren treten sich selbstbewusst und gleichrangig gegenüber. Es gibt keinerlei Hierarchie, Kämpfe um Macht und Deutungshoheit existieren nicht. Die Zuneigung der Ehepartner beruht nicht auf dem sozialen Status, sondern ist von diesem dezidiert unabhängig. „es macht mir nichts das tomas es nicht geschafft hat mit der musik ich mag ihn auch so“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 12). Die Unabhängigkeit von materiellen Dingen manifestiert sich auch in einer knappen Szene, in der Tomas Betty ein Geschenk macht: „ich habe dir etwas gekauft es ist aus paris es ist teuer. Betty: es ist schön ich weiß nicht ob es mir steht ich gebe es janica“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 12). Das Geschenk wird von Betty nicht aufgeladen mit Bedeutung. Es ersetzt für sie in keiner Weise emotionale Zuneigung und gegenseitige Achtung. Gerade deshalb schätzt sie es gering und will es ohne zu zögern an die Tochter weitergeben. In der Uraufführung am Schauspiel Leipzig handelt es sich um ein Dessous. Dass Betty dieses Kleidungsstück übergangslos ihrer Tochter weitergibt, zeugt von einem gleichberechtigten Umgang mit der heranwachsenden Tochter. Es ist für Betty kein Problem, dass die Tochter erwachsen wird, im Gegenteil, sie unterstützt sie indirekt bei der Entdeckung sexueller Lust. Das liegt zum Teil wohl auch in der Jugendlichkeit der Eltern begründet. Der Umgangston zwischen Tomas und Betty ist direkt und unkompliziert. Probleme werden beim Namen benannt, was auf eine große Vertrautheit schließen lässt, die nicht verhandelbar scheint: „Betty: mach leise das kind schläft / tomas spielt nochmal / Betty: du hast keinen spass an deiner arbeit ok du säufst ok aber du musst nicht das kind wecken es schreibt morgen zwei arbeiten“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 9). Individuelle Bedürfnisse haben hinter die selbstverständlichen Bildungsanforderungen der Tochter zurückzutreten. Und auch zwischen Tomas und Janica herrscht ein gleichberechtigter Umgang, der ausgesprochen sachorientiert, aber keineswegs kühl ist:

„tomas: ich muss dir was beichten / janica: schieß los / tomas: wo ist mutter / janica: auf arbeit wo sonst / tomas: wir haben schulden ich habe schulden unser haus wir haben kein geld mehr der kredit die raten sind zu hoch ich habe noch einen zweiten kredit um die raten für den ersten abzubezahlen / janica: ja und haben doch alle“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 38).

Tomas vertraut sich seiner Tochter an, die mit dem Verweis auf die gemeinschaftsstiftende Wirkung von Schulden antwortet, am ökonomischen Versagen ihres Vaters nimmt sie keinerlei Anstoß, es entwertet ihn in ihren Augen nicht. Als Tomas ihr beichtet, dass er weggehen will,

antwortet sie gelassen und belehrend zugleich: „wie geil ist denn das bitte und was machst du da in afrika“ Während Tomas Janica ein Abschiedslied spielt, bindet diese ihren Vater an einen Baum und verpflichtet ihn zum familiären Zusammenhalt: „die terrasse irgendwann wird sie einstürzen du musst sie wieder bauen mama schafft das nicht alleine kann ich deine jacke haben“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 39f.). Daraufhin verlässt Janica anstatt Tomas die Familie, um in den Zug nach London zu steigen. Als Betty Tomas am Baum gefesselt sieht, reagiert sie nüchtern und zugleich liebevoll sorgend: „was soll denn das schon wieder sein kunst nehme ich an man kann dich keine 5 minuten allein lassen“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 40). Kurz darauf bricht der blinde Stollen zusammen und Betty klammert sich ängstlich an Tomas. Angesichts ihrer gemeinsamen Vergangenheit, die soeben einstürzt, halten sie sich aneinander fest und sind auf unverbrüchliche Weise miteinander verbunden, ohne dass diese Verbundenheit als Abhängigkeit erscheint.

Die Darstellung der Familie in *Sterne über Mansfeld* verweist auf ein Familienkonzept, das deutlich von einer arbeiterlichen Sozialisation, wie sie für die DDR typisch war, geprägt ist.³⁵¹ Die Eltern sind jung, gehen beide einer Berufstätigkeit nach, die Aufgaben im Haushalt werden gerecht verteilt (Tomas ist für den defekten Wasserhahn zuständig), die Tochter wächst als gleichberechtigt eingebundener Partner heran, die Grundlage der Beziehung zwischen den Eltern bilden weder sozialer Status noch materielle Ressourcen, sondern einzig die emotionale Zuneigung. Die freiheitlich aufgeschlossene Erziehung, die Janica genießt, und die Möglichkeit, ihre künstlerische Begabung ohne Einschränkungen aber auch ohne zielstrebige Förderung der Eltern ausleben zu können, geben ihr hinreichend Selbstvertrauen, um die Gemeinschaft zu verlassen. Sie flieht jedoch nicht aus verengten familiären Verhältnissen, was ein typisch bürgerliches Motiv wäre, sondern aus einer Region, die ihr weder ausreichend Bildung noch eine glaubwürdige Zukunftsperspektive bietet. Die Kleinfamilie in *Sterne über Mansfeld* ist nicht der Ort existenzieller Auseinandersetzungen, sondern bietet im Umfeld von sozialem Abstieg und Stagnation kultureller Entwicklung einen Schutzraum. Sie ist in ihrer emotionalen Stabilität von den einschneidenden Veränderungen ihrer Umwelt auffällig unbeeinträchtigt und sichert damit allen Mitgliedern das soziale Überleben.

Weibliche Identitätsentwürfe

Die Frage nach der Darstellung von Frauen und Familie innerhalb der ausgewählten Theatertexte ergibt im Unterschied zur Analyse der männlichen Figuren nicht das Bild einer kontinuierli-

³⁵¹ Vgl.: Mühlberg, Dietrich: Das Verständnis von Väterlichkeit jenseits „bürgerlicher Mittelschichten“. 1999. „Während im Westen die gebildeten Mittelschichten – wie das seit vielen Generationen der Fall war – das allgemeine Bild der Familie prägten und auch sie den Beziehungswandel der letzten Jahrzehnte öffentlich verhandelten, war das im Osten deutlich anders. Die hier tonangebenden Gruppen – die politische ‚Machtelite wie die ‚Funktionseliten‘ – sind im Arbeiter- und Angestelltenmilieu sozialisiert worden und haben die dort erworbenen Rollenvorstellungen von Vater, Mutter, Kind allgemein gemacht.“, Mühlberg, Dietrich: a.a.O. S. 36.

chen Entwicklung. Gleichwohl werden in den Theatertexten weibliche Identitätsentwürfe aktualisiert. Die weiblichen Figuren zeichnen sich in den meisten Fällen durch ein hohes Maß an Selbstbewusstsein, den Anspruch auf Gleichberechtigung und Teilhabe am Arbeitsprozess aus. Sie verweisen, ähnlich wie die Männer, auf arbeitlerliche Prägungen. Am stärksten wird das in der Figur Charlotte in *Vineta oder wassersucht* deutlich, deren Identitätsentwurf eng mit dem Anspruch verbunden ist, durch Arbeit gesellschaftlich integriert zu sein. Er kollidiert mit der Realität, Charlotte verliert ihre Arbeit im Halbleiterwerk und wird aufs berufliche Abstellgleis gesetzt. Bei den anderen Figuren wird die arbeitlerliche Prägung jedoch weniger über die Identifikation mit Arbeit deutlich, sondern realisiert sich im spezifischen Verständnis von Weiblichkeit im familiären Kontext. Es sind nahezu ausschließlich die Frauen in den hier ausgewählten Theatertexten, die sich für die Familiensphäre zuständig fühlen. Sie erziehen die Kinder, mit denen sie auffällig häufig allein leben. Nicht immer führt das Dasein als alleinerziehende Mutter zu Konflikten, wie das Beispiel *Radow* zeigt, wo das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter als ein intaktes und gleichrangiges Gegenüber dargestellt ist. Die übrigen Frauenfiguren sind jedoch vor dem Hintergrund des Systemumbruchs in spezifischer Weise seinen Folgen ausgeliefert. Über die vielfältigen Formen der Entwertung biografischer Individualität hinaus, wie sie sich bei den Frauenfiguren in *Formel Einzz*, *Schneemond*, *Unsterblich und reich* zeigen, tragen diese die alleinige Verantwortung für die nachwachsende Generation. Dass sie diese nicht immer erfüllen können, zeigt der Handlungsverlauf in allen drei Texten. Die Frauenfiguren in *Abendgruß*, *Unsterblich und reich* erleben die Divergenz zwischen Arbeits- und Familiensphäre, die zu verbinden aus der eigenen Erfahrung heraus ihr Anspruch ist.

Betrachtet man die weiblichen Figuren und ihre Lebenskonzepte, so ergibt sich ein geteiltes Bild. Einerseits werden Werte und Normen, wie sie in der DDR gesellschaftlich durchgesetzt waren,³⁵² als durchaus anschlussfähig in einer veränderten Realität gezeigt, wie etwa in *Radow* und *Sterne über Mansfeld*. Gerade in dem Fritz-Kater-Text erscheint die Kleinfamilie als Gegenentwurf zur äußeren Umwelt, markiert so zwar einen Unterschied zu dieser, in ihrer Geschlossenheit bietet sie den Familienmitgliedern jedoch emotionale Stabilität. Andererseits sind die Frauenfiguren in den anderen Theatertexten gerade dem Widerspruch ihrer weiblichen Identitätskonzepte und der Umwelt ausgeliefert. Der Anspruch, gleichberechtigt im sozialen Leben mittels Arbeit integriert zu sein und zugleich dieses mit der Familiensphäre übereinzubringen, lässt sich für die Frauenfiguren in *Unsterblich und reich* sowie in den Theatertexten Christian Martins nicht einlösen. Im Gegenteil, *Formel Einzz* und *Schneemond* zeigen Frauen, die in vor-moderne Rollenmuster gedrängt werden. Für Anja kommt entgegen ihrem Selbstverständnis ei-

³⁵² Dazu zählen Gleichberechtigung der Geschlechter vor allem hinsichtlich des Zugangs zu Erwerbstätigkeit mit allen daraus folgenden Konsequenzen für die Gestaltung der Familiensphäre. Familiäre Funktionen wurden in der DDR vergesellschaftet. Mit dem Haushaltstag, der jeder Frau, auch wenn sie kinderlos war, zustand, wurde faktisch bezahlte Hausarbeit eingeführt. Für die Pflege kranker Kinder wurden zusätzlich bezahlte Urlaubstage gewährt. Es gab ein modifiziertes Teilzeitarbeitsmodell, die anfallende Arbeit im Haushalts wurde auf beide Partner verteilt, schon weil es organisatorisch kaum anders möglich war. Vgl.: Mühlberg, Dietrich: a.a.O.

ne Heirat aus rein materiellen Erwägungen in Frage, für Ria wird die ungewollte Schwangerschaft zum existenziellen Problem; sie gibt ihr Kind weg, um soziale Ausgrenzung zu umgehen. Ungeachtet der zahlreichen Frauenfiguren bleiben die Männerfiguren in der Überzahl, dominieren diese die Handlungen. Die Theatertexte, die sich mit dem Systemumbruch auseinandersetzen, sind demnach stark männlich konnotiert. Dafür bieten sich im hier aktualisierten Kontext zwei Erklärungen an.

Zum einen ist die von Engler beschriebene arbeiterliche Kultur zwar für beide Geschlechter in der DDR prägend, gleichwohl „zeigt sie den männlichen Arbeiter als Prototyp und zugleich als Produkt der arbeiterlichen Gesellschaft.“³⁵³ Wenn es also in den Theatertexten um die diskursive Auseinandersetzung kulturell prägender Identitätsmodelle geht, wie das hier am Beispiel der Figuren sinnfällig geworden ist, so kann es nicht mehr verwundern, dass einerseits die für die DDR-Gesellschaft prägenden Figurengruppen – die Eliten, die Arbeiter und die Frauen – die Theatertexte dominieren und andererseits der ästhetische Diskurs dieser Modelle mittels jener Figuren ausgetragen wird, die für diese Modelle stehen. Wenn also der arbeiterliche Habitus sowohl die DDR-Gesellschaft kulturell dominierte als auch männlich geprägt war, so nehmen die männlichen Figuren mit arbeiterlichem Selbstverständnis auch einen großen, wenn nicht gar den zentralen Raum, in der fiktionalen Realität der Theatertexte ein.

Zum anderen führt der Befund der latent nachgeordneten Frauenfiguren in den Theatertexten zu einem weiteren Problemkomplex. Zwar kann die Gleichberechtigung in der DDR für Frauen als durchgesetzt gelten, sie beschränkt sich jedoch weitestgehend auf die Frage nach dem Zugang zu Erwerbstätigkeit und auf die Privatsphäre. Kulturell hat sich eine patriarchale Prägung der Gesellschaft gehalten.³⁵⁴ Die patriarchale Abhängigkeit der Frau im Bereich des Privaten wird beseitigt, verlagerte sich aber bei genauem Hinsehen nur auf die Abhängigkeit eines patriarchalischen Staates, der über die Zuweisung von Leistungen und Ressourcen entscheidet. Es ist demnach zu fragen, ob die patriarchalen Ordnungsmuster, wie sie in der DDR trotz partieller Gleichberechtigung fortleben, sich nicht in den Theatertexten wieder finden. Zwar erheben die Frauenfiguren subjektiven Anspruch auf Gleichberechtigung, äußert sich in diesem Anspruch ein modernes und letztlich arbeiterliches Selbstverständnis, im Vergleich zu den männlichen Figuren zeigt sich aber, dass die traditionelle Rollenzuweisung, nach der die Frauen für die Reproduktionssphäre zuständig sind, sich unter der Hand in der Darstellung dieser Figuren und vor allem in der Struktur der Handlungskonstruktionen wieder findet. Die Frauenfiguren bleiben

³⁵³ Engler, Wolfgang: a.a.O. S. 201.

³⁵⁴ Frauen- und Familienpolitik ist Politik „für Frauen – nicht von Frauen“ Schäffgen, Katrin: a.a.O. S. 114. Die bürgerlich patriarchalen Machtverhältnisse bleiben von ihr unangetastet. In der Erwerbssphäre sind die Frauen in der DDR gleichberechtigt. Geschlechtergerechtigkeit im Sinne von wählbaren Funktionszuweisungen zwischen Mann und Frau gewährleistet die DDR nicht. Die Frau muss weitestgehend selbstständig die Belastungen von Beruf, Familie und Haushalt ausräumen.

gebunden an den familiären Kontext und markieren so einen deutlichen Unterschied zu den männlichen Figuren, für die das nicht gilt.³⁵⁵

Das sich in der fiktionalen Realität der Theatertexte strukturell verstetigte patriarchale Geschlechtermodell führt zu einem weiteren Komplex hinsichtlich der Figurendarstellung, der den Befund reziprok bestätigt. Die Frauenfiguren sind in der Regel alleinerziehende Mütter. Das bedeutet die Abwesenheit von Vätern bei gleichzeitiger Dominanz männlicher Figuren. Diese Konstellation findet sich auffällig im Überblick der Theatertexte insbesondere in der zweiten Hälfte des Untersuchungszeitraums.

Der Verlust der Väter

Mit den Theatertexten von Fritz Kater rückt die Generation der Vaterlosen deutlich in den Mittelpunkt des Interesses. Insbesondere in *zeit zu lieben zeit zu sterben* und *we are camera / Jasonmaterial* dominiert dieses Motiv. Bereits die Überschrift über den ersten Teil von *zeit zu lieben zeit zu sterben* verweist darauf: „für jimmi dean und die anderen ohne vater“ (*zeit zu lieben zeit zu sterben*; S. 57). Kater erzählt in epischer Form die Geschichte von einer Gruppe junger Männer, die in der DDR heranwachsen. Ihre Väter sind nicht präsent, wirken weder als Orientierung oder Vorbilder noch als Erziehungsinstanz. „hans vater ist den westen abgehauen wolfs vater ist schauspieler und seit zehn jahren weg“ (*zeit zu lieben zeit zu sterben*; S. 57). Im Zentrum dieses Teils des Theatertextes steht die Umbruchssituation der Jugendlichen im Übergang von der Schule zum Beruf beziehungsweise zum Studium. Begleitet wird diese entscheidende Lebensphase von einer Vielzahl sexueller Abenteuer, die für die Ich-Erzähler-Figur von zentraler Bedeutung sind. Die in epischer Form beschriebenen Figuren zeigen die Breite und Varianz der Lebenswege innerhalb eines übersichtlichen sozialen Kosmos in den achtziger Jahren. Trotz der Abwesenheit der Väter oder möglicherweise gerade aufgrund dessen sind Erfahrungen, die als typisch männlich gelten, von zentraler Bedeutung: Fußball, Mädchen, Alkohol, Musik. All diese Dinge strukturieren den Lebensalltag der Figuren und dienen dazu, ein männliches Identitätsgefühl auch ohne männliche Vorbilder auszuformen. Dabei ist das Klima innerhalb der Jungen-Gemeinschaft grundsätzlich freundschaftlich-solidarisch, Dissonanzen verblasen im Rückblick der Erzählung. Es entsteht eine Atmosphäre, die die Sphäre des He-

³⁵⁵ Dieser Befund wird mit Blick auf die DDR-Dramatik bestätigt. Auch sie ist überwiegend männlich dominiert. Marie-Theres Müller verweist auf diesen von ihr als Mangel konstatierten Umstand in ihrer Arbeit zum sozialen Profil von Arbeiterfiguren in der DDR-Literatur. „In den bisher untersuchten Werken spielten die weiblichen Arbeiterfiguren immer eine untergeordnete Rolle. Sie waren entweder in der Minderzahl oder wurden kaum beachtet, standen im Schatten der männlichen Figuren.“ Müller, Marie-Theres: Das ‚soziale Profil‘ der Arbeiterfiguren am Beispiel ausgewählter Werke der DDR-Literatur. 1987. S. 136.

Zwar treten in der Literatur der achtziger Jahre verstärkt Frauen im arbeiterlichen Milieu auf, insgesamt werden sie jedoch in der Regel in Verbindung mit Familie gezeigt und ihre Rolle damit zwischen häuslicher Reproduktionssphäre und beruflicher Selbstverwirklichung verortet. Eigenständige weibliche Arbeiterfiguren sind in der Dramatik, im Unterschied zur Prosa-Literatur und zum Film (Exemplarisch: Wander, Maxi: *Guten Morgen, du Schöne*, Reimann, Brigitte: *Franziska Linkerhand*, der Film *Solo Sunny*), die Ausnahme.

ranwachsens für die jungen Männer als ausgesprochen liberal, sexuell freizügig und vor allem im Kern unpolitisch ausweist. Das ist insbesondere in solchen Repliken auffällig, in denen es um Ausreisearträge, Armee-Zugehörigkeit, Studienplatzvergabe geht, die in der DDR zwangsläufig mit politischen Implikationen verbunden sind. Für die Figuren spielt das jedoch keine Rolle.³⁵⁶ Auch im zweiten Teil von *zeit zu lieben zeit zu sterben* bildet die Abwesenheit der Väter ein zentrales Motiv. Der Vater der beiden Protagonisten Peter und Ralf verlässt die Familie als die Jungen um die fünf und drei Jahre alt sind. Er flieht gemeinsam mit seinem Kumpel Onkel Breuer in den Westen. Dem Vater gelingt die Flucht, Onkel Breuer wird verhaftet. Vierzehn Jahre wachsen die Jungen allein bei der Mutter auf, ehe für sie, ähnlich wie für die Figuren aus dem ersten Teil, die spannende Phase der Jugendlichkeit beginnt. Auch hier stehen Alkohol, Mädchen und Musik im Zentrum der männlichen Identitätssuche. In beiden Teilen erscheint die Gemeinschaftlichkeit der Jungen ein adäquater Ersatz für die Abwesenheit der Väter zu sein. Diese Interpretation korrespondiert mit dem dritten Teil, in welchem diese Gemeinschaft verloren gegangen ist. Der männliche Protagonist ist auf sich selbst gestellt, fern der Heimat und der mittlerweile eigenen Familie. Die Fremdheit macht ihn zum Außenseiter und führt in komplizierte Beziehungskonflikte, an denen die Figur letztlich scheitert. Das Ende der Beziehung zu einer „exotischen“ Frau signalisiert das Scheitern eines Lebensentwurfes, der auf Gemeinschaftlichkeit gründet. Mit dem Ende dieser Beziehung in der Fremde verliert der Mann den letzten Halt und damit seine Identität als ein Individuum, das maßgeblich in einer Gruppe Gleichaltriger sozialisiert ist. Unterstrichen wird dieser Befund von der Überschrift über dem dritten Teil, der diesen Verlust paraphrasiert: „eine liebe / zwei menschen // gruppe; chor sind verschwunden oder sie können nicht mehr“ (*zeit zu lieben zeit zu sterben*; S. 64)

In *we are camera / Jasonmaterial* geht es um den Verlust des Vaters als Identitätsfigur sowohl im privaten Bereich der Familie als auch innerhalb des Systems DDR. Die Figur Papa flieht im Zusammenhang der Guillaume-Affäre aus der BRD nach Finnland. Der Vater ist Träger von Erkenntnissen in geheimen Forschungen. Schließlich kommt die Familie in die DDR. Der Vater beginnt zu trinken, den Verlust seiner Agententätigkeit verkraftet er nicht. Zu Beginn der achtziger Jahre stirbt er. Kater parallelisiert diese Familiengeschichte mit dem Mythos von Jason, der auf der Suche nach dem Goldenen Vlies Medea kennenlernt und in seine Heimat entführt. In der Fremde wird er ihrer überdrüssig, das Goldene Vlies ist längst vergessen:

„papa: jason wie der losfuhr in die alte welt gegen das alte zu kämpfen und das goldene vließ zu rauben das wissen wissen ist macht und dann hat er sich medea mitgebracht als talisman dachten die einen aber nein sie hat ihm geholfen das alles zu überstehen die überfahrt die abenteuer und dann seine angst vor zu hause das die fremde geworden war“ (*we are camera / Jasonmaterial*; S. 287f.).

³⁵⁶ In diesem Sinne sind diese Figuren von einer Orientierung auf Privatheit und subkulturelle Strukturierung durch typisch westliche Medien, wie etwa Musik und Kleidung, geprägt, wie sie auch die Forschung für die „entgrenzte Generation“ der um 1965 in der DDR Geborenen ausweist. Vgl.: Ahbe, Thomas; Gries, Rainer: *Geschichte der Generationen in der DDR und in Ostdeutschland*. 2007. S. 58ff.

Auch in Katharina Gerickes mehrere Generationen umspannenden Theaterstück *Vom Fluss* wird auf Vaterlosigkeit rekurriert. Der Sohn der Protagonistin Domenike wächst weitestgehend ohne Vater auf, seinen leiblichen Vater wird er nie kennenlernen. Die zahlreichen personellen Verwicklungen, die allesamt auf die historische Verflechtung zwischen Sowjetunion und der DDR verweisen, machen es unmöglich, dass sich beide begegnen. Im Theaterstück selbst spielt das keine zentrale Rolle, doch scheint es für den Gesamtzusammenhang der hier ausgewählten Theaterstücke von Bedeutung.

Schließlich ist zu fragen, aus welchen Gründen die Autoren die Abwesenheit der Väter ins Blickfeld rücken. In Katers *zeit zu lieben zeit zu sterben* und *we are camera / Jasonmaterial* wird dieses Motiv zu einem Kernthema des Theaterstückes, aber auch andere Autoren, etwa Christian Martin, Christoph Hein (*Randow*), Anna Langhoff und im weitesten Sinne auch Thomas Oberender³⁵⁷ und Dominik Finkelde³⁵⁸ greifen darauf zurück.

Berücksichtigt man, dass die DDR eine patriarchal geprägte Gesellschaft war, wie es von der Forschung vielfach beschrieben wird, und berücksichtigt man den Befund, dass auch die arbeiterliche Kultur zunächst eine primär männliche ist,³⁵⁹ so gehen die bisherigen Ergebnisse der Theaterstückanalyse weit über die Geschlechterfrage hinaus. Die Analyse zeigt, dass die Erosion des arbeiterlichen Bewusstseins in aller erster Linie die männlichen Figuren betrifft und an ihnen die Kollision dieses Bewusstseins mit der neuen Ordnung nach dem Systemumbruch dargestellt wird. Nur vereinzelt wird dieser Konflikt auch anhand von Frauenfiguren (*Unsterblich und reich*, *Vineta oder wassersucht*) verhandelt. Im Zusammenhang mit der Darstellung von Familienverhältnissen lassen sich kaum intakte Familien nachweisen, umso stärker sticht der vielfältige Verlust von Vaterfiguren ins Auge. Auch wenn die Theaterstücke DDR-Vergangenheit als theatrale Gegenwart beschreiben, so sind sie – das ist ein Merkmal des Analysesamples – doch alle nach dem Ende der DDR geschrieben und erinnern diese in retrospektiver Form. Mit dem doppelten Verlust der Männlichkeit – als arbeiterliche Menschen und als Väter – wird auch der Verlust von Orientierung und Wertmaßstäben thematisiert. In der Gesellschaft nach dem Systemumbruch ist die väterliche Leitfunktion, wie sie der Staat in der DDR übernommen hat, verloren gegangen. Patriarchale Deutungsmuster verlieren ihre Sinnhaftigkeit und strukturbildende Funktion. Mit der DDR ist auch die Figur des Vaters verschwunden. Mit dem Verschwinden der DDR als integratives Staatsgebilde, das in den Theaterstücken aus der rückwärtigen Autorenperspektive zum Teil bereits in den achtziger Jahren einsetzt, wird die Funktion der Väter vakant. Zwar expliziert kein Theaterstück – ausgenommen *zeit zu lieben zeit zu sterben* – diesen Befund, im Vergleich der Theaterstücke ist er jedoch kaum zu übersehen. Mit der DDR verschwinden die Väter. Männliche Figuren taugen kaum als Identifikationsfiguren, sondern werden maßgeblich

³⁵⁷ In *Steinwald's* stirbt die Mutter der Familie. Vom Vater wird im ganzen Stück nicht gesprochen.

³⁵⁸ Die Destruktion der Figur des Grenzsoldaten Georg Schepker in *Abendgruß* kann als eine Demontage der Vaterfigur gelesen werden.

³⁵⁹ Vgl.: Engler, Wolfgang: a.a.O. S. 201.

in der Erosion ihres Selbstverständnisses als arbeiterliche Menschen und damit auch als Männer gezeigt. Insgesamt thematisieren die Theatertexte also auch in diesem der Figurenebene eingeschriebenen Bedeutungszusammenhang einen immensen Verlust an gesellschaftlicher Orientierung und überindividuell bindender Ordnungsprinzipien. Erst mit dem Verschwinden der DDR scheint das patriarchalische Ordnungsgefüge überwunden, das ihr wider alle Gleichberechtigungsforderungen, immanent war. Eine alternative Ordnungsstruktur bieten die Theatertexte gleichwohl nicht an, vielmehr thematisieren sie auf unterschiedlichste Weise diesen Verlust, der die Voraussetzung ist, damit sich neue kulturelle Handlungsorientierungen herausbilden können.

Der Systemumbruch als ästhetische Erfahrung

Die Theatertexte konstruieren auf der Ebene der Figuren Identitätskonzepte, die auf Sozialisierungserfahrungen der DDR verweisen. Diese werden mit den Figuren aktualisiert und mit der fiktionalen Realität der sozialen Umwelt konfrontiert. Sie kollidieren dort und werden in ihre Grenzen verwiesen. Das gilt sowohl für ideologische Orientierungen bei jenen Figuren, denen als Bestandteil einer Elite gesellschaftliche Deutungsmacht zugeschrieben wird, als auch für jene Figuren, deren Handlungsradius im Privaten (das jedoch nicht an den Grenzen der Familie endet) beschränkt bleibt. In den neunziger Jahren werden diese Kollisionen bis zum tödlichen Ende der Figuren zugespitzt. Mit den Theatertexten von Fritz Kater schwächt sich diese Zuspitzung ab, die gesellschaftliche Anschlussfähigkeit arbeiterlicher Orientierungen wird in ihnen zwar nach wie vor an Grenzen geführt, etwa im Zusammenbruch des toten Stollens in *Sterne über Mansfeld* oder im Verlust der Männlichkeit in *Vineta oder wassersucht*, endet aber nicht mehr in der physischen Vernichtung der Figuren. Die Prägungen der Figuren werden entkorporiert, ihnen wird implizit die Fähigkeit zu Veränderung und alternativen Orientierungen zugeschrieben. Es entstehen Handlungskonstellationen, in denen die Figuren ihrem Umfeld nicht mehr existenziell ausgeliefert sind. Parallel zur Entwicklung innerhalb der ausgewählten Theatertexte, zunehmend individuelle Handlungsstrategien und Deutungsmuster ins Zentrum zu rücken, werden die Figuren selbstbewusster, aktiver und sind in der Lage, ihr Selbstverständnis und ihre Identitätskonzepte an die veränderten Bedingungen nach dem Systemumbruch anzupassen.

In diesem Sinne rekurren die Theatertexte einerseits latent auf Wirklichkeitserfahrungen im Kontext der DDR und synchronisieren den Systemumbruch insofern, als sie beide Systeme auf verschiedenen Ebenen der dramatischen Handlung (Figuren versus Umwelt) gegeneinander stellen. Andererseits leisten die Stücke gerade in dieser Gegenüberstellung beider Systemwirklichkeiten die Emanzipation von tradierten Prägungen, in dem sie diese als nicht mehr anschlussfähig an die gesellschaftliche Realität, wie sie in ihnen konstruiert wird, zeigen. Im

Überblick über den Untersuchungszeitraum von fast zwei Jahrzehnten wird deutlich, dass die Theatertexte den Systemumbruch nicht als punktuellen Einschnitt aktualisieren, sondern als langfristigen Prozess mit veränderten Gewichtungen weit über das Ereignis hinaus verlängern. Der Systemumbruch bildet demnach nicht nur den Ausgangspunkt für die Konstruktion dramatischer Konflikte, sondern er bildet sich in ihnen selbst ab und wird in ihnen stets aufs Neue nachvollzogen. Insofern weisen die Theatertexte jenseits ihrer Orientierung auf die dramatische Form performatives Potenzial auf, in dem im Vollzug der Handlung ein soziales Ereignis sich permanent neu ereignet. Die performative Qualität der hier vertretenen Texte liegt jedoch nicht im ästhetischen Bereich, sondern im Sozialen. Man kann so gesehen die Theatertexte als verestigten Vollzug des Systemumbruchs mit immer wieder neu perspektivierten Akzenten beschreiben. Inwieweit sich die Dynamik dieser Akzentverschiebung zur Realität sozialer Entwicklung kongruent verhält, ist hier nicht von Bedeutung. Festzuhalten bleibt hingegen, dass die Theatertexte bei Verestigung des Systemumbruchs als handlungskonstituierendes Element sehr wohl veränderte Deutungsmuster anbieten, die auf Emanzipation und Ablösung von tradierten Wirklichkeitskonstruktionen orientieren.

3.3 Poetologische Strategien

Hans-Thies Lehmann hat mit seinem Begriff des „Postdramatischen Theaters“ sowohl die Theaterwissenschaft als auch – mit einiger Verspätung – die Theaterpraxis polarisiert.³⁶⁰ Problematisch ist an diesem Begriff, der mit dem Präfix „post“ auf eine zeitliche Abfolge zielt, dass er implizit auf eine der Fortschrittslogik folgenden Klassifizierung in alt/anachronistisch/überkommen versus neu/gegenwärtig/zeitgemäß zurückgreift. Im postdramatischen Theater stellen die dramatischen Elemente wie „Ganzheit, Illusion, Repräsentation von Welt [...] nicht mehr das regulierende Prinzip, sondern nurmehr eine mögliche Variante der Theaterkunst“³⁶¹ dar. Der Anspruch nicht weniger Theaterkünstler, auf soziale Realität Bezug zu nehmen, erscheint aus dieser Perspektive konventionell und überholt. Zweifellos leistet Lehmann mit seiner phänomenologischen Beschreibung ästhetischer Strömungen der neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts einen wichtigen Beitrag zum Verständnis eines partiellen Umbruchprozesses in der Theaterlandschaft. Darüber hinaus stellt er, ebenso wie Gerda Poschmann, der Theaterwissenschaft ein analytisches Konstrukt zur Verfügung, mit Hilfe dessen nicht-dramatische Phänomene angemessen begrifflich unterschieden werden können.

³⁶⁰ Vgl. die Auseinandersetzung in Theater heute 10/2008. Darin setzt sich der Journalist und Dramaturg Florian Malzacher für das postdramatische Theater ein. ders.: Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. 2008. Bernd Stegemann, Dramaturg und Professor der Hochschule für Schauspielkunst Berlin, rückt die Verluste eines einseitig postulierten Begriffs des postdramatischen Theaters in den Blick und beobachtet die Renaissance dramatischer Konstellationen auf dem gegenwärtigen Theater. ders.: Nach der Postdramatik. 2008.

³⁶¹ Lehmann, Hans-Thies: a.a.O. S. 22.

Gleichwohl verengt die wertende Gegenüberstellung, die sich im Begriff „postdramatisch“, aber auch in Lehmanns Beschreibungen, die postdramatische Phänomene immer in der Ablösung und damit Überwindung dramatischer Formen betrachten, den Blick auf die Theaterpraxis.³⁶² Lehmanns Blick ist einseitig auf die Avantgardeströmungen des zwanzigsten Jahrhunderts und der aus ihr hervorgegangenen Selbstreflexion der Künste seit den 1970er-Jahren gerichtet. Lehmann beschreibt die deutschsprachige Theatergeschichte über die Jahrtausendwende hinaus als eine kontinuierliche Entwicklung ästhetischer Phänomene. Den Rekurs auf soziale Ereignisse, Umbrüche und Verschiebungen und die Rückbindung von einer Geschichte der Ästhetik an eine Geschichte des Sozialen und Politischen sucht man vergeblich bei Lehmann. Für die Notwendigkeit einer solchen Rückbindung spricht nicht zuletzt die Praxis des postdramatischen Theaters selbst, die in der jüngsten Vergangenheit mit ihren Arbeiten zunehmend sozialen Phänomenen auf der Spur ist, sei es in Form der biografisch orientierten Theaterarbeit mit Laien, insbesondere älteren Menschen³⁶³ oder sozialen Gruppen wie Häftlingen³⁶⁴ oder Hartz-IV-Empfängern,³⁶⁵ sei es in Form der Auseinandersetzung mit ausgegrenzten Wirklichkeitsbereichen, wie zum Beispiel dem Umgang mit dem Tod.³⁶⁶

Die Orientierung auf den ästhetischen Neuigkeitswert aktueller Theaterentwicklungen richtet das Augenmerk ausschließlich auf die Feldlogik der permanenten symbolischen Revolution und erklärt so einen beschränkten Ausschnitt künstlerischer Praxis zur Realität des Ganzen. Für das Feld der theatralen Produktion jenseits ästhetischer Innovation hat die Theorie keinen Blick. Sie schließt all das aus, was sich nicht in dieser Kategorie fassen lässt und unterstellt jenem, es taue nicht als Avantgarde. Aus dieser Perspektive wundert es kaum mehr, dass Lehmann in seiner Theorie des postdramatischen Theaters einschneidende Veränderungen, wie beispielsweise den Systemumbruch, als Impuls künstlerischer Arbeit negiert. „Erst recht ist das Fehlurteil zu meiden, die Theaterphänomene der 1990er-Jahre wären etwa direkt oder indirekt von der politischen Umwälzung um 1989, der ‚Wende‘ hervorgerufen worden.“³⁶⁷

Die Analyse sowohl der Motive als auch der Figuren der hier ausgewählten Theatertexte hat nun im Gegensatz dazu gerade gezeigt, dass theatrale Produktion, hier allerdings eingeschränkt

³⁶² Die immanenten Wertungen Lehmanns sind offensichtlich: „Nach‘ dem Drama heißt, dass es als – wie immer geschwächte, abgewirtschaftete – Struktur des ‚normalen‘ Theaters fortlebt“ Lehmann, Hans-Thies: a.a.O. S. 30.

³⁶³ So etwa das Tanzprojekt *Tanz mit der Zeit* (Leipzig 2007) von Heike Henning, in dem die Choreografin ältere TänzerInnen auf die Bühne bringt, die ihre Lebensgeschichte mit tänzerischen Mitteln erzählen.

³⁶⁴ Beispielsweise das *Theater im Gefängnis* von Burkhard Forstreuter (als Initiative 1997 gegründet), vergleichbare Projekte gibt es in Hamburg und Berlin sowie am Staatstheater Potsdam, wo unter dem Titel *Staats-Sicherheiten* (UA: 18. Oktober 2008) die Geschichte politischer Häftlinge der DDR aufgearbeitet wird.

³⁶⁵ So hat etwa der Regisseur Volker Lösch mehrfach mit Hartz-IV-Empfängern gearbeitet und sie als Chor der Hartz-IV-Empfänger, also in authentischer Funktion, auftreten lassen. *Die Dresdner Weber* (Staatsschauspiel Dresden 2004) oder *Marat, was ist aus unserer Revolution geworden?* (Schauspielhaus Hamburg 2008).

³⁶⁶ *Deadline* von Rimini Protokoll (Schauspielhaus Hamburg 2003) in der reale Personen, die beruflich mit dem Tod zu tun haben, auftreten. Darüber hinaus sind Rimini Protokoll mit ihren stets lokal orientierten Arbeiten in vielen Städten der Spezifik urbaner Räume auf der Spur.

³⁶⁷ Lehmann, Hans-Thies: a.a.O. S. 33.

auf *Theatertexte*, soziale Phänomene in die Form eines ästhetischen Ereignisses zu transformieren vermag. Dabei bilden sich diese in jenen nicht eindimensional ab, sondern unterliegen der Eigengesetzlichkeit ästhetischer Produktion, treten also ausschließlich im Rahmen einer konstruierten ästhetischen Realität in Erscheinung, die ihre eigenen Bedingungen formuliert.

In diesem Abschnitt der Studie wird die ästhetische Form der *Theatertexte*, verstanden als Bedingungen der in ihnen entworfenen Realitätskonstruktionen, untersucht. Zunächst werden die *Theatertexte* nach den ihnen immanenten Theatralitätskonzepten befragt, was die Orientierung auf dramatische beziehungsweise postdramatische Qualität zwar einschließt, jedoch nicht zu einem wertenden Kriterium erhebt. Daran anschließend soll untersucht werden, welchen Zusammenhang zwischen dieser Form der *Theatertexte* und der in ihnen relevanten Realitätskonstruktionen besteht. In einem weiteren Abschnitt werden ästhetische Traditionslinien beschrieben, die sich in den *Theatertexten* finden lassen und die sie in einem konkreten historiografischen Kontext verorten. Zugleich markieren die Differenzen zu diesen potenziellen Traditionslinien mögliche Ablösungstendenzen von ihnen und zeigt sich der Systemumbruch als wirksamer Einschnitt auch in der ästhetischen Erscheinungsform der *Theatertexte*.

3.3.1 Theatralitätskonzepte

In der theaterwissenschaftlichen Forschung besteht unabhängig von der Bedeutung postdramatischer Phänomene Einigkeit darüber, dass hinsichtlich gegenwärtiger *Theatertext*produktion von „Drama“ nur in äußerst eingeschränktem Maß gesprochen werden kann. Die konstitutiven Parameter von Drama, Figuration und Narration im Rahmen eines in sich geschlossenen Fiktionskontinuums, können für kaum einen zeitgenössischen Text ungebrochen gelten. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit ausschließlich von „*Theatertext*“ gesprochen. Sie folgt damit dem Vorschlag Gerda Poschmanns, die diese Bezeichnung als Sammelbegriff für alle Texte, die fürs Theater geschrieben werden, vorschlägt und damit dem ohnehin gängigen Sprachgebrauch Rechnung trägt.³⁶⁸ Das Drama erscheint demnach als eine historische Untergattung „und zwar als die im abendländischen Kulturkreis über Jahrhunderte dominierende“.³⁶⁹ Daraus folgt, dass hinlängliche Kriterien einer Dramenanalyse, wie sie beispielsweise Pfister³⁷⁰ oder Asmuth³⁷¹ anlegen, die spezifischen Eigenarten von zeitgenössischen *Theatertexten* nicht mehr hinreichend zu fassen vermögen.

Während die Literaturwissenschaft verschiedene Modelle der Textanalyse entwickelt hat, etwa die strukturalistische Methode, die daraus entwickelte Methode der Intertextualität oder der in

³⁶⁸ Poschmann, Gerda: a.a.O.

³⁶⁹ Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 41.

³⁷⁰ Pfister, Manfred: *Das Drama*. 1977.

³⁷¹ Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. 1980.

Abgrenzung zur Semiotik entwickelte dekonstruktivistische Ansatz, geht die Theaterwissenschaft immer mehr dazu über, den Doppelcharakter eines Theatertextes als literarisches Werk und seine szenische Bestimmung für eine gedachte Theateraufführung gleichwertig in Rechnung zu stellen. Dafür eignet sich der Begriff der „Theatralität“. Dieser wiederum unterliegt einer vielfältigen Bedeutungszuschreibung, sodass es notwendig ist, genau zu definieren, was unter Theatralität verstanden wird.

Gegenwärtig lassen sich mindestens drei unterschiedliche Konzepte von Theatralität ausmachen. Der DDR-Theaterwissenschaftler Rudolf Münz entwickelte in den achtziger Jahren das Konzept einer Theatergeschichte, das sich auf einen vierdimensionalen Zugriff stützt.³⁷² Theater wird hier erstens als offizielle Kunstinstitution verstanden, zweitens wird die Theatralisierung des Lebens untersucht, drittens werden jene Theaterphänomene betrachtet, die als Anti-Theater den Kunstbetrieb oder die Theatralisierung des Lebens entlarven und schließlich viertens wird die Perspektive auf Theater ergänzt durch Nicht-Theater.³⁷³ Münz' Modell zielt auf eine umfassende Theaterhistoriografie, die sich weder an gängige Epocheneinteilung bindet noch sich auf überlieferte Werke, etwa Theatertexte, beschränkt. Theater wird als soziale Praxis beschrieben. Die geplante Theaterhistoriografie, wie sie von Münz in Leipzig konzipiert wurde, ist nicht geschrieben worden, der historische Systemumbruch setzt diesem theaterwissenschaftlichen Großprojekt ein vorläufiges Ende. Das Theatralitätskonzept aber überlebt.

Der Berner Theaterwissenschaftler Andreas Kotte entwickelt Theatralität in Anlehnung an Münz aus dem antiken Begriff der „théa“, der Schau. Theatralität umfasst demnach gesellschaftliche Schauereignisse und zwar zunächst einmal unabhängig von Theater im herkömmlichen Sinne. Nicht das Leben wird theatralisiert, sondern „Gesellschaft formt Theater“,³⁷⁴ fasst Kotte prononciert zusammen.

Eine alternative Zuschreibung erfährt der Begriff in der Berliner Theaterwissenschaft unter der Leitung von Erika Fischer-Lichte. Dort wird Theatralität als kulturanthropologisches Konzept verstanden, das, so könnte man formulieren, die Antithese zum Ansatz von Münz und Kotte darstellt. Fischer-Lichte und ihr Forscherteam innerhalb des Sonderforschungsbereichs „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“³⁷⁵ gehen davon aus, dass sich heutige Lebenswelt mit dem Modell von Theater beschreiben lässt, „Kulturelle Wirklichkeit erscheint [...] als theatrale Wirklichkeit.“³⁷⁶ Im Unterschied zur barocken Vorstellung eines theatrum mundi lösen sich die dort noch gültigen Dichotomien von Wahrheit/Wirklichkeit/Authentizität

³⁷² Dokumentiert wird dieses Projekt u.a. in: Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. 1998. besonders: S. 66-103.

³⁷³ Unter „Nicht-Theater“ versteht Münz jene historischen Zeitabschnitte, in denen Theater entweder gar nicht oder gesellschaftlich ausgesprochen marginal stattfindet. Das schließt die Untersuchung von Theaterverboten ein.

³⁷⁴ Kotte, Andreas: Theatralität konstituiert Gesellschaft, Gesellschaft Theater. 2002.

³⁷⁵ Sonderforschungsbereich (Sfb) 626 seit 2003 an der Freien Universität Berlin in Zusammenarbeit mit der Universität Potsdam.

³⁷⁶ Fischer-Lichte, Erika: Theatralität als kulturelles Modell. 2004. S.8.

und Schein/Simulation/Simulakrum auf. Kultur wird als Aufführung betrachtet, Begriffe wie „Inszenierung“, „Körperlichkeit“ und „Wahrnehmung“ rücken ins Zentrum des Interesses. „Von Theatralität reden wir, wenn die im Hinblick auf eine spezifische Wahrnehmung vorgenommene Körperlichkeit zur Aufführung gelangt.“³⁷⁷ Es ist hier nicht der Raum, beide Konzepte in einer ausführlichen Diskussion gegeneinander zu setzen. Gleichwohl wird deutlich, dass es Überschneidungen gibt, dort, wo gesellschaftliche Praxis mit dem Modell von Theatralität beschrieben wird. Während Münz/Kotte diese sozialen Prozesse jedoch nur dann betrachten, wenn sie Folgen für konkrete Theaterformen haben, diese aber, was man in seiner Grundsätzlichkeit nicht unterschätzen darf, aus jenen entwickeln, geht es Fischer-Lichte darum, den Gegenstand der Theaterwissenschaft auf alle Lebensbereiche zu erweitern und Phänomene der Alltagswirklichkeit mit Hilfe der Koordinaten des dafür spezifizierten Aufführungsbegriffes zu beschreiben. Theatralität wird zum kulturwissenschaftlichen Modell. Für die Analyse von Theater im engeren Sinne erweist es sich damit nur noch als eingeschränkt brauchbar.

Es gibt hingegen einen dritten Ansatz von Theatralität und dieser ist für die anstehende Analyse der Theatertexte von maßgeblicher Bedeutung. Gerda Poschmann versteht unter ‚Theatralität‘ die einem Theatertext innewohnende Qualität, die ihn für die Bühne auszeichnet: „Der Theatertext stellt theatrale Zeichen (oder genauer: Signifikanten) in Rechnung, die er selbst nicht besitzt. Damit verfügt er aber im Medium der Sprache über die Spezifität theatraler Signifikantenpraxis, über Theatralität.“³⁷⁸ Analog zu der von ihr vorgenommenen Historisierung des Dramenbegriffes, unterscheidet sie verschiedene Formen von Theatralität. „Konventionelle Theatralität“ ist dem Begriff des Dramas zugeordnet und meint das dem Theatertext immanente Verständnis von „Theater als Ort der dramatischen Repräsentation (vergegenwärtigenden Darstellung).“³⁷⁹ Im Gegensatz dazu bedeutet „analytische Theatralität“ in Anlehnung an Helga Finter „weniger ein Bündel von Eigenschaften der dargestellten Geschichte und der Strategien ihrer szenischen Vermittlung als Fabel, sondern vielmehr eine Qualität des kognitiven Erlebnisses in der Aufführungssituation: ein Wahrnehmungsmodus.“³⁸⁰ Dort, wo Theatertexte diese analytische Theatralität primär aufweisen und ihre Bedeutung darin besteht, diese „für den Zuschauer [...] als Prozess einer Konstruktion [...] von Sinnbezügen erfahrbar“³⁸¹ zu machen, lösen sie sich vom dramatischen Prinzip und können als postdramatische Theatertexte im Sinne Lehmanns verstanden werden.³⁸² Poschmann unterscheidet in ihrer Analyse die Theatertexte hinsichtlich ihres Verhältnisses zur dramatischen Form. Je kritischer sich ein Theatertext zu jener verhält oder sie überwindet, desto stärker impliziert er analytische Theatralität. Dieses Mo-

³⁷⁷ Fischer-Lichte, Erika: Theatralität als kulturelles Modell. 2004. S. 10.

³⁷⁸ Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 42.

³⁷⁹ Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 46.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 47.

dell mit der zentralen Frage nach der je eigenen Theatralität eines Theatertextes ist eines der wenigen, das der Fülle an ästhetischer Vielfalt gegenwärtiger Theatertexte gerecht wird und zugleich möglicherweise gewinnbringend auf historische Texte anwendbar ist.

Im Folgenden sollen die hier untersuchten Theatertexte hinsichtlich ihres Verhältnisses zur dramatischen Form und der ihnen impliziten konventionellen oder analytischen Theatralität befragt werden. Dabei ist zu betonen, dass die ausgewählten Theatertexte keineswegs für die Gesamtheit der Theatertextproduktion weder in Deutschland noch in Ostdeutschland stehen können. Die Fragestellung der Arbeit grenzt die hier getroffene Auswahl unter ihrem spezifischen Gesichtspunkt ein. Diese Fragestellung ist in erster Linie eine thematische, sie untersucht, wie sich ostdeutsche Lebenspraxis und die sozialen Folgen des Systemumbruchs in der ästhetischen Form der Theatertexte niederschlagen. Der sich daraus ergebende Ausschnitt ist perspektivisch festgelegt und somit auch der Umstand, dass alle hier ausgewählten Theatertexte sich mit außertheatraler Realität dezidiert auseinander setzen. „Analytische Theatralität“ meint aber im Kern, dass der Rekurs auf eine solche außertheatrale Realität zurückgedrängt wird zugunsten von szenischen Konstellationen, die primär die Bedeutungskonstitution theatraler Prozesse für den Zuschauer sinnfällig und sinnlich machen. Es ist daher anzunehmen, dass die Theatertexte des Samples im Durchschnitt weniger analytische Theatralität implizieren als eine Gesamtanalyse aller Gegenwartstexte ergeben würde. Es ist jedoch andererseits keineswegs so, dass alle ausgewählten Theatertexte ausschließlich und uneingeschränkt konventionelle Theatralität implizieren und dem Prinzip der dramatischen Repräsentation folgen. Aus diesem Grund erscheint eine Analyse des Samples mithilfe der von Poschmann entwickelten Parameter sinnvoll. Darüber hinaus ermöglicht Poschmanns Methode mit der Frage nach Theatralität den Vergleich ästhetisch stark heterogener Texte. Sie eignet sich also besonders für den hier intendierten Überblick, der Tendenzen und Entwicklungen dokumentieren soll. Darum geht es im Folgenden, was gleichzeitig bedeutet, dass intensive Einzelanalysen, die freilich dem Einzeltext sehr viel stärker gerecht würden und aus ihm selbst heraus entwickelt werden könnten, zurückgestellt werden.

Analytische Theatralität

Drei Theatertexte der hier zur Verfügung stehenden Auswahl weisen signifikant analytische Theatralität auf: Jo Fabians *Idioten* und Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* und *Der Staub von Brandenburg*. Diese Theatertexte rekurrieren stark auf die Wahrnehmungssituation der Zuschauer und fokussieren die sinnliche Erfahrung von Bedeutungskonstitution durch den Rezipienten.

Die *Idioten*-Texte von Jo Fabian sind als ursprüngliche Prosatexte nicht unabhängig von der Inszenierung durch den Autor zu betrachten. In der Uraufführung kommt ein Bauernehepaar auf

die Bühne und weist sich selbst als in höchstem Maße theaterfremd aus. Beide Figuren präsentieren ein Kulturprogramm, zwischen dessen einzelnen Auftritten (die Feuerwehrblaskapelle und das Elevinnenkorps einer Ballettschule) sie Geschichten erzählen; den eigentlichen Theater- text. Fabian konstruiert mit seiner Inszenierung ein komplexes Wechselverhältnis zwischen Bühnenfiktion und Zuschauerwahrnehmung. Binnenfiktional behaupten die Figuren immer wieder, das Kulturprogramm wäre das zentrale Ereignis des Abends. Über den Verlauf der In- szenierung wird jedoch deutlich, dass die bedeutungsrelevanten Geschichten jene der beiden Fi- guren sind, die von ihrem schleichenden sozialen Abstieg erzählen. Am Ende sprengt das Paar in einem terroristischen Akt das Theater in die Luft. Zum einen realisiert sich in der Sprengung der angekündigte Höhepunkt des Unterhaltungsabends. Zum anderen entwickelt sich diese fina- le Konsequenz aus den Entwertungserfahrungen der Figuren in den erzählten Geschichten, als deren Protagonisten spätestens zu diesem Zeitpunkt die Figuren Heinz und Herta gelten müssen. Im Moment der Explosion fallen beide zuvor mühevoll getrennte Realitätsebenen zusammen, implodiert die Konstruktion des Abends. Die Konstruktion zweier Realitätsebenen steigert sich in ihrer Komplexität durch die Behauptung der beiden Figuren als reale Personen, als Bauern aus Eichhof in der Uckermark, in dieses Theater zu kommen. Durch diese aufwendig etablierte und mehrfach durchbrochene Rahmung wird die Bühnenrealität für den Zuschauer als eine kon- struierte wahrnehmbar. Die Bedeutung der Geschichten bleibt zunächst im Dunkeln, da die Heinz und Herta vorgeben, als Bauern einen Unterhaltungsabend präsentieren zu wollen. Sie muss durch den Zuschauer erst hergestellt werden. Die Wahrnehmung des Rezipienten wird in dieser Inszenierung als Konstruktionsleistung und damit als kontingentes Ereignis erfahrbar, die Aufmerksamkeit wird auf die Wahrnehmung selbst gelenkt. Gleichwohl geht es nicht aus- schließlich um diese selbstreflexive Ausleuchtung theatraler Bedeutungskonstitution, dahinter eröffnet sich ein in hohem Maße fiktionaler Kosmos an sozialer Erfahrung. Es ist die Erfahrung der Ausgrenzung, des Ausgeschlossenseins, der sozialen Demütigung und schließlich des Um- schlags in terroristische Gewalt als fiktive Zuspitzung der Unmöglichkeit von Freiheit. Die fik- tionale Radikalisierung dieser sozialen Erfahrung wird in dieser Inszenierung gerade deshalb möglich im Sinne von glaubwürdig, weil die Behauptung, Theater repräsentiere Realität, auf- wendig dekonstruiert wird. Trotz der dramatischen Elemente (Figuration, Narration) entfaltet die Inszenierung ihre Wirkung aufgrund der ihr immanenten analytischen Theatralität. Ihre Be- deutung ist ohne die implizit verhandelten Mechanismen von Bedeutungskonstitution nicht er- schöpfend rezipierbar. Dieser Befund wird von einzelnen Episoden (*Idioten*-Texten) unterstützt, in denen das spezifische Potenzial von Theater in seiner Wechselwirkung von Wirklichkeit und Fiktion explizit verhandelt wird.³⁸³

³⁸³ Als Beispiel soll hier auf die erste Geschichte verwiesen werden, in der die Figuren herausfinden wollen, ob „wir die Fähigkeit besitzen, mit Tauben zu sprechen und ihr Verhalten durch gutes Zureden zu beeinflussen.“ Sie bitten eine dahergelaufene Taube, zu ihnen zu kommen, den Kopf unter die Flügel zu stecken und auf einem Bein zu hüpfen. Die Taube vollzieht die ihr aufgetragenen Handlungen. Heinz und Herta sind begeistert: „Das war ein unglaublich“

In Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* fehlen Parameter wie Figuration und Narration nahezu gänzlich. Der Text ereignet sich als diskursive Reibung an der literarischen Vorlage Goethes und realisiert ein metaphorisch überlagertes Gleichnis zur Wiedervereinigung beider deutscher Staaten. *Iphigenie in Freiheit* kann als rein sprachliches Geschehen³⁸⁴ gedeutet werden, das sich nicht im Verweis auf konkrete außertheatralische Wirklichkeit erschöpft, sondern eine Konstruktion derselben im Vollzug des Textes als Literatur oder Inszenierung, erst herstellt.³⁸⁵ Beide Theatertexte überwinden demnach im Sinne Poschmanns die dramatische Form, ihre spezifische Wirkungskraft manifestiert sich in der ihnen eigenen analytischen Theatralität.

In Volker Brauns *Der Staub von Brandenburg* löst sich der Kosmos einer binnenfiktionalen Narration in einzelne Episoden auf, die keineswegs eine geschlossene Handlung bilden. Schon allein in der Vielfalt der ästhetischen Ansätze innerhalb der Episoden zeigt sich das grundsätzliche Misstrauen des Autors gegenüber Strategien der Repräsentation. Hinzu kommt die Reibung an literarischen Originalwerken von Shakespeare über Heiner Müller, tagesaktuellen Medienergebnissen bis hin zur verkürzten Sprache großer Tageszeitungen, wie etwa der *BILD*. Das Prinzip der Figuration unterläuft Braun nahezu konsequent, erst in einer konkreten Inszenierung ergibt sich ein Beziehungsgefüge zwischen den sprechenden Personen, auf die der gesprochene Text aufgeteilt werden muss. Zugleich ist der Text dialogisch in dem Sinne, dass jede Szene aus einer Figurenperspektive und nicht auktorial erzählt wird, der Text sich also als Sprechtext ausweist.³⁸⁶ Die sprechende Person ist jedoch nicht zwingend in die beschriebene Handlung aktiv involviert, also nur bedingt als dramatische Figur zu bezeichnen. Zuweilen dominiert die epische Form wie in *Kohlhasenbrück*, die sich per se durch analytische Theatralität ausweist. Poschmann führt diesen Zusammenhang am Beispiel von Brechts Epischem Theater aus: „Der Sinn der theatralen Veranstaltung liegt nicht im Dargestellten, sondern in den durch die Autoreflexion seiner Darbietung ausgelösten rezeptiven Vorgängen.“³⁸⁷ So allgemein diese Definition auch ist, erfasst sie dennoch das Wesen von Brechts Theaterverständnis, die Welt als veränder-

ches Schauspiel.“ und gehen einen Schritt weiter. Sie bitten die Taube, „auf der Stelle dod [umzufallen].“ „Die Taube findet, das geht zu weit. Merkt jedoch, dass wir es durchaus ernst damit meinen. Und so legt sie sich mit ausgebreitete Flügel uff die Erde und dud so, als ob die dod wär.“ Die beiden durchschauen den ‚Trick‘, denn die Taube blinzelt mit den Augen. Als die Taube merkt, „dass wirs merken“, fliegt sie lieber davon. Da die beiden „zufällig“ ein Gewehr bei sich tragen, schießen sie auf sie. Doch die Taube, „dud nur so, als ob wir die getroffen hätten“, als sie noch mal schießen und die Taube bereits blutend zu Boden fällt, meinen sie noch immer, die Taube würde nur so tun „und stellt uns ne blutende Taube nur dar.“ Sie schlagen mit dem Gewehrkolben auf sie ein, braten und verspeisen sie. „Auf dem Rückweg haben wir die uns gut bekommen lassen. Aber die Taube, das Luder, tat nur so, als ob die uns gut bekäme.“ Die Episode zeugt von einem tiefen Misstrauen der Protagonisten gegenüber Realität an sich, das auch dann nicht verschwindet, wenn längst materielle Wahrheiten – das Erschießen, Verspeisen und Verdauen der Taube – geschaffen sind. Man kann die Geschichte als eine Reflexion auf die Wirkungsmechanismen von Theater lesen, in dem Sinne, dass emotionale oder physische Auswirkung im gleichem Maße von inszenierter Realität wie von ‚realer‘ Realität ausgehen kann. Der Charakter von Realität ist für ihre Auswirkung und konkreten Erscheinungsformen nebensächlich, die Unterscheidung von Theater und Leben nicht wesentlich. Theater besitzt demnach ähnliche Wirkungskraft wie reale Erlebnisse. Die Reflexion der Wirkung von Theater und Kunst setzt sich in den dieser Geschichte folgenden fort.

³⁸⁴ Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 322ff.

³⁸⁵ Vgl. die Analyse von *Iphigenie in Freiheit* in Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

³⁸⁶ Im Unterschied zum Zusatztext. Vgl.: Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 297ff.

³⁸⁷ Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 96.

bar vorzustellen. Im Moment der Episierung theatraler Vorgänge wird Wirklichkeit nicht zuletzt durch die Trennung von Darsteller und Figur als kontingent erfahrbar, liegt das Interesse der Bühnenhandlung nicht in ihr selbst, sondern beim Zuschauer. Dieser ästhetische Ansatz ist in seiner Wirkung potenziell offener als die kalkulierte Emotionsführung der dramatischen Form, insofern die Aufnahme durch den Zuschauer vom Autor nicht zwingend kalkuliert werden muss.

Die epische Erzählweise ist jedoch nur eine ästhetische Erscheinungsform in Brauns *Staub von Brandenburg*. Sie wird kontrastiert mit einer Vielzahl intertextueller Bezüge, monologischer Abschnitte, die zwangsläufig auf Figuration hinauslaufen, ohne dass die Figur benannt wird, aber auch mit dramatischen Konstellationen, die mittels Figuration eine geschlossene Narration erzeugen. Der Text wird gerade durch die Diversität der ästhetischen Form charakterisiert. Sie macht die Kontingenz von Wahrnehmungsprozessen sowohl auf der Seite des Autors als auch auf der des Rezipienten sinnfällig. Sie lenkt die Aufmerksamkeit weg vom Dargestellten hin zur Darstellung und hinterfragt das Verhältnis von Theater und Realität. Dieses Verhältnis gestaltet sich als ein dynamisches, der Zuschauer wird in kognitive Aktion versetzt, ist gezwungen seine Wahrnehmungsparameter jeweils aktuell anzupassen und verschiedene Strategien der Aneignung zu entwickeln. Gleichwohl setzt Braun die Selbstreflexion des Mediums Theater nicht absolut, sondern bettet sie in die als fragmentarisch sich ereignende fiktionale Realität ein. Es entsteht so ein dynamisches Wechselspiel zwischen verschiedenen Rekursebenen, das trotz und wegen seiner vielfältigen ästhetischen Rekursoptionen (Medien, andere Theatertexte) immer ans Soziale in seiner realen Erscheinung gebunden bleibt. Vielmehr scheint sich für beide Autoren, Braun als auch Fabian, die Möglichkeit, soziale Phänomene auf der Bühne zu reflektieren, erst in der Dekonstruktion mimetischer Kurzschlüsse, also dem vielfältigen Durchbrechen der Annahme, Theater repräsentiere Realität, zu realisieren.

Dramatische Theatralität

Eine größere Anzahl der Theatertexte des Samples nutzt die dramatische Form kritisch, das heißt, die Parameter wie Figuration, Narration und Fiktion werden in ihrer Verwendung spezifisch funktionalisiert. So lässt sich der Rekurs auf die „assoziative Öffentlichkeit“ in Christoph Heins *Zaungäste* auch beschreiben als eine Funktionalisierung der Narration hinsichtlich einer nicht explizierten Bedeutung. Diese ergibt sich erst in der assoziativen Ergänzung durch den Rezipienten. Ähnlich verhält es sich mit Thomas Oberenders *Steinwald's*. Auf den ersten Blick handelt es sich um einen Text, der scheinbar ungebrochen eine dramatische Fiktion evoziert. Es gelten die Einheiten von Raum, Zeit und Handlung, die Handlung weist kaum Sprünge auf, die zwei Akte spielen im gleichen Raum, Erzählzeit und erzählte Zeit sind nahezu identisch. Erst im letzten Drittel des zweiten Aktes dynamisiert sich die Handlung und steigert sich ins Surreale,

wenn das elterliche Haus zunächst verwüstet, schließlich gänzlich vernichtet wird. Die Handlung trägt stark parabolische Züge, die Begegnung der Figuren kann als eine Begegnung zwischen Ost- und Westdeutschland im Vorfeld der Wiedervereinigung gelesen werden. Erst aus dieser Perspektive werden die Konstruktion der Narration und auch die Entwicklung der Figuren aus den typischen Diskurspositionen in der Begegnung zwischen Ost und West, deutlich, kann die Bedeutung der Handlung aus der assoziativen Rezeption heraus sinnfällig hergestellt werden. Die Bedeutungskonstitution durch den Zuschauer wird hier zwar nicht explizit thematisiert, ist aber dennoch wesentlicher Bestandteil einer gedachten Aufführung.

In *Glatze* von Peter Dehler wird die dramatische Handlung um den Mord an einem Vietnamesen durch rechtsradikale Jugendliche gleichfalls funktionalisiert, indem sie als Gegenstand eines fiktiven Theaterstückes etabliert wird. Auch hier findet sich also eine Spiel-im-Spiel-Konstellation, die den Anspruch der Repräsentation unterläuft.

In Dominik Finkeldees Stück *Abendgruß*, das über weite Teile die dramatische Form „problemlos“³⁸⁸ nutzt, wird die Narration im Schlussteil in eine Traumsequenz überführt. Das populäre Straßenspiel „Himmel und Hölle“ bündelt die Einzelgeschichten der Figuren zu einem Spiel im Spiel und macht deren Repräsentationscharakter fragwürdig. Dass Jurek den Vertrag mit der Managergesellschaft widerwillig unterschreibt und damit seinen moralischen Prinzipien untreu wird, kann für den Zuschauer nicht als ungebrochen gültige Konsequenz aus der dramatischen Handlung angesehen werden. Die ästhetische Form stellt das Wahrscheinliche in Frage und öffnet so den Horizont für die Frage nach Alternativen der Handlungsführung. Diese werden zwar nicht aufgezeigt, der surreale Charakter der großen Schlusszene macht sie jedoch in ihrer Kontingenz für den Zuschauer sinnfällig.

Die Theatertexte von Fritz Kater stellen zwar dramatische Narrationen in Rechnung, in der Realisation werden diese jedoch keinesfalls ungebrochen verwendet. In *zeit zu lieben zeit zu sterben* wird die Handlung über weite Strecken episiert, der gesamte erste Teil ist eine deskriptive Erzählung einer nicht näher bestimmten Erzählerfigur. Diese ist zwar Teil der Handlung – sie spricht in der ersten Person –, es stellt sich aber zunächst kein genuin dramatisches Verhältnis zwischen dem Ich-Erzähler und erzählter Handlung her, der eine figurenbezogene Charakterisierung erkennen ließe. Der zweite Teil nutzt die dramatische Form ungebrochen, der binnenfiktionale Kosmos der Handlung ereignet sich über Figurenrede und zielt auf eine abgeschlossene Narration. Im dritten Teil greift Kater wieder auf die epische Form zurück, diesmal jedoch entsteht eine noch größere Distanz zwischen Erzählerfigur und Handlung, denn der Sprechtext ist in der dritten Person geschrieben. Eine Zuordnung des gesamten Theatertextes hinsichtlich seiner impliziten Theatralität muss alle drei Formen zusammenhängend betrachten. Dabei zeigt sich, dass Kater sehr wohl auf die repräsentationale Funktion der Bühne zielt, es geht um die fiktionale Konstruktion sozialer Realität. Gleichwohl wird keine Illusion erzeugt, sondern in der

³⁸⁸ Vgl.: Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 66ff.

Formenvielfalt das Augenmerk auf die Techniken der Repräsentation gelenkt, diese also als kontingent erfahrbar. Das epische Verfahren in *zeit zu lieben zeit zu sterben* unterläuft damit stets das Prinzip der Figuration, was sich noch deutlicher in Inszenierungen dieser Texte zeigt. Wenn Figuren von sich in der dritten Person sprechen, wird die Identifikation des Schauspielers mit der Figur, zugleich aber auch die von Figur und Narration unterlaufen. Das Verhältnis zwischen ihnen rückt in den Blick und wird vom Zuschauer als Ergebnis einer ästhetischen Konstruktion erfahren.

Das gilt in ähnlicher Form für *Vineta oderwassersucht*, etwa wenn Charlotte das DDR-Kinderlied *Unsere Heimat* präsentiert. Die Handlung wird kommentiert und in einen erweiterten Zusammenhang gestellt, der binnenfiktionale Kosmos der Handlung in seiner Geschlossenheit durchbrochen. Hinzu kommt der Rückgriff auf die Figur eines Chores, der als ästhetische Form die Fiktion bricht, wenn er nicht aus individualisierten Figuren besteht.³⁸⁹ In diesem Sinne nutzt auch *Sterne über Mansfeld* die dramatische Form kritisch, denn auch hier tritt ein „Chor der älteren Damen“ auf. Sie sind als Figuren nicht näher charakterisiert und treiben die Handlung in episierter Form voran. Auch hier findet sich eine Kommentarebene, die den Kosmos der Binnenfiktion durchbricht.

Ähnlich verfährt Dirk Laucke in dem Theatertext *alter ford escort dunkelblau*. Auch hier wird die dialogische Figurenrede mit Episierungen durchsetzt und damit analytische Theatralität evoziert. Der Sprechtext wird nicht im Sinne dialogischer Repräsentation genutzt, sondern macht den Konstruktionscharakter derselben mithilfe der epischen Kommentare der Figur Paul sinnfällig und verweist damit auf die Kognitionsleistung des Zuschauers, durch dessen Wahrnehmung erst eine Verbindung zur binnenfiktionalen Handlung hergestellt wird.

Insgesamt weist das Sample der hier analysierten Theatertexte ein breites Spektrum der kritischen Nutzung der dramatischen Form im Sinne Poschmanns auf. Strategien der Episierung durch Chor oder einzelne Figuren, der Rückgriff auf Spiel-im-Spiel-Konstellationen oder das Implizieren einer nicht aus dem Theatertext selbst entwickelten historischen Bedeutung wie im Fall Heins *Zaungäste* oder Oberenders *Steinwald's* unterlaufen die dramatische Form im Sinne der Herstellung einer Illusion und ungebrochenen Repräsentation außentheatraler Wirklichkeit. Gleichwohl beschränkt sich kein Theatertext auf die Funktion, Sinngewinnungsprozesse als kontingent nachvollziehbar zu machen, sondern diese Funktion ist stets eingebunden in den Rekurs auf außentheatrale (soziale) Realität. Beide Prozesse, die Repräsentation einer Wahrnehmungsvariante realer Wirklichkeit und die Thematisierung dieser Wahrnehmung, bilden in diesen Theatertexten eine nicht hintergehbare Einheit.

Ein noch größerer Teil der Theatertexte nutzt die dramatische Form im Sinne Poschmanns „problemlos“, womit jedoch keineswegs gemeint sein kann, dass diese Texte Realität für ein-

³⁸⁹ Erstaunlicherweise geht Poschmann an keiner Stelle ihrer Arbeit auf die Figur des Chores in zeitgenössischen Theatertexten ein.

deutig abbildbar halten. Dort, wo in ihnen die dramatische Form unterlaufen wird, stehen diese Mechanismen jedoch im Dienste der dramatischen Theatralität, werden kohärente Figuren entworfen und unterliegt die Handlung einer dramatischen Entwicklung im herkömmlichen Sinn. Unter „problemloser Nutzung der dramatischen Form“ versteht Gerda Poschmann Theatertexte, die „die referentielle Illusion des Theaters in Rechnung [stellen], mit deren Hilfe ihre Fiktion szenisch erzählt wird. Die Verständigung mit dem Publikum beruht wesentlich auf der traditionellen Theaterkonvention des ‚als ob‘.“³⁹⁰ Sie weist aber zugleich darauf hin, dass diese Definition nicht zwingend auf simplen Widerspiegelungsrealismus zielt, sondern eine große ästhetische Vielfalt einschließt.

Gänzlich problemlos nutzen die wenigsten Theatertexte des Samples die dramatische Form. Das sind vor allem Heins *Radow* und *Himmel auf Erden* sowie Katharina Gericke's Texte *Vom Fluss* und *Buckliges Mädchen*. Hier wird ein jeweils geschlossener Fiktionskosmos evoziert, der zunächst für sich steht. Poschmann verweist auf die unscharfe Trennlinie zwischen der problemlosen und kritischen Nutzung der dramatischen Form anhand Oliver Bukowski's *Londn-Läubbenau*. Die Gattungsbezeichnung „Hardcoreschwank in Lausitzer Mundart“ und der Schluss, dessen Konstruktionscharakter bewusst spürbar ist, lassen erkennen, dass Bukowski die dramatische Form latent kritisch nutzt.³⁹¹

Bei Christian Martin, dessen Theatertexte gleichfalls der dramatischen Theatralität verpflichtet sind, kann hingegen aus mehreren Gründen von Widerspiegelungsrealismus keine Rede sein. Zunächst legt Martin seine Theatertexte immer in Trilogien an, um einen größeren Entwicklungsrahmen hinsichtlich Zeitverlauf und Thema abzustecken. Nur in *Trilogie der Erinnerung* sind die Figuren der drei Theatertexte innerhalb der Trilogie identisch, ansonsten bestehen die einzelnen Theatertexte aus personal drei völlig eigenständigen Theatertexten. Indem Martin seine Theatertexte zu Trilogien bündelt, unterwirft er die dramatische Fiktion einer Historisierung unter einer bestimmten Fragestellung. Innerhalb der eigenständigen Theatertexte verknüpft er die dramatische Handlung mit Motiven, die zugleich immer auch einen Kommentar darstellen. In *Formel Einz* wird die christliche Metaphorik der Auferstehung am Himmelfahrtstag mit den Ereignissen in Hundsrain verknüpft. In *Schneemond* bilden die biblische Weihnachtsgeschichte als auch die letzte bürgerliche Tragödie *Maria Magdalena* von Friedrich Heibel eine Folie für die dramatische Narration, die so in ihrer Bedeutung kontextualisiert und in ihrem Abbildcharakter unterlaufen wird. Hinzu kommt die sprachliche Gestaltung der Figurenrede bei Martin, die sich am vogtländischen Dialekt orientiert, aber als Kunstsprache eine extreme Verdichtung aufweist und kaum auf Repräsentation zielt. Die Sprache in Martins Theatertexten evoziert eine eigene Bedeutungsebene, wenngleich sie im Sinne Poschmann nicht zum Hauptdarsteller wird. Sie steht im Dienst der dramatischen Fiktion, beansprucht jedoch Eigengesetzlichkeit und wird

³⁹⁰ Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 66.

³⁹¹ Poschmann, Gerda: a.a.O. S. 84f.

als Produkt eines ästhetischen Gestaltungsprozesses sinnfällig. Gleichwohl bleiben Martins Theater Texte der dramatischen Theatralität verpflichtet, rekurren sie auf eine konkrete außertheatrale Wirklichkeit und stellen die Kontingenz der kognitiven Rezeptionsprozesse keinesfalls ins Zentrum der Bühnenfiktion. Im Sinne Poschmanns fallen sie jedoch eher in den Grenzbereich zwischen problemloser und kritischer Nutzung der dramatischen Form.

Oliver Bukowski, dessen Theater Text *Londn-Lä-Lübbenau* ebenfalls in diesem Grenzbereich angesiedelt wurde, zeichnet auch in seinen anderen Theater Texten ein wenn auch nicht immer kritischer, so doch sehr bewusster Umgang mit der dramatischen Form aus. Vor allem mit seinen Gattungsbezeichnungen persifliert Bukowski das Drama. Mit der Bezeichnung „Tragödie“ für *Gäste* stellt sich ein ähnlicher Befund dar wie für den Hardcore-Schwank *Londn-Lä-Lübbenau*. *Gäste* gehorcht aus dramaturgischer Sicht keinem bekannten Gesetz der Tragödie und so ist es wohl eher das subjektive Empfinden der Figuren, die die Handlung als tragisch empfinden. Die Hotelöffnung von Katrin und Erich gerät zur Farce, in der sich beide verlieren, bis Katrin sich schließlich feierlich erhängt samt zukunftsweisender Frucht im Leib. Der Dialog zwischen Äppel-Treitschke und Wilhelm Hagedorn ist integrativer Bestandteil der Bühnenfiktion, zugleich aber ist der komisch-groteske Schlagabtausch zwischen den beiden Alt-Eingesessenen ein szenischer Kommentar auf das Leben der Dorfgemeinschaft. Der Rekurs auf den Mythos des Sisyphos´ steht für mehr als für das sinnentleerte Leben des Obstbauern Treitschke. Bukowski greift, ähnlich wie Martin, auf einen Kunstdialekt zurück, der sich an der Lausitzer Mundart orientiert, sie aber nicht abbildet. Die dialektal gefärbte Figurensprache ist von einem Doppelcharakter geprägt: zum einen konkretisiert sie die Herkunft der Figuren im Regionalen, macht ihr Schicksal sozial konkret und damit scheinbar griffig und handhabbar. Im Gegenzug vergrößert sich durch die regionale Verbundenheit der Figuren die Fallhöhe ihres individuellen Schicksals, weil gerade dadurch sinnfällig wird, dass eine Lebensperspektive im globalisierten Zeitalter, wo Flexibilität und Mobilität gefordert sind, an einem anderen Ort für die Figuren kaum möglich ist. In diesem Sinne erfüllt sich die Gattungsbezeichnung „Tragödie“, sind die Figuren einem unlösbaren Konflikt ausgeliefert, stellt sich ihre Bindung an die „Scholle“ gegen die Anforderungen der Zeit. Sie werden anachronistisch und stehen stellvertretend für die Ausgeschlossenen im Globalisierungskontext. Diesen Konflikt, der, nimmt man ihn ernst, in der Tat tragisches Potenzial birgt, evoziert der Sprechtext in allen „Lausitz-Stücken“ Bukowskis und in diesem Sinne weisen auch sie partiell über die dramatische Form hinaus. Denn die Tragödie spielt sich nicht im binnenfiktionalen Narrationskosmos ab, sondern wird erst in der Reflexion des Rezipienten als solche wahrnehmbar, vermittelt über die Figurensprache. Die Sprache als Form wird zum Bedeutungsträger, ihr informativer Gehalt in seiner Bedeutung zurückgestellt.

Insgesamt lässt sich konstatieren, dass nur eine Minderheit der Theatertexte die dramatische Form problemlos nutzt. In der überwiegenden Zahl der Fälle gehen die Autoren sehr bewusst mit der dramatischen Form um und auch wenn sie diese als Basis ihrer Theatertexte anerkennen, so tun sie dies doch mindestens kritisch. Bis auf wenige Ausnahmen impliziert kaum ein Text die Annahme, gesellschaftliche Realität kann auf der Bühne analog abgebildet werden. Dafür sprechen selbst Theatertexte, die die dramatische Form problemlos nutzen, indem sie, wie beispielsweise Katharina Gericke, die Sprache der Figuren in eine stark ästhetisierte Form bringen und diese so dem Abbildanspruch entgegenläuft. Andererseits verfügt kein einziger Theatertext über ein derart hohes Maß an analytischer Theatralität wie jene Theatertexte, die Gerda Poschmann als Beispiele auswählt, etwa *Schauspieler Tänzer Sängerin* von Gisela von Wysocki oder einzelne Texte von Elfriede Jelinek, etwa *Begierde und Fahrerlaubnis* oder *Wolken.Heim..*. In ihnen bildet die szenische Versinnlichung der Funktionsmechanismen theatraler Bedeutungskonstitution das Zentrum. Die selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Mitteln der Bühne im theatralen Vollzug, das Spiel mit den dabei in den Blick rückenden Paradoxien machen den Reiz dieser Theatertexte aus. An einer Auseinandersetzung mit außertheatraler Realität sind sie nur sehr bedingt interessiert, sie konzentrieren sich mittels einer übergeordneten Reflexionsebene auf die Bedingungen der Möglichkeit einer solchen Auseinandersetzung. Diese poetologischen Strategien, wie sie insbesondere in den neunziger Jahren populär werden und sich parallel zu einem besonders im Theater rezipierten zeitgenössischen gesellschaftlich-philosophischen Diskurs³⁹² entwickeln, finden sich in dem hier untersuchten Sample nicht. Die hier ausgewählten Theatertexte machen vielmehr deutlich, dass die Reflexion autopoetischer Strategien mittlerweile von fast allen Autoren praktiziert wird, ohne dass sie jene zum expliziten Gegenstand ihrer ästhetischen Produktion machen. Die selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Mitteln und Techniken des eigenen Schreibens gehört inzwischen zum genuinen Handwerkszeug der Autoren, bildet möglicherweise sogar die Voraussetzung, um gerade inmitten der sich entwickelten Vielfalt schreiben zu können. Und auch dort, wo Autoren versuchen, sehr nah an eine konkrete Alltagswirklichkeit heranzukommen, wie etwa Dirk Laucke mit *alter ford escort dunkelblau*, hinterfragt der Autor die Abbildmöglichkeiten des Theaters und arbeitet mit episch-kommentierenden Techniken. Abbildrealismus scheint sich auch dort zu verbieten, wo Theater ein dezidiertes Interesse am sozialen Mikrokosmos der Figuren und ihrer Umwelt hat. Diese Erkenntnis hat sich bei nahezu allen Autoren durchgesetzt, wie die Theatertexte des Samples mit der Verwendung von Chor, epischen Perspektivwechseln, Spiel-im-Spiel-Konstellationen, dem Bekenntnis zum Fragment oder der Episode mit je eigenem ästhetischen Zugriff, Techniken der Historisierung und eigengesetzlichen Strukturierung der Werkzusammenhänge, kontrastierender

³⁹² Vor allem die französische Philosophie Roland Barthes, Paul Virillios, Jaques Derridas, Gille Deleuzes und in jüngster Vergangenheit vor allem Werke von Giorgio Agamben und Boris Groys.

Gattungsbezeichnungen etc. beweisen. Die Theatertexte markieren damit trotz ihrer Bindung an das Soziale keine signifikante ästhetische Differenz zur gesamtdeutschen Theatertextpraxis. Der vermeintliche Zusammenhang, dass der Rekurs auf außertheatrale Realität zugleich mit einer konventionellen Ästhetik einhergeht, sich also ausschließlich in der problemlosen Nutzung der dramatischen Form realisieren ließe, kann demnach nicht länger aufrechterhalten werden. Vielmehr führt die Analyse der Theatertexte zu dem Befund, dass das Soziale auf dem Theater ohne die Selbstreflexion seiner Darstellungsbedingungen nicht vorkommt.

3.3.2 Die ästhetische Konstruktion des Sozialen

Die Untersuchung der Theatertexte hinsichtlich der ihnen implizierten Form von Theatralität legt den Kurzschluss offen, der der Ausgrenzung jener Theatertexte aus dem Blickfeld einer einseitig ästhetisch orientierten theaterwissenschaftlichen Forschung zugrunde liegt, die soziale Phänomene in ästhetische Praxis transformieren. Die Analyse zeigt die Variabilität ästhetischer Erscheinungsformen in einem stark eingegrenzten Untersuchungsfeld, dessen Ausgangspunkt die Auseinandersetzung mit dem Systembruch in Ostdeutschland ist. Diese Vielfalt der Form verhält sich, entgegen der eingangs formulierten Hypothese, durchaus analog zum Gesamtfeld der jüngeren Theatertextproduktion in Gesamtdeutschland. Die Frage nach der Theatralität führt jenseits dieses Befundes nicht zwangsläufig zu ästhetischen Spezifika der hier ausgewählten Theatertexte. Sie können demnach nur mit einer weiteren Fragestellung ergründet werden. Sie liegen, hypothetisch formuliert, in der Konstruktion des Sozialen.

Das Soziale meint hier den Rekurs auf gesellschaftlich verursachte Strukturen und die Organisation von Ungleichgewichten, die in ihrer Deutungsmacht und ihrem Ausschlusscharakter signifikant werden. In diesem Sinne implementiert die Frage nach der Konstruktion des Sozialen Formen des politischen Diskurses im künstlerischen Feld. Während vor dem Systembruch prägende Theaterkünstler sowohl in der Bundesrepublik³⁹³ als auch in der DDR³⁹⁴ ihre Arbeiten politisch verstehen, ist das Theater nach 1989/90 zunächst als Ort des politischen Diskurses nahezu obsolet geworden. Erst gegen Ende der neunziger Jahre treten wieder zunehmend Theatermacher in Erscheinung, die ihre künstlerische Produktion in einem mehr oder weniger explizit politischen Kontext situieren.³⁹⁵ Im Vergleich zum Politischen Theater bis in die späten

³⁹³ Es sei beispielsweise auf Fritz Kortner, Peter Stein, Claus Peymann, aber auch auf Peter Weiss, Rolf Hochhuth und Heiner Kipphardt als Vertreter des dokumentarischen Theaters der sechziger und siebziger Jahre verwiesen.

³⁹⁴ Aufgrund der Nähe der Kunst zur Macht in der DDR, wie bereits in Abschnitt 2 ausgeführt, konnte sich kaum eine künstlerische Arbeit in der DDR als unpolitisch verstehen. Besonders hervorzuheben sind jedoch die Arbeiten der Regisseure B.K. Tragelehn, Manfred Karge und Matthias Langhoff, Adolf Dresen, Alexander Lang sowie Frank Castorf aber auch die Theatertexte der Autoren Heiner Müller, Volker Braun, Christoph Hein, Peter Brasch, Stefan Schütz u.a.

³⁹⁵ Vgl.: Bähr, Christine: Sehnsucht und Sozialkritik. 2006.; Geisenhanslüke, Achim: Schreie und Flüstern. 2006.; Schöbler, Franziska: Wahlverwandtschaften. 2006.

siebziger Jahre hinein transformiert sich der mit ästhetischen Mitteln ausgetragene Diskurs des Politischen. Er wendet sich ab von Prozessen der „Entauratisierung“, „Entinstitutionalisierung“ und „Demokratisierung“³⁹⁶ hin zu Fragen sozialer Hegemonie und Exklusion. Er wird zu einem Diskurs über das Soziale oder anders formuliert: Das Soziale wird politisch.³⁹⁷

Die Theatertexte unterscheiden sich jedoch deutlich in der jeweiligen Perspektive, mit der sie das Soziale in seiner politischen Verursachung konstruieren. Wie bereits in Abschnitt 3.2 angedeutet, ergeben sich aus dieser den Theatertexten immanenten Perspektive verschiedene ästhetische Orientierungen, die an dieser Stelle ausgelotet werden sollen.

Es fällt auf, dass die westdeutsche Gegenwartsdramatik insbesondere der neunziger Jahre stark von privaten und familiären Handlungskonstellationen geprägt ist. Das obligatorische Sofa auf der Bühne als Austragungsort von Beziehungs- und Familiendramen ist mittlerweile zum Topos³⁹⁸ geworden. Es wäre verkürzend, aus dieser Entwicklung den biedermeierlichen Rückzug ins Private zu schließen. Vielmehr wird in ihr die veränderte Perspektive auf gesellschaftliche Zusammenhänge deutlich. Die Form der Familienstücke selbst ist es, die für die Autoren als Rahmung für die Offenlegung gesellschaftlicher Entwicklungen am geeignetsten scheint. Auf die Unübersichtlichkeit der Verhältnisse nach dem Ende der bipolaren Weltordnung reagieren die Dramatiker mit einer Renaissance der Familie. Um also die Differenzen hinsichtlich der Konstruktion des Sozialen mit seinen politischen Implikationen in west- und ostdeutschen Theatertexten herauszuarbeiten, liegt es nahe, diese für die westdeutsche Dramatik in den Familienstücken sichtbar zu machen, um sie in einem zweiten Schritt jenen der für diese Arbeit ausgewählten Theatertexten gegenüberzustellen.

Dabei kann es im Folgenden nicht darum gehen, diese Differenzen zu werten oder gar gegeneinander auszuspielen. Und zweifellos lassen sich für die markierten Unterschiede stets auch Gegenbeispiele finden, dennoch ist die Gegenüberstellung ostdeutscher und westdeutscher Theatertexte heuristisch sinnvoll und ertragreich, solange sich mit ihr Differenzen hinsichtlich konstitutiver Parameter der Theatertextproduktion erschließen lassen.

³⁹⁶ Vgl.: Gilcher-Holtey, Ingrid, Kraus, Dorothea; Schöbller, Franziska: Politisches Theater nach 1968. 2006. S. 7-18.

³⁹⁷ Besonders deutlich wird das im Theater Thomas Ostermaiers, dessen programmatische Forderung nach „Realismus im Zeitalter der Beschleunigung“ den Autor als „Nabelschnur zur Wirklichkeit“ einfordert. Vgl.: Ostermaier, Thomas: Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. 1999. Ostermaier wendet sich hier sehr bewusst von einem ausschließlich ästhetisch motivierten Theater ab und fordert die Auseinandersetzung mit sozialen Konflikten der Gegenwart. Ähnlich wie das für die hier untersuchten Theatertexte gilt, heißt das jedoch nicht zwingend, dass die von Ostermaier präferierten Theatertexte unreflektiert der dramatischen Form folgen, sondern Selbstreflexionsprozesse des Mediums selbstverständlich integrieren, wie etwa die britischen AutorInnen Sarah Kane und Mark Ravenhill oder die Texte von Marius von Mayenburg. Vgl. dazu auch: Bähr, Christine: Sehnsucht und Sozialkritik. 2006.

³⁹⁸ Vergleichbar etwa den Mülltonnen in den Inszenierungen von Texten Samuel Becketts oder den Bahngleisen als Topos für die Deportationen während des Zweiten Weltkrieges.

In westdeutschen Theatertexten erscheint Familie als ein mikrokosmisches Abbild von Gesellschaft: „Die Familie ist ein fast rechtsfreier Raum und sehr stark vor gesellschaftlichen Eingriffen geschützt. Verwandtschaftsbeziehungen sind Bindungen, die über den Gesetzen stehen.“³⁹⁹

Die Familie gilt westdeutschen Dramatikern als ein „Mikrokosmos der Gesellschaft im Allgemeinen“ und als „Keimzelle für die Gesellschaft [ist sie, S.J.] der repräsentativste wie gleichzeitig für die einzelne Figur bedrohlichste Ort“⁴⁰⁰.

Die Familie ist in ihrer personalen Grundstruktur übersichtlich und gleichzeitig lassen sich gesellschaftliche Prozesse en miniature an ihr verhandeln. In keinem der von Franziska Schöbler untersuchten Familienstücke von Franz Xaver Kroetz, Werner Schwab, Dea Loher, Thomas Jonigk und Wilfried Happel ist die Familie ein Ort des ausschließlich Privaten. Das Private wird, gemäß einer alten Forderung der 68er-Bewegung, politisch. Schöbler arbeitet heraus, dass in all diesen Familien-Stücken das Soziale als diskursives Element präsent ist und sich innerhalb der Familienstrukturen spielerisch ausagiert. Auffällig ist, dass das – und dafür eignet sich die Familienstruktur in besonderer Weise – in der Regel über körperlich-sexuelle Konstellationen geschieht. Gesellschaftliche Konfliktlinien treten über die Körper der Figuren und mithin über ihre sexuellen Handlungen zutage. Die Figurenbeziehungen spiegeln in erster Linie eine Auseinandersetzung gesellschaftlicher Diskurse, für deren Macht und Deutungsanspruch die Figuren mit ihrer Körperlichkeit stehen. So interpretiert Schöbler Franz Xaver Kroetz' Theatertext *Der Drang*, der zunächst als deftig komische Farce daherkommt, als den Kampf um die Deutungshoheit ausgewählter Diskurse:

„Sein Stück greift also große epochale Diskurse auf, ironisiert sie und kehrt ihre Widersprüche in komischer Manier an die Oberfläche: Der Mensch hat sich zugleich naturgemäß und zivilisiert, das heißt ganz unnatürlich zu verhalten. Und der Naturdiskurs, so wird ebenfalls deutlich, ist im Wesentlichen ein funktioneller; er dient der Normalisierung von Verhalten wie der Kriminalisierung von Ungewöhnlichem, stabilisiert Systeme durch bestimmte Phantasmagorien, beispielsweise durch das Phantasma männlicher Potenz.“⁴⁰¹

Werner Schwab perspektiviert Familie als einen Ort, an dem gesellschaftlich-kulturelle Ordnungen ausagiert und zugleich ihr Gegenteil, die Unordnung, mitaktualisiert wird.⁴⁰² Stärker noch als bei Kroetz werden die Figuren auf ihre Körperlichkeit durch Sprache zurückgeführt, die als körperliche Entäußerung die Figuren erst konstituiert⁴⁰³: „Die Sprache ist der jeweilige

³⁹⁹ Marius von Mayenburg in einem Interview mit Nikolaus Frei. In: Frei, Nikolaus: a.a.O. S. 191.

⁴⁰⁰ Frei, Nikolaus: a.a.O. S. 192.

⁴⁰¹ Schöbler, Franziska: *Augen-Blicke*. 2004. S. 246.

⁴⁰² Schöbler, Franziska: *Augen-Blicke*. 2004. S. 252.

⁴⁰³ Vgl.: Poschmann, Gerda: *Sprache als Hauptdarsteller*. Werner Schwab: *Volksvernichtung und andere Texte*. In: Diess.: a.a.O. S. 184-194.

Körper der agierenden Personen. Die Sprache zerrt die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man einem Hundeschwanz angebunden hat. Man kann eben nichts als Sprache.“⁴⁰⁴ Die Sprache ist es bei Schwab, die das Sexuelle als das gesellschaftlich Ausgegrenzte, das die mühevoll aufrecht erhaltene Ordnung Zerstörende mit seiner Ausgrenzung zugleich stetig und latent mitaktualisiert: „Diesen Ordnungsfantasien der Figuren führt Schwab jedoch das wieder zu, was diese auszuschließen versuchen: die Unordnung, den Abfall, das Chaos, den Unterleib und seine vielfältigen Produkte, wobei bereits die entstellte Sprache die aufgerufenen Systeme unterläuft.“⁴⁰⁵ Familiäre Strukturen bei Werner Schwab sind also stets ein Kampf um die Deutungsmacht der Diskurse, die unmittelbar physisch konkret, das heißt sexuell oder zumindest sexuell konnotiert, ausgetragen werden.

Für Thomas Jonigk ist die Sexualpolitik der Familie ein Sinnbild gesellschaftlicher Ordnung. Als „archaische Konstante“ determiniert sie über die „Selbstwahrnehmung des Einzelnen [...] Mikrostrukturen jeder Gesellschaftsformation“.⁴⁰⁶ Sie dient dazu, „gesellschaftliche Hierarchien und Normalisierungsprozesse“⁴⁰⁷ sichtbar zu machen. Jonigk zeigt die Dominanz heterosexueller Ordnungen, die Abweichungen als Bedrohung ausschließt.⁴⁰⁸ Diese Ausschlusslogik wird in Jonigks Texten als signifikant für die Gegenwart von Gesellschaft entlarvt. Ähnlich gelagert ist die Sicht auf Familie bei Wilfried Happel, der sie als Ort zeigt, in der das gesellschaftlich Ausgegrenzte sich in Form sexueller Gewalt seinen notwendigen Raum zurückerobert. In allen diesen Theatertexten, ergänzt durch jene von Dea Loher, ist der Inzest der „Kulminationspunkt familiärer Abhängigkeits- und Unterwerfungsverhältnisse“⁴⁰⁹. Diese Abhängigkeitsverhältnisse lassen sich in ihrer Grundstruktur als gesellschaftlich verbindliches Interaktionsmuster betrachten und in diesem Sinne verweisen die Familienstücke stets über das Private hinaus. Sexuelle Gewalt innerhalb der Familie ist immer zugleich strukturelle Gewalt, anhand derer die Dominanz kultureller Ordnungen und damit gesellschaftlicher Diskurse in ihrem Ausgrenzungscharakter durchgespielt werden. In den meisten dieser Theatertexte ist die Familie ein geschlossener Mikrokosmos, es gibt keine Außenwelt und schon gar nicht wird diese der Familie als soziales Gebilde gegenübergestellt. Die Antinomie von Familie und außerfamiliärer Gesellschaft hat offenbar ihr theatralisches Potenzial für diese Autoren eingebüßt. Gesellschaft ereignet sich als körperliche Präsenz innerhalb einer geschlossenen Struktur. Die Figuren werden als Träger sozialer Diskurse gezeigt, häufig sind sie als psychisch beschädigte und defor-

⁴⁰⁴ Schwab, Werner: Mein Hundemund. Das Schauspiel. Vier Szenen. Zitiert nach: Schöbller, Franziska: Augen-Blicke. 2004. S. 248.

⁴⁰⁵ Schöbller, Franziska: Augen-Blicke. 2004. S. 249.

⁴⁰⁶ Nioduschewski, Anja: Das Unbehagen der Geschlechter. Zitiert nach: Schöbller, Franziska: Augen-Blicke. 2004. S. 258.

⁴⁰⁷ Schöbller, Franziska: Augen-Blicke. 2004. S. 258f.

⁴⁰⁸ Ähnliche Kritik an gängigen Diskursmustern finden sich in den Theatertexten René Polleschs.

⁴⁰⁹ Schöbller, Franziska: Augen-Blicke. 2004. S. 270.

mierte Subjekte dargestellt. Ihre psychische Innenwelt wird mittels Sprache und Handlung sinnlich erfahrbar, die Außenwelt allein in der Brechung durch die psychische Konstitution der Figuren erlebbar.

Die Renaissance der Familienstücke innerhalb der westdeutschen Gegenwartsdramatik kann demnach nicht als eine Kapitulation vor einer sich stark veränderten Wirklichkeit verstanden werden, sondern sie ist eine spezifische Reaktion auf diese. Die Frage nach der ästhetischen Transformation gesellschaftlicher Realität nach dem Zusammenbruch des bipolaren Weltbildes und der fortschreitenden Globalisierung findet in der Konstruktion von Familienzusammenhängen eine mögliche Antwort, die der wachsenden Komplexität in der Reduktion gerecht zu werden versucht. Figuren werden nicht länger als autonome Subjekte gezeigt, die sich einer gesellschaftlichen Realität gegenübersehen, auf die sie re-agieren, in die sie möglicherweise verändernd eingreifen, ja zu der sie sich auch nur ins Verhältnis setzen können. Die Welt erscheint in den westdeutschen Theatertexten als ein babylonisches Stimmengewirr, das über die Isolation einzelner Diskurse partiell greifbar ist. Erklärungsmuster für soziale Veränderungsprozesse werden nicht geliefert, aber, und das ist in der Tat ein Unterschied zu westdeutschen Theatertexten vor dem Systemzusammenbruch, sie werden auch nicht gesucht. Die affirmative Beschreibung von einzelnen Diskursen, die aus der Unübersichtlichkeit heraus gelöst werden, bindet die theatrale und dramatische Aufmerksamkeit. Die Theatertexte bieten kein komplexes und auf vielschichtige Zusammenhänge abzielendes Weltbild an. Das ist, und das sei an dieser Stelle ausdrücklich betont, kein Mangel, vielmehr verweist dieser Umstand auf die Wahrnehmungsmuster der Autorinnen und Autoren, die sich der Unübersichtlichkeit ausgeliefert sehen und ihre Funktion in einer partiellen Komplexitätsreduktion sehen, um zumindest Bruchteile von gesellschaftlicher Realität in ihrer strukturellen Verfassung sichtbar zu machen. In den westdeutschen fiktional konstruierten Familienkonstellationen ereignet sich das Soziale als körperliche Konstitution der Figuren, entäußert in der Sprache, deren materielle Beschaffenheit, als körperlich produzierte, betont wird. Das Soziale wird inkorporiert und als materielle Körperlichkeit sinnlich erfahrbar.

Gleichwohl wohnt dieser Perspektive ein kritisches Potenzial inne, indem die Ausschlusslogik der isolierten Diskurse sichtbar wird. Das Ausgeschlossene verdeutlicht anhand der psychischen Deformation der Figuren die latenten Gefahren dieser Diskurspraxis, die von ihnen für eine demokratisch verfasste Gesellschaft ausgehen können.

Die Konstruktion des Sozialen in ostdeutschen Theatertexten

Während in den westdeutschen Familienstücken das Handeln der Figuren immer bereits Produkt eines gesellschaftlich verursachten Deformationsprozesses ist, sind die Figuren in den ostdeutschen Theatertexten im weitesten Sinne frei von solch psychischen Deformationen. Es sind in

der Regel starke Charaktere mit festem Willen und klarem Handlungsvorsatz. Wenn sich psychische Schädigungen zeigen, so werden diese, im Unterschied zu den westdeutschen Theater-
texten, in ihrem prozesshaften Verlauf gezeigt und nicht zuständig vorausgesetzt.

Familie wird in den hier ausgewählten Theatertexten an keiner Stelle als Mikrokosmos, also als hermetisch abgeschlossenes Subsystem, dargestellt. Sie erscheint nicht als „Keimzelle für Gesellschaft“, sondern wird einem gesellschaftlichen Kontext gegenübergestellt. Dieser ist konkret präsent und wird von den Figuren als Begründung ihres Handelns und Reagierens stets reflektiert. Während in den westdeutschen Familienstücken gesellschaftliche Realität über das Innenleben der Figuren in die Familie quasi unbemerkt eindringt, erleben sich die Figuren in den ostdeutschen Theatertexten in dezidierter Distanz, wenn nicht gar Opposition zu dieser. Die Familie, wie etwa in *Sterne über Mansfeld* oder auch die Mutter-Kind-Beziehung in *Unsterblich und reich*, wird als Hort anderer, alternativer Werte gelebt, die in der äußeren Realität nur noch bedingt gültig sind. Charlotte in *Vineta oderwassersucht* widmet sich ihrer zukünftigen Schwiegertochter Rosi als solidarische und emotional verbindliche mütterliche Freundin, obwohl sie selbst erlebt, wie die Solidarität der Frauen in der Umschulungsklasse bröckelt. Die Mutter in *Unsterblich und reich* versucht mühevoll, ihren Kindern den Wert von produktiver Arbeit und solidarischem Miteinander zu vermitteln, obwohl sie erfahren muss, dass körperlich anstrengende Erwerbsarbeit kein Garant ist für sozial erträgliches Auskommen. Betty in *Sterne über Mansfeld* liebt ihren Mann trotz seines unternehmerischen Versagens und erzieht ihre Tochter zu einer selbstbewussten und auf Gleichberechtigung zielende junge Frau, obwohl sie zusehen muss, wie ihre Region dem sozialen Verfall ausgesetzt ist und ihrer Tochter keinerlei Perspektive bietet. Und auch Anna in *Radow* honoriert letztlich den Anspruch der Tochter auf gleichrangiges Gegenüber und einen selbst bestimmten Lebensentwurf, obwohl sie erlebt, wie ihre beiden Lebensentwürfe als Mitglied der Bürgerbewegung und als zurückgezogen lebende Künstlerin gesellschaftlich verhindert werden. Familie als soziale Einheit wird also in der Differenz zu außerfamiliärer Realität dargestellt. In der Folge des Systemumbruchs, in der die äußere soziale Wirklichkeit als eine extrem veränderliche erlebt wird, dient die Familie den einzelnen Figuren als Rückzug und zum Teil auch als Schutzraum vor der häufig als fremd und feindlich wahrgenommenen Umwelt. Die Familie bietet in der Binnenkommunikation die Möglichkeit, diese extremen Veränderungen zu verarbeiten und reflektierend nachzuvollziehen. Gesellschaft und Familie werden als gegensätzliche Sphären wahrgenommen, in denen unterschiedliche Gesetze gelten. In der Familie werden die Veränderungen des sozialen Umfelds als Differenzen erst formulierbar und können so von den Figuren verarbeitet werden.

Die kontrastierende Gegenüberstellung zwischen Figuren und Umwelt wird dort besonders offensichtlich, wo Familienbeziehungen eine Rolle spielen, sie kann jedoch im weiteren Sinne als Grundmuster der Handlungsstruktur figurativ konzipierter Theatertexte gelten. Die Figuren in den Theatertexten des Analysesamples erleben ihre soziale Umwelt als auf vielfältige Weise

vom Systemumbruch durchwoben und vor allem müssen sie erfahren, dass sie im Wesentlichen ohne Einfluss auf sie bleiben. Gleichwohl wehren sie sich emotional gegen diese Veränderungen, was nicht zuletzt darin deutlich wird, dass sie sie als Differenz Erfahrung wiedergeben, die häufig ins existenzielle Scheitern führt. Das Soziale ereignet sich hier nicht in inkorporierten Diskurspositionen, sondern im Kampf zwischen dem Individuum und seinen Umweltbedingungen. Es realisiert sich in objektivierbaren Verhältnissen, in, um mit Bourdieu zu sprechen, Relationen.

Dieser poetischen Position ist insofern kritisches Potenzial immanent, als es die Ablösung gesellschaftlicher Veränderungen von subjektiven Erwartungen und Handlungsdispositionen zeigt. Die Divergenz zwischen Figur und Umwelt ist in der Regel als Ungleichgewicht konzipiert, dem die Figuren unterliegen. Die Figuren bewahren sich ihren Anspruch auf Individualität und Subjektivität, ihre Identitätskonzepte widersprechen der sie umgebenden sozialen Realität. Darin liegt potenziell die Möglichkeit, sie als Nachkommen tradierter Heldenfiguren zu beschreiben. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass sie im Kampf mit ihrer Umwelt unterliegen. Sie erscheinen als negative Helden, als Ritter der traurigen Gestalt. Darin zeigt sich ein Ausschlussmechanismus, der im Vergleich zu den westdeutschen Familienstücken jedoch nicht auf diskursiver, sondern struktureller Ebene liegt. Der Systemumbruch als sozialdynamischer Prozess produziert Verlierer und Ausgeschlossene, die als Figuren diesem Prozess kontrastiv gegenübergestellt werden. Die Erfahrung des Systemumbruchs als biografische Zäsur und die gleichzeitige Wahrnehmung der Figuren als Subjekte, die sich um Kontinuität von Werten und Normen bemühen, um sich ihrer selbst zu vergewissern und ihre personelle Identität zu wahren, offenbart eine häufig unüberbrückbare Differenz zwischen Gesellschaft und Individuum. Das Soziale wird hier nicht affirmiert, sondern ereignet sich in der objektivierbaren Differenz von Interessen. Es wird nicht inkorporiert und verinnerlicht, sondern entkorporiert und veräußerlicht.

Ästhetische Praxis nach dem Systemumbruch

Westdeutsche und ostdeutsche Theatertexte konstruieren das Soziale auf verschiedene Weise. Hier wird das Soziale als diskursive Inkorporation, dort als Divergenz von Strukturen konstruiert. Beide Konstruktionsformen verweisen jedoch auf die Relevanz des Systemumbruchs für das Feld der Theatertextproduktion, auch für jene Bereiche, in denen er nicht zentraler Gegenstand der fiktionalen Realitätskonstruktionen ist. Anhand der Familienstücke, die hier exemplarisch aus dem Feld westdeutscher Gegenwartsdramatik ausgewählt wurden, wird deutlich, dass westdeutsche Theatertexte auf den Verlust antagonistischer Systemrealitäten sehr wohl reagieren. Sie machen ihn nicht zum Thema, sondern reagieren mit den Mitteln der Ästhetik, indem sie antagonistische Prinzipien der Form überwinden. Das Soziale bildet sich in der

Inkorporation gesellschaftlicher Diskurspositionen ab. Das politische Moment dieser Theater-
texte realisiert sich in der Affirmation und der damit sichtbar werdenden Exklusionsmecha-
nismen sozialer Realität. Der Systemumbruch wird hier nicht als Umbruch in seiner Spezifik als
Prozess, sondern als Zäsur vorausgesetzt.

In den ostdeutschen Theatertexten halten sich diese antagonistischen Prinzipien in der Gegen-
überstellung von Figuren mit einer starken Subjektivität und ausgeprägten Identitätskonzepten
und einer sich verändernden Umwelt. Der Systemumbruch wird hier als Prozess konzipiert, der
in der verstetigten Aktualisierung gegensätzlicher Prinzipien deutlich wird. Bereits in Abschnitt
3.2 ist auf den Umschlag des Systemumbruchs zu einer performativen Qualität als ästhetische
Form hingewiesen worden.

Daraus lässt sich im Widerspruch zur apodiktischen Behauptung von Hans-Thies Lehmann
schlussfolgern, dass der Systemumbruch sehr wohl Auswirkungen auf die Konstruktion fiktion-
aler Realität in gegenwärtigen Theatertexten hat, auch dort, wo das nicht auf den ersten Blick
erkennbar ist. Die Frage nach der Konstruktion des Sozialen legt zum einen die Differenz der
ästhetischen Konstruktionsprinzipien zwischen ost- und westdeutschen Theatertexten offen.
Zum anderen macht sie deutlich, dass diese Differenz sich auf die unterschiedliche Perspektive
auf ein und dasselbe Ereignis zurückführen lässt. Und noch ein dritter Aspekt wird hier deutlich:
Die Form eines Theatertextes lässt sich nicht ausschließlich als Ästhetik beschreiben, sondern
enthüllt letztlich immer auch eine Perspektive auf außertheatrale Realität, einen spezifischen
Zugriff auf das Soziale.

3.3.3 Traditionslinien

Die hier vorliegende Studie untersucht deutschsprachige Gegenwartsdramatik im spezifischen
Bezug zum Systemumbruch. Wie bereits deutlich wurde, zeigt sich im Überblick der ausge-
wählten Theatertexte die performative Verstetigung des Umbruchs, der somit als sozialer Pro-
zess, der mehrere Stufen durchläuft, erkennbar wird. Die performative Verstetigung des
Systemumbruchs besteht darin, dass in der Konstruktion fiktionaler Realitäten in den Identitäts-
konzepten der Figuren sowie in der spezifischen Konstruktion der sie umgebenden Umwelten
als auch in der konflikthafter Gegenüberstellung von Figuren und ihrer Umwelt beide systemi-
sche Realitäten kontrastiv angeordnet werden.⁴¹⁰ Der Systemumbruch als ästhetisches Ereignis
kann sich nur fiktional realisieren, wenn die von ihm getrennten beiden Seiten, die DDR als
auch Ostdeutschland im wiedervereinigten Deutschland, aktualisiert werden. Es erscheint aus

⁴¹⁰ Das gilt auch noch für jene Theatertexte, in denen der antagonistische Widerspruch der systemischen Realitäten
überwunden wird, beispielsweise in *alter ford escort dunkelblau*. Gleichwohl stehen sich nicht in allen Theatertexten
beide Seiten gleichwertig gegenüber. Gerade in der Verschiebung des Gewichts zeigt sich die Ablösung von dieser
Gegenüberstellung und damit der Vollzug des Systemumbruchs auf der Ebene der Theatertextproduktion.

dieser Sicht naheliegend, hinsichtlich der Form der Theatertexte nach Traditionslinien zu fragen, die mit der ästhetischen Praxis des Staatssozialismus verbunden sind.

Das soll zunächst am Beispiel einer Figurengruppe geschehen, bei der sich ein solcher Vergleich anbietet. Mit den arbeiterlichen Figuren werden Identitätskonzepte in Rechnung gestellt, die sehr direkt auf kulturelle Prägungen der DDR verweisen. Es ist zwar in Abschnitt 3.2 deutlich geworden, dass diese Identitätskonzepte in einer Gesellschaft nach dem Systemumbruch ihre Verbindlichkeit einbüßen, nichtsdestoweniger berührt dieser Komplex der Aktualisierung und performativen Erosion des arbeiterlichen Selbstverständnis ein zentrales Moment kultureller Praxis der DDR und damit der einen Seite der in den Theatertexten antagonistisch gegenüber gestellten systemischen Realitäten. Stellvertretend für die im vierten Kapitel analysierten Figurengruppen sollen die arbeiterlichen Figuren mit den Arbeiterfiguren der DDR-Dramatik verglichen werden. Dieser Vergleich macht sowohl Kontinuitäten als auch Differenzen kenntlich, die zu einem tieferen Verständnis der hier ausgewählten Theatertexte führen.

Darüber hinaus soll nach Nachwirkungen zweier für das DDR-Theater konstitutiver Praxen gefragt werden, zum einen nach dem spezifischen Umgang mit literarischem oder mythologischen Fremdmaterial und zum anderen nach der Wirksamkeit des Prinzips der „assoziativen Öffentlichkeit“⁴¹¹ das subtile zwischen-den-Zeilen agieren innerhalb der fiktionalen Realität der Theatertexte.

Helden der Arbeit?

Die Figur des Arbeiters⁴¹² nimmt in der gesamten DDR-Dramatik eine zentrale Rolle ein. Im Selbstverständnis der DDR als Arbeiterstaat manifestiert sich seine Entwicklung maßgeblich in diesem menschlichen Typus und damit indirekt auch in ihm als theatrale Figur. Die DDR ist eine Gesellschaft, in der Arbeit zum gemeinschaftsstiftenden Faktor erklärt ist. Dementsprechend lassen sich an der Arbeiterfigur gesellschaftliche Wandlungsprozesse darstellen. Weit über die so genannten Produktionsstücke der sechziger Jahre hinaus, stehen in den Theatertexten der DDR-Dramatik, sofern sie sich als Darstellungen des Alltags verstehen, Arbeiterfiguren im Zentrum. Das schließt Darstellungen von Frauen als Arbeiterinnen ebenso ein wie Figuren, die sich dieser Zuschreibung verweigern, etwa der Titelfigur in *Jochen Schanotta* von Georg Seidel. Der Bezugspunkt Arbeit ist omnipräsent. Der sozialistische Mensch in der DDR-Dramatik ist produktiv und geht einer Arbeit nach.

⁴¹¹ „Statt sich offen, gar oppositionell über Missstände zu verständigen, suchten die Theater durch Anspielungen und Andeutungen das Einverständnis des Publikums. Dieses war aufgrund der gemeinsamen sozialen Erfahrung in der Lage, das Gesehene und Gehörte assoziativ zu ergänzen, ohne in einen Prozess diskursiver Erörterung einbezogen zu werden.“ Hammerthaler, Ralph: a.a.O. S. 225.

⁴¹² Im Unterschied zur Figur des arbeiterlichen Menschen.

Dieser Diskurs realisiert sich auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung der DDR mit ihrer Dramatik und formuliert dort in der Analyse ausgewählter Theater Texte zugleich einen, nicht selten normativen, Anspruch. Wolfgang Giehm sieht die Arbeiterfiguren in der DDR-Dramatik der achtziger Jahre charakterisiert durch „ungebrochene Identifikation [...] mit ihrer Arbeit, das subjektive Vermögen zu Schöpfertum und Initiative bei der Lösung volkswirtschaftlicher Aufgaben, solidarisches Verhalten als Kernstück zwischenmenschlichen Beziehungsreichtums, sowie die Fähigkeit, mit Einsatz der ganzen Persönlichkeit für die Durchsetzung der Normen und Prinzipien sozialistischer Demokratie einzutreten.“⁴¹³ Er arbeitet an den Theater Texten von Claus Hammel, Armin Stolper, Gerhardt Gröschke, Uwe Saeger, Harald Gerlach und Ulrich Plenzdorf heraus, dass „Arbeit eine Möglichkeit und Voraussetzung zur Überwindung existenzieller Bedrohung sein kann, ein Prüfstein und Bewährungsfeld für die Bewältigung der Vergangenheit, für einen Neuanfang in der Gegenwart und erfüllte Liebe im Künftigen.“⁴¹⁴ In Harald Gerlachs *Die Schicht* zeichnen sich die Arbeiterfiguren aus durch: „Subjektivität im Geschichtsprozess, Bewusstheit und Planmäßigkeit im Prozess gesellschaftlicher Entwicklung und [...] der persönlichkeitsbildende Wert der Arbeit unter sozialistischen Produktionsverhältnissen.“⁴¹⁵ Diese einseitige Perspektive verkennt allerdings, dass sich gerade das Milieu der Arbeit und respektive die Darstellung von Arbeiterfiguren insbesondere für die Dramatiker eignet, die zunehmend konstatierte Differenz zwischen „Zielprojektion und Realität des Sozialismus“⁴¹⁶ in den Blick zu nehmen. Mit der Untersuchung der Arbeiterfiguren in der Dramatik und der Prosa der DDR berühren sowohl Marie-Theres Müller mit ihrer Arbeit zum sozialen Profil der Arbeiterfigur⁴¹⁷ als auch Wolfgang Giehm ein Kernstück sozialistischen Selbstverständnis. Insbesondere Giehms abschließende Betrachtungen der Theaterstücke, beispielsweise Claus Hammels, belegen einen normativen Anspruch der DDR-Wissenschaft, die partiell in ideologischen Grenzen verharret und den Wert künstlerischer Arbeit danach bemisst, inwieweit sie diese Norm erfüllen.⁴¹⁸ Sein Verständnis der Arbeiterfigur in den Theater Texten der genannten Autoren entwickelt Giehm zwar induktiv aus den Texten heraus und lagert es nicht normativ vor. Allerdings wählt er nur jene Theater Texte aus, die sich an dem normativen Anspruch des Sozialistischen Realismus nach wie vor produktiv reiben. Theater Texte, die diesen bewusst unterlaufen,

⁴¹³ Giehm, Joachim: Künstlerische Wertung im Figurenaufbau und Aspekte der Wertorientierung in ausgewählten Stücken der DDR-Dramatik. 1987. Thesenband. S. 3f.

⁴¹⁴ Giehm, Joachim: a.a.O. Thesenband. S. 5.

⁴¹⁵ Giehm, Joachim: a.a.O. Thesenband. S. 7.

⁴¹⁶ Spies, Bernhard: Der Anteil der sozialistischen Utopie an der Beendigung der DDR-Literatur. 1992. S. 116.

⁴¹⁷ Müller, Marie-Theres: Das ‚soziale Profil‘ der Arbeiterfiguren am Beispiel ausgesuchter Werke der DDR-Literatur. 1987. Müller untersucht das soziale Profil der Arbeiterfiguren jedoch vornehmlich anhand von Prosaliteratur. Dramatik kommt in dieser Arbeit nur marginal vor. Im Vergleich zu Wolfgang Giehms Studie zeichnet sich Müllers Arbeit durch einen ebenso deskriptiven wie sozial-analytischen Blickwinkel aus, sodass Erkenntnisse zur Arbeiterfigur, die aufgrund ihrer Verweiskraft auf soziale Realität auch auf die Dramatik übertragbar sind, punktuell herangezogen werden.

⁴¹⁸ Giehm, Joachim: a.a.O. S. 47.

wie beispielsweise Heins *Schlötel oder Was solls?* (1974) oder weitere Theatertexte vor allem der achtziger Jahre, etwa von Georg Seidel und Volker Braun, kommen in seiner Studie nicht vor. Für einen Vergleich mit den arbeiterlichen Figuren in den hier ausgewählten Theatertexten scheint jedoch diese Ausrichtung am Ideal des Arbeiterbildes im Kontext der DDR-Dramatik und dem über sie geführten wissenschaftlichen Diskurs heuristisch sinnvoll. Sie bildet eine Vergleichsebene, die die Differenz zwischen dem in der DDR dominierenden Diskurs und den hier ausgewählten Theatertexten deutlich macht. Denn gerade die utopistische Ausrichtung auf eine Realität, in der Arbeit als „Reich der Freiheit“⁴¹⁹ prognostiziert wird, erweist sich als kulturell wirksam, sowohl in der Darstellung als Utopie in den von Giehm untersuchten Theatertexten, als auch in jenen, die die Realisation dieses Anspruches als unmögliche Utopie perspektivieren, wie etwa Hein und letztlich auch als Hintergrund für die Gestaltung der arbeiterlichen Figuren in den hier ausgewählten Theatertexten, wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll. Der „Mythos Arbeit“⁴²⁰ ist für alle drei Erscheinungsformen des ästhetischen Entwurfs von Arbeiter- oder arbeiterlichen Figuren konstitutiver Bezugspunkt.

Immanente Referenz für die ausgewählten Texte der Arbeiterliteratur der DDR ist die sozialistische Gesellschaft, die im Kern als eine werdende und im Prozess einer immer vorwärts treibenden Entwicklung perspektiviert wird. Auch in den Theatertexten nach dem Systemumbruch wird vor allem vor der Jahrtausendwende die Gesellschaft als eine dynamische gezeigt. Im Unterschied zur DDR-Dramatik ist diese aber weder werdend, noch entwickelt sie sich vor dem Hintergrund einer Utopie. Ebenso wenig wird Planmäßigkeit, mit der sich die gesellschaftliche Entwicklung vollzieht, unterstellt, sondern zeigt sich sie gerade in ihrer Unberechenbarkeit und aus der Perspektive der Figuren in ihrer Planlosigkeit. Die Theatertexte lassen die Identitätskonzepte der Figuren im Prinzip von trial and error kollidieren, die Planlosigkeit und Unberechenbarkeit zeigt sich vor allem in der charakteristischen Schwierigkeit, passfähige alternative Identitätskonzepte zu entwerfen. Die Figuren scheitern früher als es ihnen gelingt, sich in diese Dynamik der Umwelt zu integrieren.⁴²¹

Doch nicht nur auf dieser strukturellen Ebene lassen sich aus dem immanenten Vergleich erwachsende Gegensätze entdecken, stärker noch als hier finden sich auf der Ebene der Figuren Analogien, wenn auch mit deutlichen Modifikationen. Arbeit gilt den Arbeiterfiguren der DDR-

⁴¹⁹ Die Utopie der Arbeit als „Reich der Freiheit“ bezieht sich auf Karl Marx' Kritik der politischen Ökonomie. Dort wird die Arbeit allerdings dem „Reich der Notwendigkeit“ zugeordnet. Das „Reich der Freiheit beginnt in der Tat erst da, wo das Arbeiten, das durch Not und äußere Zweckmäßigkeit bestimmt ist, aufhört.“ Marx, Karl: Das Kapital. 1983. S. 828. zitiert nach: Jäger, Andrea: Das Reich der Notwendigkeit. 2008. S. 158.

⁴²⁰ Vgl.: Jäger, Andrea: Das Reich der Notwendigkeit. 2008. Jäger sieht in der Umdeutung von Arbeit als „Reich der Notwendigkeit“ in das „Reich der Freiheit“ ein zentrales Integrationsmoment sozialistischer Ideologie, das insbesondere von der DDR-Literatur der fünfziger und sechziger Jahre ästhetisch bearbeitet wird und damit zur Entstehung und Wirksamkeit des Mythos Arbeit wesentlich beiträgt.

⁴²¹ Dieses Motiv findet sich auch in Theatertexten nach der Jahrtausendwende. Auf den Perspektivwechsel von „passiven Figuren versus dynamische Umwelt“ hin zu „aktiven Figuren versus statische Umwelt wurde bereits in Kapitel 3.1 hingewiesen.

Literatur als „Notwendigkeit der Existenz“⁴²² und verleiht ihnen „soziales Prestige“,⁴²³ das in Konfliktsituationen den entscheidenden Machtfaktor ausmacht.

Für Andy in Christian Martins *Vogtländischer Trilogie* bemisst sich der soziale Status ganz unmittelbar über den Wert seiner Arbeit. Das Geld, das er durch sie verdient, ermöglicht ihm ein Leben in materiellem Wohlstand, der sich von dem der in der sozialen Hierarchie über ihm Stehenden nicht wesentlich unterscheidet. In *Abseits*, das in der DDR spielt, markiert sich das soziale Prestige in der Anschaffung eines Fernsehers, einer Duschkabine, einer Schrankwand und kulminiert im Bezug einer Neubauwohnung. Auch nach dem Systemumbruch ist Andys Selbstbewusstsein ungebrochen. Solange er Arbeit hat, glaubt er, ist er vor den negativen Auswirkungen des Systemumbruchs gefeit und sich seines sozialen Prestiges, das sich nun in neuen Autos und einer Datsche manifestiert, sicher. Auch für Gretschke in *Londn-Lä-Lübbenau* ist Arbeit „Notwendigkeit der Existenz“. Anders ist seine halsstarrige Weigerung, sich beim Arbeitsamt zu melden und Almosen zu beziehen, nicht zu verstehen. Würde er sich arbeitslos melden, würde er seinen Zustand als Nicht-Arbeitender manifestieren. Das ist mit seinem Selbstverständnis nicht zu vereinbaren, ebenso wenig die Vorstellung, Geld zu erhalten, ohne zu arbeiten. Und auch der übergangslose Wechsel von Gretschkes Festanstellung zur Selbstständigkeit, der innerhalb eines einzigen Tages vollzogen wird, verweist auf die zwingende Notwendigkeit, sich als arbeitender Mensch zu betätigen, da er ansonsten seinen Anspruch auf Teilhabe am gesellschaftlichen Leben verwirken würde. Nicht-Arbeit kommt für ihn nicht in Frage. Tritt dieser Zustand dennoch ein, geht Gretschke jämmerlich zugrunde, wie Bukowski am Ende des Stückes in pointierter Zuspitzung zeigt. Hinter dem zufälligen Tod von Gretschke und seiner Frau durch das aus dem offen stehenden Gasherd strömende Gas steckt auch die Negation der Möglichkeit, dass beide mit dem Lotto-Gewinn glücklich werden können. Denn es ist ausgesprochen fraglich, ob Gretschke der ohne Leistung erworbene Zuwachs an Geld zufrieden stellen würde. Vielmehr ist zu befürchten, dass sein Dilemma, nun plötzlich nicht mehr arbeiten zu *müssen*, in seinem sozialen Selbstverständnis existenziell verunsichert.

Auch für weitere Figuren stellt die Arbeit eine „Notwendigkeit der Existenz“ dar. So beispielsweise für Alf in *Fighters (Trilogie der Erinnerung)*, der über seine Fähigkeiten als Sprengmeister in der Anstellung durch Proll soziales Prestige zurückerlangt. Zwar stellt ihn das vor einen neuen Konflikt, da das soziale Prestige der rechtskonservativen Kameradschaft Prolls nicht mit seinen Wertvorstellungen übereinstimmt und zudem mit seiner Beziehung zu der türkischen Zita kollidiert, gleichwohl blüht Alf in der Ausübung seiner Arbeit als Sprengmeister förmlich auf. Man spürt den Stolz auf die eigenen Fähigkeiten, die in ihrem sozialen und arbeiterlichen Ethos von der Figur deutlich herausgestellt werden: „aber das ist / gefährlich und kompliziert /

⁴²² Müller, Marie-Theres: a.a.O. S. 129.

⁴²³ Müller, Marie-Theres: a.a.O. S. 130.

diesen riesenkoloß / in die luft jagen / niemand darf verletzt werden / [...] das muß berechnet / sehr genau koordiniert werden“ (*Fighters* in *Trilogie der Erinnerung*; S. 75).

Arbeit als „Notwendigkeit der Existenz“ zeigt sich in den Theater texts vor allem aber dann, wenn sie verloren geht. Dort, wo Figuren ihre Arbeit verlieren, verlieren sie nicht nur die Quelle ihrer materiellen Einkünfte, sondern zugleich nahezu ihr gesamtes soziales Prestige und somit häufig auch ihre Existenz. Das gilt für Franz in *Formel Einzz* ebenso wie für den Tischlermeister Kantl in *Schneemond*. Franz muss die schmerzvolle Erfahrung machen, dass man mit „ehrlicher Arbeit“ nur unzureichend soziales Prestige erlangen kann. Diese Erfahrung kollidiert frontal mit seinem Selbstverständnis und aus diesem Grund kann er die sich aus ihr ergebene Enttäuschung nicht verkraften. Tischlermeister Kantl wäre, ohne die Identifikation mit der Arbeit und die Erwartung, dass sich sein Prestige über diese Arbeit bemisst, ein einfacher, wenn auch erfolgloser, Geschäftsmann. Weil für ihn aber Arbeit als Unternehmer nicht einseitiges Profitstreben ist, sondern sich an ihr seine soziale Verantwortung und die Integration in die Gemeinschaft bemisst, geht er an der Insolvenz seiner Werkstatt existenziell zugrunde. Die „Notwendigkeit der Existenz“ von Arbeit zeigt sich also vor allem in ihrem negativen Wert, der Verlust von Arbeit vernichtet Existenz. Auf andere Weise macht diese Umkehrung Volker Braun zum Prinzip seiner Figur des Arbeiters in *Der Staub von Brandenburg*, die ihre Zugehörigkeit zur Gemeinschaft verwirkt, gerade weil sie arbeitet, beziehungsweise Arbeit besitzt, worin sich der Wandel zur Arbeit als Ware offenbart. Arbeit blitzt als integratives Moment und „Notwendigkeit der Existenz“ noch einmal in Fritz Katers *Sterne über Mansfeld* auf, wo die Figur Christian sagt: „man verlässt seine heimat nicht einfach so / wenn man nicht muss ich muss nicht / ich habe arbeit“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 32). In Dirk Lauckes *alter ford escort dunkelblau* löst sich dieses Moment jedoch endgültig auf. Zwar kann hier Arbeit noch als Notwendigkeit der Existenz beschrieben werden, jedoch in einem gänzlich anderen Sinne: Arbeit als Erwerb materieller Lebensgrundlage auf niedrigstem Niveau. Soziales Prestige vermittelt sie für diese Figuren keineswegs mehr.

Es fällt auf, dass Verweise auf die körperliche Verfassung der arbeiterlichen Figuren in den Theater texts fast völlig fehlen. Hin und wieder gibt es einen Hinweis auf die Gestaltungskraft und Arbeitsfähigkeit der Hände beispielsweise in *Fighters* oder *Abendgruß* finden sich körperliche Male der Exklusion, wie die Deformation von Franzens Gesichtshälfte in *Formel Einzz*, insgesamt aber spielt die Körperlichkeit eine marginale Rolle. Attribute männlicher Potenz und physischer Stärke wie „Macht, Kraft, Stärke und Leidenschaft“⁴²⁴ haben ihre Bedeutung gänzlich eingebüßt. Dieser Befund korrespondiert mit der oben herausgearbeiteten Entkorporation des Sozialen. Dort, wo es maßgeblich um die Erosion ehemals verbindlicher Identitätskonzepte

⁴²⁴ Müller, Marie-Theres: a.a.O. 4. These, ohne Seitenangaben.

geht, ist die Entkoppelung von Identität und Körper die Voraussetzung für das physische Überleben der Figuren.⁴²⁵

Gleichwohl lassen sich Spuren von „subjektivem Vermögen zu Schöpfertum und Initiative“, „solidarischem Verhalten“ und der Vorstellung von Arbeit als „eine[r] Möglichkeit und Voraussetzung zur Überwindung existenzieller Bedrohungen und [als] ein[es] Prüfstein[s] und Bewährungsfeld[es] für die Bewältigung der Vergangenheit“ (Giehm) finden. Figuren wie Gretsche, Jurek, Franz, Kantl, Katrin, Erich, Äppel-Treitschke und auch Tomas zeichnen sich durch ein außerordentliches Maß an Kreativität und schöpferischer Initiative aus, um ihrer persönlichen Misere zu entkommen. Sie gründen Unternehmen (Kantls Tischlerwerkstatt, Gretsches Getränk-Buttike), gehen voller Tatendrang in den Westen (Franz), planen Projekte (Tomas´ Gokart-Bahn), bilden sich in kürzester Zeit zum Betriebsleiter nach westlichem Vorbild (Jurek) weiter, funktionieren einen Schweinestall um zum Hotel (Katrin und Erich in *Gäste*) oder erweisen sich als flexible Geschäftsleute, die es (anscheinend) verstehen, sich dem Markt anzupassen (Äppel-Treitschkes ökologische Äpfel in *Gäste*). All diese Figuren besitzen die „Fähigkeit, mit Einsatz der ganzen Persönlichkeit für die Durchsetzung“ (Giehm) ihrer Ziele zu kämpfen. Zwar besteht dieses Ziel nicht mehr in den „Normen und Prinzipien sozialistischer Demokratie“, wie das Zitat fortzusetzen wäre, gleichwohl ist ihre charakterliche Grundausstattung sowie ihr Leistungsvermögen mit der der Arbeiterfigur vergleichbar. Im Unterschied zur DDR-Dramatik, wo diese Eigenschaften Vorbildfunktion erfüllen und zum erfolgreichen Abschluss der stückzentralen Projekte führen, zeigen die ostdeutschen Theatertexte nach dem Systemzusammenbruch, dass sie nicht mehr ausreichen, um sich gesellschaftlich zu integrieren und sozial erfolgreich zu agieren.⁴²⁶ Sie „bewähren“ sich eben nicht, sind als Anspruch der Figuren jedoch nach wie vor präsent. Rudimentär zeigen alle arbeiterlichen Figuren der ostdeutschen Theatertexte auch „solidarisches Verhalten“ (Giehm). Für Kantl und Jurek ist die Sorge um die Mitarbeiter und Angestellten ein zentrales Moment, sie wollen sie in Arbeit halten oder kümmern sich darum, dass sie nach der unumgänglichen Entlassung nicht ins soziale Abseits fallen. Charlotte in *Vineta oder wassersucht* zeigt ausgeprägtes solidarisches Mitgefühl mit ihrer Schwiegertochter, mit den Huren am Fluss und vermisst den freundschaftlichen Zusammenhalt in der ehemaligen Brigade genauso wie die Mutter in *Unsterblich und reich*. Soziale Empathie, das Mitgefühl für das Schicksal anderer und der Verweis auf die gesellschaftliche Verantwortung individuellen Leids zeigt sich darüber hinaus an vielen weiteren Szenen der Texte, beispielsweise bei fast allen Figuren in *Sterne über Mansfeld*, – ausgenommen der Pfarrer – sowie

⁴²⁵ Dort, wo diese Identitätskonzepte sich in die Körper eingeschrieben haben, wie bei der Figur Benjamin, die an den Rollstuhl gefesselt ist, werden sie mit den Körpern vernichtet.

⁴²⁶ Am sinnfälligsten wird das in dem Sisyphos-Dialog zwischen Äppeltreitschke und Hagedorn in Oliver Bukowskis *Gäste*, in dem die schöpferische Initiative und der persönliche Einsatz bei der Umstellung auf die neue Systemordnung mit dem Mythos von Sisyphos analogisiert und damit in seiner Absurdität deutlich wird.

in allen anderen Texten Fritz Katers, bei der Dorfgemeinschaft in Bukowskis *Gäste*, bei Jurek in *Abendgruß* aber auch bei den Figuren in *alter ford escort dunkelblau*.

Die arbeiterlichen Figuren in den hier ausgewählten Theatertexten weisen erstaunliche Bezüge zu den Arbeiterfiguren der DDR-Dramatik auf. Der Zusammenhang erscheint jedoch zumeist im Kontrast, werden die Figuren als Negativ dieser einstigen Helden konzipiert. Arbeit bedeutet den Figuren in den ostdeutschen Theatertexten nach 1990 stets mehr als Broterwerb, ihre gesamte Existenz in allen sozialen Facetten ist mit ihr verbunden. Sie erwarten, dass mit dem Status als arbeitender Mensch ihnen soziale Achtung und Integration zuteil wird. Die meisten Figuren sind zu Beginn der Handlungen außerordentlich selbstbewusst, verweisen auf ihr potenzielles Leistungsvermögen und erweisen sich als kollektiv denkende Mitmenschen. Sie betrachten Arbeit auch als individuelle Bewährungsprobe, wie insbesondere an den zum Teil optimistischen Plänen zu sehen ist, die einzelne Figuren nach dem ersten Verlust ihrer Arbeit schmieden. Am Beginn der Ausführung dieser Pläne zeigen sie schöpferische Leistungsfähigkeit und einen immensen persönlichen Einsatz, der sich beispielsweise bei Tomas in *Sterne über Mansfeld* über die genau gezählte Anzahl der gesammelten Autoreifen vermittelt: „ich habe schon 252 [...] brauche aber noch 612“ (*Sterne über Mansfeld*; S. 16). Jurek in *Abendgruß* riskiert seine Gesundheit, weil er sich möglichst schnell das größtmögliche Wissen aneignen will, das er benötigt, um seinen Betrieb zu einem wettbewerbsfähigen Unternehmen umzubauen. In diesem Engagement der Figuren, das um jenes von Franz in *Formel Einzz*, Gretsche in *Londn-Lä-Lübbenau* oder das von Katrin und Erich in *Gäste* zu ergänzen wäre, zeigt sich, dass die Figuren Arbeit auch als „eine Möglichkeit und Voraussetzung zur Überwindung existenzieller Bedrohung“ begreifen. Zum einen eröffnet sie, und aus der Sicht der Figuren nur sie, den Zugang zu gesellschaftlicher Teilhabe, zum anderen sind die Figuren in großem Maße (zunächst) bereit, den Systemumbruch mittels Arbeit anzunehmen und zu überwinden. Zu Beginn der Handlungen ist ein nicht unerheblicher Teil der arbeiterlichen Figuren als Wiedergänger der Arbeiterfiguren der DDR-Dramatik zu beschreiben.

Steht in der DDR-Dramatik der „positiver Held“, wie von Ernst Schumacher⁴²⁷ gefordert, idealiter als gesellschaftlich integratives Wesen im Zentrum der Handlung, der entweder mit seiner Leistung, seinem Einsatz und seiner Innovationskraft am Ende zur produktiven Entwicklung des Ganzen beiträgt oder aber Einsicht in Fehlverhalten zeigt und so in die Gemeinschaft reintegriert wird, so können die arbeiterlichen Figuren nach dem Systemumbruch als negative Helden bezeichnet werden. Losgelöst vom gesellschaftlichen Kontext, der Integration des Einzelnen verlangt und ermöglicht, werden all jene charakteristischen Eigenschaften der Arbeiter-

⁴²⁷ Schumacher, Ernst: *Darstellende Kunst und sozialistische Lebensweise*. 1984. Vgl. auch die Auseinandersetzung mit dramaturgischen Konzeptionen wie dem „neuen Menschen“, dem „anarchischen Helden“ oder dem „Menschen in der sozialistischen Gesellschaft“ In: Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED Berlin: *Theater in der Zeitenwende*. 1972.

figuren, die immer im Bezug zum Kollektiv konzipiert sind, zu individuellen Figurationen und geraten in Dissens mit der entkollektivierten Gesellschaft. Die arbeiterlichen Figuren erscheinen als Negativ der Arbeiterhelden der DDR-Dramatik nicht nur im poetologischen Verständnis der Helden, die sie nicht mehr sind, weil ihre Orientierungen an überindividueller Verbindlichkeit verlieren, sondern auch als Arbeiter, die sie zumeist funktionell nicht mehr sind, sehen sie sich doch dem Verlust ihrer herkömmlichen Arbeit ausgesetzt. Die poetologische Konzeption der sozialistischen Arbeiterfigur hinterlässt demnach signifikante Spuren in den Theater texts nach dem Systemumbruch, sie dient als Negativ für Figurenkonzeptionen, mittels derer der Systemumbruch als Ablösung tradierter Identitätskonzepte verstetigt wird.

Bleibt der Vergleich zwischen DDR-Dramatik und den Theater texts nach dem Systemumbruch an dieser Stelle auf die ästhetische Figurenkonzeption beschränkt und vernachlässigt eine gezielte Auseinandersetzung mit Dialogsprache, Figurenbeziehungen und dramatischer Struktur der Theater texts, so erhellt er doch ergänzend zum Abschnitt 3.2 dieser Studie die These vom sich performativ ereignenden Systemumbruch in den hier ausgewählten Theater texts. Der Systemumbruch als prozessuales Ereignis realisiert sich nicht einseitig in den Identitätskonzepten der Figuren und in der Konstruktion des Sozialen, sondern zudem in einer weiteren ästhetischen Kategorie, im Vollzug der Überwindung dramatischer Konstellationen, die auf die eine Seite des Umbruchs, die DDR, verweisen. Die arbeiterlichen Figuren der Theater texts müssen nicht nur die Erosion ihres Selbstverständnisses erleben, sondern sie lösen sich als ästhetisches Figurenmodell schrittweise auf und erscheinen als Wiedergänger⁴²⁸ einer untergegangenen Epoche.⁴²⁹

Gleichwohl bleiben die hier untersuchten Theater texts trotz der aufgezeigten Entwicklungen – der Erosion arbeiterlicher Identifikation und der reziproken Aktualisierung ästhetischer Konzepte der DDR-Dramatik – einer Kontinuität verpflichtet. Arbeit wird, wenn auch ex negativo, nach wie vor als zentrales gemeinschaftliches Integrationsmoment begriffen. Andrea Jäger hat in ihrem Aufsatz zum Mythos Arbeit in der Gründerzeitliteratur der DDR, also vor allem der 1950er und 1960er-Jahre, darauf aufmerksam gemacht, dass erst in der literarischen Inszenierung von Arbeit, also in ihrer Ästhetisierung, die Behauptung, Arbeit realisiere sich im Sozialismus als „Reich der Freiheit“, Wirklichkeit werden konnte.⁴³⁰ In dieser Mythologisierung von Arbeit als Integrationselement der Gemeinschaft offenbart sich zugleich ein für die DDR konstitutives Moment der Subordination unter das Kollektiv, das positiv umgedeutet wird. Jäger sieht darin die latente Fortsetzung ideologischer Konzepte, die auch für den Nationalsozialismus von Bedeutung sind, in dem sie die Unterordnung unter das Kollektiv als Moment der Freiheit umdeu-

⁴²⁸ Wiedergänger ist hier im Sinne der *Gespenster* von Ibsen gemeint, also Figuren, die eine untergegangene Epoche repräsentieren und damit die Vergangenheit in aktuellen Handlungszusammenhängen transportieren.

⁴²⁹ Es ist zu vermuten, dass einige Autoren der Theater texts dieser ästhetischen Kontinuitätslinie skeptisch gegenüberstehen, weil sie sich ihr eigentlich nicht verpflichtet sehen. Ohne das Selbstverständnis der Autoren ignorieren zu wollen, zeigt sich hier jedoch, wie derartige Traditionslinien sich quasi „unter der Hand“ fortschreiben.

⁴³⁰ Jäger, Andrea: a.a.O. S. 162.

ten,⁴³¹ wie es sich dann auch in Hitlers *Mein Kampf* findet.⁴³² Die hier untersuchten Theatertexte leisten aus dieser Perspektive zumindest eins: Sie aktualisieren den Mythos Arbeit und rufen damit jene ideologische Traditionslinien auf, die sich auf Gesellschaft als kollektives Gemeinschaftsprojekt orientieren. Gleichzeitig arbeiten sie an der Dekonstruktion dieses Mythos, ohne ihn jedoch abschließend zu überwinden. Die Frage, ob die Theatertexte sich von der Orientierung auf Arbeit als zentrales gesellschaftliches Integrationsmoment grundsätzlich lösen, oder nur eine Qualitätsverschiebung innerhalb der Vorstellung von Arbeit vornehmen, ist mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand nicht abschließend zu beantworten. Sie ist dann auch nicht mehr direkt mit dem Systemumbruch verbunden, sondern zielt auf eine Verschiebung der kulturellen Wertvorstellungen in einer insgesamt veränderten sozialen Realität und kann demnach auch nur mit Blick auf die gesamte Gegenwartsdramatik gestellt werden.

Poetologische Strategien einzelner Autoren

Die DDR-Dramatik insbesondere der achtziger Jahre lässt sich kaum auf eine verbindliche ästhetische Linie festlegen. Peter Reichel konstatiert für die Entwicklung vor allem der jüngeren Autorengeneration, zu denen Heinz Drewniok, Jürgen Groß, Uwe Saeger, Peter Gosse und Albert Wendt zählen, eine zunehmende Subjektivität:

„Insofern bedeuten die achtziger Jahre auch für die Dramatik keinen entwicklungsgeschichtlichen Einschnitt. Der Verständigung allerdings bedürfen – nicht zuletzt hinsichtlich realistischer oder überzogener Erwartungen ans dramatische Werk – die sich langfristig und erst jetzt kräftiger funktionalen Charakteristika neuer Dramatik im entwickelten Sozialismus gegenüber dem in der Übergangs- und Aufbauphase dominierenden Funktionsverständnis. Um ein solches Charakteristikum handelt es sich bei der seit Beginn der siebziger Jahre unvermindert zunehmenden Bedeutung der künstlerischen Subjektivität.“⁴³³

Der Zuschauer wird zunehmend als Koproduzent und Koautor verstanden, was sowohl zunehmend formal-ästhetische Experimente ermöglicht als auch ein anderes Verständnis von Öffentlichkeit impliziert: „Strukturen des Nachdenkens, Vergleichens, Reflektierens rücken in den Vordergrund (auch Heiner Müller bezeichnet sein Stück *Auftrag* als „Erinnerung an eine Revolution“) und kollidieren gelegentlich mit dem überkommenen Verständnis der Fabelführung.“⁴³⁴ Die achtziger Jahre können ohne Umschweife als die produktivsten in der DDR-Dramatik be-

⁴³¹ Jäger verweist auf Ernst Jünger, für den der Arbeiter im Moment „der Unterwerfung unter die politische Herrschaft, die ihn als menschliche Manövriermasse benutzt, [sich] regelrecht zum historischen Subjekt [aufschwingt].“ Jäger, Andrea: a.a.O. S. 160.

⁴³² Jäger, Andrea: a.a.O. S. 159. Gleichwohl setzt Jäger beide Systeme nicht gleich, sondern verweist auf die zahlreichen Bemühungen in der DDR selbst, potenziellen Analogien zum Nationalsozialismus selbstredend entschieden entgegenzutreten.

⁴³³ Reichel, Peter: *Auskünfte*. 1989 S. 14.

⁴³⁴ Reichel, Peter: *Auskünfte*. 1989 S. 17.

schrieben werden. Das betrifft sowohl die ästhetische Vielfalt der künstlerischen Ansätze als auch die Bandbreite der verhandelten Themen. Komische und groteske Gestaltungsformen, insbesondere auch des Clownspiels, nehmen ebenso zu wie die Bearbeitungen nichtdramatischer oder historischer Werke der Gegenwart, aber auch der Antike und der deutschen Klassik. Die Phase des primär normativen Umgangs mit dramatischen Werken, wie er noch für die sechziger Jahre charakteristisch ist, scheint überwunden, wie Reichel erleichtert festhält: „Wir verfügen über keine normative Dramaturgie – glücklicherweise.“⁴³⁵

Für den hier gefragten Zusammenhang zwischen ostdeutschen Theatertexten und DDR-Dramatik sollen dennoch zwei poetologische Strategien, die aus der unmittelbaren Reibung an konkreter Gegenwart in der DDR entstehen, in den Blick rücken: erstens der produktive Umgang mit literarisch-historischen, zum Teil mythologischen Motiven als Folie für Gegenwartstücke und zweitens ein Verfahren, das sowohl in der Epik als auch im Theater vielfach Verwendung findet, um die nach wie vor wirksame Zensur zu unterlaufen: das Prinzip der „assoziativen Öffentlichkeit“⁴³⁶. Aus dem offiziellen Diskurs ausgegrenzte Realitäts- und Erfahrungsbereiche werden, ohne dass sie verbal expliziert werden, zwischen den Zeilen verhandelt und stiften so die für die DDR eigentümliche Atmosphäre und Verbindung zwischen Publikum und Bühne.

Rekurs auf fremdes Material

Seit den fünfziger Jahren wird in der DDR eine angestrenzte Diskussion um das „nationale Erbe“ geführt. Um sich ihrer kulturellen Identität zu vergewissern und vor allem auch darauf zu verweisen, dass es sich bei der DDR um den moralisch überlegeneren Teil Deutschlands handelt, sehen sich Walter Ulbricht und die Kulturpolitik die DDR in der Tradition der deutschen Klassik. Wiederholt stellt sich die Frage nach einer sozialistischen Nationalkultur, die den humanistischen Idealen der Klassik verpflichtet ist. Diese Kontinuität als Konstruktion wird nicht nur von Walter Ulbricht auf der V. Tagung des Nationalrats der Nationalen Front am 25. März 1962 gefordert, wo er die DDR als Realisierung des dritten Teils des Goetheschen *Fausts* apostrophiert, sondern auch noch 1979 von Hans-Joachim Hoffmann hervorgehoben: „Erst in der sozialistischen Nation können die Ansprüche derer Wirklichkeit werden, die in der bürgerlichen Nation die Entwicklung zu einem menschlichen Gemeinwesen gesehen und erstrebt hatten.“⁴³⁷ Für die Theaterpraktiker ist dieses idealisierende Klassikerbild, das alles Sperrige, Fragmentarische und Widerständige der bürgerlichen Literatur insbesondere des neunzehnten Jahrhunderts

⁴³⁵ Reichel, Peter. Fortschritt als Frage. 1989. S. 252.

⁴³⁶ Den Begriff der „assoziativen Öffentlichkeit“ prägt Ralph Hammerthaler und er trifft in seinem offenen Charakter vermutlich die Sache genauer als die Alternativen „Ersatz- oder Gegenöffentlichkeit“. Vgl.: Hammerthaler, Ralph: a.a.O. S. 225.

⁴³⁷ Hoffmann, Hans-Joachim: Kunstrichter – Dichter – Kämpfer. Zitiert nach: Stuber, Petra: a.a.O. S. 234.

ausgrenzt, nicht lange verbindlich. Bereits in den siebziger Jahren gibt es zahlreiche Klassikerinszenierungen, beispielsweise von Adolf Dresen und Wolfgang Heinz, aber auch von Manfred Karge und Matthias Langhoff, Alexander Lang sowie von Einar Schleef und B.K. Tragelehn, die diesem Bild nicht entsprechen, sondern gerade das von ihm Ausgeschlossene herausarbeiten. Petra Stuber spricht von der „Umwertung der Klassiker“ in den siebziger Jahren, mit der nach und nach auch die Entdeckung von Autoren beginnt, die nicht zum engeren Kanon klassischer Literatur gehören und die bis dahin, zumindest für die Zeit nach dem Nationalsozialismus, nur wenig präsent sind: Heinrich von Kleist, Georg Büchner und später auch Christian Dietrich Grabbe.⁴³⁸

In der Dramatik verläuft die Entwicklung ähnlich. Insbesondere Volker Braun und Heiner Müller, später auch Christoph Hein wenden sich historischen Vorlagen zu, vor allem der Antike und der Klassik, um gegenwärtige Prozesse deutlich zu machen. Das Klassikerbild wandelt sich, nicht nur aus der Sicht der Autoren, auch die Literaturwissenschaft und die Kulturpolitik setzen auf deutliche Revisionen. „Der Geschichtsprozess als ganzer erschien jetzt als ein Ineinander von Kultur und Barbarei“⁴³⁹, was den Blick auf Brüche und Diskontinuitäten frei macht. Die Dramatiker richten ihr Augenmerk auf Momente des Scheiterns historischer Revolutionen (Heiner Müller: *Der Auftrag*, Volker Braun: *Guevara oder Der Sonnenstaat*, *Der große Frieden Dimitri*, Christoph Hein: *Cromwell*), nicht nur weil sie damit die sozialistische Gegenwart der DDR kritisieren, sondern auch, weil sie Ursachen für die zunehmend empfundene Stagnation ergründen wollen. Dahinter steckt ein äußerst dynamisches Geschichtsbild, das von permanenter Veränderung ausgeht, an deren Konzeption Theater und damit auch der Dramatiker verantwortungsvoll mitzuwirken hat.

„Die Konzeption vom ‚Theater als Laboratorium sozialer Fantasie‘ begibt sich mittels ‚Erinnerung‘ an die Brennpunkte historischer Revolutionen und kehrt mit einem ‚Auftrag‘ an die Gegenwart in die Gegenwart zurück; da ist noch viel zu tun; ‚Aufhebung von Erfahrung in Produktion‘, tätige Erinnerung. Entwurf, Fiktion, soziale Phantasie – sie haben alle etwas mit den ideellen Kräften des Menschen zu tun.“⁴⁴⁰

Produktive Reibung an historischen Vorlagen und Stoffen gibt es spätestens seit Shakespeare. Sie ist kein Alleinstellungsmerkmal der DDR-Dramatik. Gleichwohl hat dieses poetologische Verfahren die nachhaltig wirksamsten Theatertexte der DDR-Dramatik hervorgebracht, nicht zuletzt, weil sie den unmittelbar gegenwärtigen Bezug sprengen und aktuelle gesellschaftliche

⁴³⁸ Vgl.: Stuber, Petra: a.a.O. S. 235ff.

⁴³⁹ Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. 1996. S. 334f.

⁴⁴⁰ Reichel, Peter: Auskünfte. 1989 S. 47. Die Zitate stammen von Heiner Müller.

Probleme in einen historisch übergreifenden Kontext stellen und damit selbst über die historischen Umbrüche hinweg partiell Gültigkeit erhalten.⁴⁴¹

Es wäre nun denkbar, dass der Systemumbruch mit ebendieser Strategie quasi historisiert würde, um sich seiner strukturellen Verfassung gewahr zu werden. Das ist nur in Ausnahmen der Fall. Am auffälligsten betreibt dieses Verfahren Volker Braun, der nicht nur mit *Der Staub von Brandenburg* und *Iphigenie in Freiheit* auf Kleist und auf Goethe zurückgreift, sondern auch mit seinem hier nicht vertretenen Theatertext *Limes. Mark Aurel* (2002).⁴⁴² Rom als „Exempel zerstörerischer Weltmachtspolitik“ rückt bereits Mitte der achtziger Jahre vor dem Hintergrund der Stationierung von Mittelstreckenraketen 1983 auf der Basis des Nato-Doppel-Beschlusses in den Fokus dramatischer Konzeptionen: „Rom wird Mitte der 80er Jahre ein bevorzugter Ort der DDR-Dramatik.“⁴⁴³ In *Limes. Mark Aurel* ist Braun dem stoischen Prinzip auf der Spur. Nach der Auflösung der konfrontativen wie komparativen und regulierenden Gegenüberstellung zweier Weltanschauungen verlagert Braun den Widerspruch ins Innere der Figur. Mark Aurel ist der Philosoph, der an seinem Körper scheitert. Dieses Prinzip wird zum geschichtlichen Modell überhöht: „Der Stoizismus ist das Eingeständnis einer unaushaltbaren Welt.“⁴⁴⁴ In diesem Sinne setzt sich auch dieser Theatertext mit dem Systemumbruch in Deutschland auseinander, wenn auch auf eine weitaus weniger direkte Weise.⁴⁴⁵

Im ersten Teil von *Iphigenie in Freiheit* (1992), der mit *Spiegelzelt* überschrieben ist, entwirft Volker Braun eine Begegnung zwischen Orest und Elektra. Die Wiederbegegnung der beiden getrennten Geschwister spiegelt die Wiederbegegnung der beiden getrennten Teile Deutschlands. Braun umschreibt unter Rückgriff auf die mythologischen Konstellationen die Auflösung der Gegensätze zwischen den ideologischen Grundausrichtungen beider Staaten und führt beide Figuren in eine Welt, in der die Differenzen sich auflösen: „Und von jetzt ab und eine ganze Zeit / Wird es keine Sieger mehr geben / Sondern nur mehr Besiegte.“ (*Iphigenie in Freiheit*; S.

⁴⁴¹ Vor allem Heiner Müller mit *Der Auftrag* und *Verkommenes Ufer. Medea. Landschaft mit Argonauten* und seine Shakespeare-Bearbeitungen aber auch DDR-Theatertexte von Christoph Hein und Volker Braun finden sich nach wie vor im gegenwärtigen nationalen wie internationalen Spielplan.

⁴⁴² Es ist an dieser Stelle noch auf Armin Petras' *Alkestis mon amour* (2004) zu verweisen. Petras erzählt den Mythos unter Rückgriff auf Euripides. Die Figurenbiografien macht er zu ostdeutschen, was aber auf den Verlauf der Handlung keinerlei Einfluss hat. Aus diesem Grund soll hier auf eine umfassende Darstellung verzichtet werden. In der Uraufführung (Schauspiel Leipzig 2005) entsteht jedoch im Zusammenspiel von Bühnenbild und Figurenzeichnung (die Handlung ist in einem ostdeutschen Plattenbau angesiedelt, Pheros ist unverkennbar ein ostdeutscher Rentner, Herakles ein Prolet) eine interessante Sicht auf diese ostdeutschen Figuren. Ausgestattet mit der metrisch überhöhten Sprache wird ihr privates Schicksal aufgeladen mit mythologischer Bedeutung. Ostdeutsche Verlusterfahrungen werden hier auf berührende Weise kenntlich gemacht und gleichsam durch den Mythos aufgefangen. Diese Wirkung ist jedoch fast ausschließlich der Inszenierung durch Armin Petras zuzuschreiben, im Text deutet sie sich lediglich an.

⁴⁴³ Reichel, Peter: *Auskünfte*. 1989. S. 157.

⁴⁴⁴ Irmer, Thomas: *Eine Endzeit grüßt die andere*. 2002. S. 56.

⁴⁴⁵ Auf der Basis der Ergebnisse im Abschnitt 3.3.2 ließe sich *Limes. Mark Aurel* zu jenen Theatertexten zu ordnen, die das Soziale inkorporieren. Der Zusammenhang zwischen Inkorporation und diskursiver Aktualisierung des Sozialen als (politische) Realität nach dem Systemumbruch und der mit diesen ästhetischen Strategien einhergehenden Perspektive auf den Systemumbruch als Zäsur bestätigt sich mit diesem Braun-Text. Hier spielt der Systemumbruch als Prozess keine Rolle, wird er als abgeschlossenes Ereignis, das eine veränderte Weltordnung zur Folge hat, verstanden. Dieser und nicht jenem trägt der Theatertext Rechnung.

12) Demnach treten Orest und Elektra auch nicht als erkennbare Figuren auf, sondern ihr Sprechtext erscheint als *ein* metrisch gestalteter Text-Körper. Die Vereinigung der beiden deutschen Staaten wird auf diese Weise auch in der Gestaltung des Textes erfahrbar. Die Grenzen der Figurenrede sind aufgelöst, wenngleich sich konkrete Fragen und Antworten innerhalb des Sprechtextes ausmachen lassen, sodass eine dialogische Struktur entsteht, die auf eine antagonistisch konzipierte Figurenperspektive verweist. Äußerlich sind sie jedoch nicht zu erkennen, sie zu explizieren und zu verkörperlichen, obliegt der Inszenierung.

Der zweite Teil des Theatertextes, der sich mit der Überschrift *Iphigenie in Freiheit* als zentraler zu erkennen gibt, perspektiviert die Wiedervereinigung als Kolonisation. Die Figur Iphigenie wird zur Ware, sowohl als Symbolfigur des Humanismus, wie sie Goethe entwirft, als auch in der symbolischen Funktion als das „Ländchen“ (*Iphigenie in Freiheit*; S. 20) DDR. Indem Braun den Iphigenie-Mythos, speziell in der Fassung Goethes seinem Text als Bedeutungsfeld unterlegt, aktualisiert er die Idee der Humanität. Die Wiedervereinigung erscheint als die Negation einer idealen und menschenfreundlichen Welt, die durch sie in eine weite Ferne rückt. Der Entwurf einer besseren Welt bleibt Utopie und die Vereinnahmung Iphigenies und ihre Dekonstruktion vom Ideal zur Ware lassen erkennen, dass dieser Zustand besiegelt scheint. Während Braun in seinen in der DDR entstehenden Theatertexten vornehmlich auf außereuropäische literarische Vorlagen, beispielsweise aus dem asiatischen (*Der Große Frieden*) und lateinamerikanischen (*Guevara oder Der Sonnenstaat*) Kulturkreis zurückgreift, verwendet er hier ein exemplarisches Drama der deutschen Klassik. Goethes 'Iphigenie' gehört zu jenen Texten, die in der DDR als Grundlage des sozialistischen Menschenbildes verwendet wurden und Inszenierungen dieses Textes, wie beispielsweise jene von Alexander Lang, gerieten, wenn sie das Ideal vom Edlen, Wahren, Schönen demontierten, in den Fokus kulturpolitischer Kritik. Der Rückgriff auf den Dramentext Goethes ermöglicht es Braun, seinen Gegenstand aus der Enge und ideologischen Verkürzung der unmittelbaren Aktualität und Gegenwart zu befreien. Eingebunden in den mythologischen, literaturhistorischen und zugleich ideengeschichtlichen Kontext, den Goethes Vorlage liefert, betont Braun den historischen Paradigmenwechsel, der sich aus dem Ende der DDR und des real existierenden Sozialismus ergibt. Der Paradigmenwechsel besteht im Verlust einer Alternative zum Kapitalismus, eines utopischen Potenzials, das für Braun im Entwurf des Sozialismus als reale Gesellschaftsform immer schon steckte. Es ist damit der einzige Theatertext des Samples, der eine solche übergeordnete Ebene einnimmt, die sich vergleichbar nur in Botho Strauß' *Schlusschor* findet, hier allerdings mit eindeutig positiverer und hoffnungsvollerer Konnotation.⁴⁴⁶ Im Unterschied zu Strauß, der die Wiedervereinigung als „Moment der Emergenz, die punktuell die Berührung mit dem Absoluten gewährt“⁴⁴⁷, entwirft, ermöglicht Brauns Bezug auf eine Vorlage eine doppelte Perspektive. Das Ideal des Hu-

⁴⁴⁶ Vgl.: Kemser, Dag: a.a.O. S. 65ff.

⁴⁴⁷ Kemser, Dag: a.a.O. S. 145.

manismus wird negiert und bleibt gleichzeitig als Utopie aktuell. Somit gelingt es dem Theater-
text Brauns aufgrund der hinterlegten Bedeutungsebene, die Wiedervereinigung zu historisieren,
sie als ein den Horizont der Gegenwart überschreitendes Ereignis darzustellen und im Verlust
des idealistischen Potenzials dieses zugleich zu aktualisieren. Die Paradoxie, Verlust und Hoff-
nung gleichzeitig präsent zu machen, ist allein möglich durch das Wechselspiel von Goethes *I-
phigenie* und der Übertragung der mythologischen Figurenkonstellation auf den Gegenstand der
Wiedervereinigung. Diese doppelte Perspektive ist solitär. Kein anderer Theater-
text, ob west-
oder ostdeutsch leistet diese ideengeschichtliche Spannung, die die Idee von Emergenz *und*
Ausschluss als eine sich gegenseitig bedingende Einheit darstellt. Der Widerspruch bleibt un-
auflösbar sich daran abzuarbeiten, ist das dramatische Potenzial dieses Textes und kann
zugleich als Aufgabe an die Zukunft verstanden werden. Das Ideendrama der deutschen Klas-
sik, *Iphigenie*, verkehrt sich ins Gegenteil. Während dort die Hoffnung auf eine bessere Welt re-
alisiert wird, zeigt sich diese hier nur noch als überwundene, in der Überwindung aber
gleichfalls aktualisierte – Utopie; ein anachronistischer Zukunftstraum.

Weniger ideengeschichtlich, dafür umso stärker auf die soziale Wirklichkeit gerichtet, zeigt sich
Brauns zweiter Theater-
text, der gleichfalls eine historisch-literarische Vorlage als Folie ver-
wendet. Kleists *Der Prinz von Homburg* ist die zentrale Grundlage für *Der Staub von Branden-
burg*, wie bereits der Titel signalisiert. Darüber hinaus fließen in diesen Theater-
text weitere
literarische Versatzstücke von William Shakespeare (*König Lear*) über Gerhart Hauptmann (*Die
Ratten*) bis Heiner Müller (*Der Bau*) ein. Der wirkungsvollste Effekt, der sich aus der Grundie-
rung mit literarischem Fremdmaterial ergibt, liegt, ähnlich wie bei *Iphigenie in Freiheit*, in der
Historisierung gegenwärtiger Ereignisse. Das Schicksal des Arbeiters in Teltow wird vor dem
Hintergrund von Kleists *Michael Kohlhaas* als Folge rechtlicher Willkür im neuen Rechtsstaat
sichtbar. Die Lügengeschichte der arbeitslosen Mutter dreier Kinder wird vor dem Hintergrund
von Hauptmanns *Die Ratten* als Folge existenzieller Not deutlich. Und die Einsamkeit des Ar-
beiters, der seinen eigenen Betrieb demontiert, wird vor dem Hintergrund von Shakespeares
Lear als Folge subjektiven Versagens inmitten einer sich auflösenden Ordnung erkennbar. Alle
drei Geschichten erhalten durch den Kontext der literarischen Vorbilder den Charakter des Ü-
berindividuellen und Exemplarischen. Ihre Einzelschicksale spiegeln nicht mehr nur subjektives
Erleben, sondern die Symptomatik des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts. Sie werden von
Braun nahezu ins Epochale erhöht. Wieder ermöglicht die Fremdvorlage eine doppelte Perspek-
tive. Durch die latente Aktualisierung des fremden Materials können die Figurengeschichten
gleichzeitig als subjektives Erleben der Figur und als allgemeine gesellschaftliche und kollekti-
ve Erfahrung wirksam werden. Und ebenso gleichzeitig kann Braun subjektives Fehlverhalten –
der Egoismus und die Eigennützigkeit Klaus Wildführs und Henriette Knobbes als auch die ig-
norante Bequemlichkeit des Arbeiters – darstellen und auf der Ebene des Überindividuellen die-
se subjektive Schuld einer überindividuellen gesellschaftlichen Schuld gegenüberstellen. Die

eine hebt die andere auf. Ähnlich wie in *Iphigenie in Freiheit* erlaubt der Rückgriff auf Fremdmaterial ein multiperspektivisches Herangehen an den Stoff und die gleichzeitige Präsenz einander ausschließender Wertungen; den Einschluss des Ausschlusses.

Der Impuls für Dramatiker, sich unter den konkreten Umständen der DDR literarisch-historischem oder theaterfremdem Material zuzuwenden, entwickelt sich aus der Überzeugung, dass die gesellschaftliche Gegenwart weder ideal noch vollendet und zufriedenstellend ist. Sie wird stets – und darin entsprechen die Dramatiker auch der politischen Maßgabe der Machthaber – als eine Gesellschaft im Werden, demnach als eine veränderbare, angesehen. Das impliziert die Notwendigkeit, darüber nachzudenken, was sich wie verändern soll. Die Reibung zwischen Fremdmaterial und dramatischer Gegenwart leistet genau diese Perspektivierung von Welt als Gegenstand einer Entwicklung, wenngleich das Ziel dieser Entwicklung nicht zwingend konkret benannt wird. An der Überzeugung, die Idee des Sozialismus als die bessere Alternative weiter zu verfolgen, wird auch in den pessimistischsten Theater texts der achtziger Jahre kaum gezweifelt. Über den Weg gehen die Ansichten auseinander und dieser Diskurs eignet sich eben auch in den Theater texts, wenngleich subversiv und zum Teil subtil. Der Diskurs selbst ist mit dieser ästhetischen Strategie eng verbunden und demnach wird dieser mit jener auch nach dem Systemumbruch aufgerufen. Die Rückbindung an Fremdmaterial bleibt bei Braun verbunden mit der Aktualisierung ideengeschichtlicher und gesellschaftlicher Alternativen. Gesellschaft wird als ein gemeinschaftliches Projekt verstanden, dessen Ausgang offen ist. Die poetologische Strategie der produktiven Reibung an literarischem oder mythologischem Material bildet den ästhetischen Ausdruck jenes Geschichtsverständnisses, das bereits im Abschnitt 3.1.2 herausgearbeitet wurde, wonach sich der Lauf der Dinge als historische Genese, also von den Ursachen her, ergründen lässt und der Blick auf jene Zäsuren und Brüche richtet, an denen die Geschichte auch hätte anders verlaufen können. Die ästhetische Strategie, mittels fremdem Materials den Gegenstand fiktionaler Handlungen zu historisieren und damit in einen übergeordneten (ideen-)geschichtlichen Kontext zu stellen, erweist sich auch nach dem Systemumbruch als durchaus produktiv. Sie ermöglicht, nach Utopie zu fragen und zugleich ihren Verlust und ihre gesellschaftliche Überwindung zu konstatieren. Braun realisiert mit beiden Theater texts einen postutopistischen Utopismus. Die Frage nach der Utopie wird zu einer nach der Möglichkeit von Utopie.

Dass Brauns Interesse, auf literarisch vorgeformtes Material zurückzugreifen, mit seiner Sicht auf gesellschaftliche Zusammenhänge aufs engste verbunden ist, zeigt sich im punktuellen Vergleich mit dem Rekurs auf mythologische Motive in westdeutscher Gegenwartsdramatik. In den Theater texts Albert Ostermaiers beispielsweise (*Radio Noir*, *Death Valley Junction*, *Es ist Zeit. Abriss*) werden mythologische Motive vor allem als anthropologische und kulturelle Kohärenzen stiftende Grundstrukturen aktualisiert. Ostermaier greift sie vor allem hinsichtlich der Komplexe: „Liebe (Authentizität), Vertrauen (Glaube an die Geschichte des anderen) und Ver-

rat (der Versionen, der Wirklichkeitskonzepte)⁴⁴⁸ auf. Zwar steckt ein utopisches Potenzial auch in dieser poetologischen Erzählform, im Unterschied zum Ansatz von Volker Braun dienen die mythologischen Verweise jedoch dezidiert nicht der Historisierung gesellschaftlicher Konfliktlinien, sondern der Vergewisserung einer kulturellen Identität, wenn auch als Fiktion.

Rekurs auf Assoziative Öffentlichkeit

Eine weitere poetologische Strategie, die in unmittelbarer Reibung mit einer repressiven Öffentlichkeit in der DDR entsteht, ist das Rekurren auf eine assoziative Öffentlichkeit. Gerade weil Theater sich nicht auf verbale Kommunikation beschränkt, sondern über eine Vielzahl anderer Möglichkeiten der Bedeutungsevokation verfügt und weil Theater per se ein kollektives und (teil-)öffentliches Ereignis ist, ist es in der DDR in der Lage, vom offiziellen Diskurs ausgegrenzte Realitäts- und Erfahrungsbereiche zum Gegenstand der künstlerischen Reflexion zu machen. Ralph Hammerthaler verweist darauf, dass die Verständigung zwischen Bühne und Publikum über konkrete Probleme und Missstände als auch über die „Infragestellung der herrschenden Verhältnisse“⁴⁴⁹ weniger diskursiv denn subversiv stattfindet, und vor allem „Einwegkommunikation“⁴⁵⁰ bleibt, weil „diskursiv nicht überprüfbar“. „Über Foyergesprächen anlässlich einer Vorstellung lag der Schatten der Kontrolle nicht nur durch den Staatssicherheitsdienst, sondern auch durch die Leitung und Lenkung der Diskussionen nach offiziell-öffentlichen Maßbegriffen.“⁴⁵¹ Die Wirkungsweisen solcher subtilen Kommunikationsmechanismen sind schwer zu erforschen, weil sie, wenn sie sich in den Theateraufführungen tatsächlich realisieren, entweder von den Kulturfunktionären nicht erkannt, wahrscheinlicher aber als ungefährlich oder aus taktischer Überlegung heraus geduldet werden, demnach kaum quellenmäßig zu erfassen sind, gerade weil sie keine kulturpolitische Aufregung verursachen. Inszenierungsaufzeichnungen sind selten und Beschreibungen in den Medien rücken diese Aspekte einer Inszenierung nur selten in den Mittelpunkt. Darüber hinaus gibt es kaum Möglichkeiten, die spezifische Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum adäquat zu erfassen.⁴⁵² Dennoch beschreiben viele Theaterzuschauer und auch Theatermacher die subtile Gemeinschaft im Zuschauerraum als prägendes Erlebnis im DDR-Theater, nicht zuletzt weil insbesondere 1989 diese Gemeinschaft partiell zur politischen Demonstration mit entscheidender Wirkungskraft

⁴⁴⁸ Schößler, Franziska: *Augen-Blicke*. 2004 S. 227.

⁴⁴⁹ Hammerthaler, Ralph: a.a.O. S. 225f.

⁴⁵⁰ Hammerthaler, Ralph: a.a.O. S.226.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Eine Ausnahme bildet beispielsweise ein Leserbrief nach der Voraufführung von Christoph Heins *Ritter der Tafelrunde*: „In kaum einer Vorstellung zuvor hatte ich das Gefühl, so unmittelbar Teil eines einheitlich empfindenden Publikums zu sein.“ Und auch die beiden DramaturgInnen der Uraufführung erinnern sich an „Solidarisierungsprozesse unter den Zuschauern“. Hammerthaler, Ralph: a.a.O. S. 239f.

geworden ist.⁴⁵³ Die Kehrseite dieser assoziativen Öffentlichkeit besteht darin, dass sie, eben weil sie nicht in diskursive Strukturen überführt wird, den gesellschaftlichen status quo partiell stabilisiert. Christoph Hein macht bereits 1984 auf diesen Doppelcharakter aufmerksam, indem er die Wirkung der Sklavensprache, als eine Form, mit der jener manifestiert wird, beschreibt:

„Der Terminus Sklavensprache gehört zum politischen Vokabular: Er benennt den sozialen Stand des Sprechenden als den eines Ohnmächtigen, Unterdrückten, Versklavten. Er verweist auf einen Code, mit dessen Hilfe sich gleichartig Entrechtete verständigen und zu dessen Entschlüsselung die gleichartige soziale Erfahrung Vorbedingung ist. Dadurch ist Sklavensprache aber auch eine – unausgesprochene – Übereinkunft mit den Herrschenden, ein Abkommen der unterdrückten Sprachmächtigen mit den Mächtigen. Die tatsächlichen Zwänge werden durch ein Benennen, das in den Grenzen des Unausgesprochenen bleibt, verzaubert, beschönigt, scheinbar aufgehoben.“⁴⁵⁴

Hein mahnt in diesem autopoetischen Aufsatz in der Auseinandersetzung mit J.M.R. Lenz, die Poesie nicht einseitig zu funktionalisieren, weil dadurch ihr poetischer Gehalt verloren geht. „Kunst wird Instrument, wird Waffe, ihre Fantasie wird sozial determiniert. Jede andere ihrer Bewegungen ist unter dieses Erfordernis subsumiert, wenn auch nicht aufgehoben.“⁴⁵⁵ Hein empfindet die politische Zensur zunehmend als Behinderung künstlerischen Schaffens und kann ihr keinerlei Reibung mehr abgewinnen. 1987 spricht er sich auf dem X. Schriftstellerkongress der DDR für ihre bedingungslose Abschaffung aus.⁴⁵⁶ Gleichwohl bestreitet Hein keineswegs, dass Poesie und mithin auch die Dramatik in der Auseinandersetzung mit Gegenwart entsteht. Seine Theatertexte der späten siebziger und achtziger Jahre, etwa *Cromwell*, *Die wahre Geschichte des Ah Q*, *Passage* und schließlich die *Ritter der Tafelrunde* sind immer Kritik am gegenwärtigen Zustand der DDR-Gesellschaft. Insbesondere mit *Die Ritter der Tafelrunde* rekurriert Hein auf jene assoziative Öffentlichkeit, die die immanente Kritik an der Führungsriege des Landes formuliert, ohne dass die Missstände beim Namen genannt werden. Heins politische Parabel der Gralssuche zielt jedoch nicht einseitig auf Machtkritik, sondern ist eine dramatische Auseinandersetzung um die Idee des Grals und seine Bedeutung für die Gegenwart. Das schließt die Verwendung einer einseitig funktionalisierten Sklavensprache aus. Denn es geht ihm nicht darum, mit dem Publikum ein Bündnis gegen „oben“ einzugehen, sondern die Kernfrage des Stückes richtet sich an alle – unten wie oben. Gerade darin liegt, insbesondere nach den Ereignissen des Herbstes 1989, das Potenzial des Theatertextes, dessen Inszenierung in Dresden bis 1998 einhundert Vorstellungen erlebt: „Hätte die Aufführung vordergründig auf Tagesaktualität gesetzt, wäre sie nach der Wende 1989 ohne Wirkung gewesen. Im Gegenteil

⁴⁵³ Vgl.: Kuberski, Angela: a.a.O.

⁴⁵⁴ Hein, Christoph: Waldbruder Lenz. 1987. S. 71.

⁴⁵⁵ Hein, Christoph: Waldbruder Lenz. 1987. S. 75.

⁴⁵⁶ Hein, Christoph: Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar. 1990.

aber löste sie unter veränderten Bedingungen ebenso Betroffenheit aus wie vorher.⁴⁵⁷ Wie produktiv die von Hein als Voraussetzung für Sklavensprache benannte „gleichartige soziale Erfahrung“ weniger für die Dramatiker, stärker für die Regisseure ist, lässt sich am Verfall der künstlerischen Produktivität nicht weniger Theaterkünstler nach dem Systemumbruch erkennen. Die Regisseure Wolfgang Engel, Alexander Lang, Matthias Langhoff, B.K. Tragelehn und andere haben sich in der DDR stets an der Macht abgearbeitet und an diesem Widerstand ihre künstlerische Produktivität entfaltet. An ihre künstlerisch überaus großen Erfolge können sie nach dem Systemumbruch nicht anknüpfen. Wolfgang Engel sagt im für diese Arbeit geführten Interview selbst, dass er sich heute auf das Handwerkliche konzentrierte. Das liest sich wie ein Eingeständnis, einen schöpferisch-produktiven Umgang mit der neuen Zeit nicht gefunden zu haben. Diesem Zusammenhang kann hier nicht weiter nachgegangen werden, er vermag in der Verkürzung jedoch zu erhellen, wie komplex und vielschichtig die Wechselwirkungen zwischen staatlicher Zensur, künstlerischer Produktivität und assoziativer Öffentlichkeit ist. Die Dinge liegen demnach nicht so einfach, wie sie Christoph Hein in seinem Essay *Waldbruder Lenz* beschreibt. Wo Kunst anfängt, zur Waffe, zum Instrument zu werden und wo sie sich primär der Poesie verpflichtet sieht, ist zwar theoretisch einfach zu postulieren, in der Praxis überwiegen die Interferenzen und Unschärfen. Denn erstaunlicherweise ist es Christoph Hein selbst, der nach dem Systemumbruch einen Theatertext schreibt, der maßgeblich auf das poetologische Verfahren der assoziativen Öffentlichkeit setzt, indem er vom Publikum verlangt, die theatrale Fiktion um einen Bezug zur Gegenwart assoziativ zu ergänzen. In *Zaungäste* etabliert er eine Situation, in der er zwei alte Damen, einen Pensionär, einen Kellner und einen kleingeistigen Stasi-Mitarbeiter über die offenbar kurz bevorstehende Sprengung der Paulinerkirche in Leipzig diskutieren lässt. Die Abwesenheit des eigentlich Gemeinten ist eine doppelte und macht den Titel sinnfällig. Die Studenten, die auf dem Karl-Marx-Platz mit einer Sitzblockade gegen die Sprengung demonstrieren und anschließend brutal auseinandergetrieben werden, kommen szenisch nicht vor, sondern werden nur über die Beschreibung der Kaffeehaus-Insassen präsent. Das Stück ist eine einzige Mauerschau. Hein schreibt den Einakter 1999, zehn Jahre nach der Friedlichen Revolution, für die er der Stadt Leipzig den Titel „Heldenstadt“⁴⁵⁸ verlieh. Die dramatische Fiktion verlässt den konkreten Zeitbezug 1968 an keiner einzigen Stelle, gleichwohl ist die ganze Zeit über spürbar, wie sehr Hein das sächsisch-kleinbürgerliche Geplänkel seiner Figuren als Parabel auf die Zeit nach dem Systemumbruch bezieht. Ähnlich wie in *Radow* geht Hein der Frage nach, wieso nach den hoffnungsvollen Aufbrüchen im Herbst 1989 in Ostdeutschland die kleinbürgerliche Spießigkeit die Oberhand gewinnt. Hein verweigert sich dieser

⁴⁵⁷ Hammerthaler, Ralph: a.a.O. S. 239. Darüber hinaus findet sich bei Hammerthaler eine umfassende Fallstudie zu der Dresdner Uraufführung von Christoph Heins *Die Ritter der Tafelrunde*.

⁴⁵⁸ Auf der Demonstration am 4. November 1989 auf dem Berliner Alexanderplatz regt Christoph Hein an, Leipzig den Titel: „Heldenstadt der DDR“ zu verleihen.

Deutung in einem Interview ausdrücklich, er wolle, ganz gemäß seiner Funktion als Chronist, nur beschreiben:

„Ich habe versucht, alle Figuren, auch diesen kleinen Spitzel, liebevoll zu zeichnen, mit Verständnis, er ist auch ein armes Schwein. Diese Passivität ist nicht unbedingt meine Haltung, auch keine unbedingt lobenswerte. Aber ich beklage auch nicht den Regen, der fällt. Ich erfinde keine Figuren, um ihnen etwas vorzuwerfen. Das fände ich ein bisschen albern. Ich versuche, sie genau zu erfassen, zu beschreiben.“⁴⁵⁹

Diese Haltung wird dem Text nur bedingt gerecht. Zwar beschreibt Hein seine Figuren tatsächlich mit großer Wärme und detailgenauer Hingabe, gleichwohl wirft der Konflikt – die Passivität der Figuren gegenüber der drohenden Sprengung der Kirche – unweigerlich die Frage auf, ob engagierter Widerspruch den Ulbrichtschon Befehl nicht hätten aushebeln können. Historisch stellt sich die Frage für 1968 nicht, moralisch drängt sie sich in diesem Theaterstück förmlich auf. Und genau hier liegt der Bezug zur Gegenwart, der aber durch den aktiven Zuschauer erst hergestellt werden muss. Bislang ist auf die Analyse von Rezensionen einzelner Theaterinszenierungen bewusst verzichtet worden. Um aber zu eruieren, inwiefern das Modell der assoziativen Öffentlichkeit, ohne das Heins Einakter nicht verständlich, beziehungsweise nur als kleinformatiges Geschichtsdrama zu lesen ist, auch nach dem Systemumbruch noch funktioniert, ist hier eine Gegenüberstellung ausgewählter Rezensionen zwingend. Die meisten der Kritiken der regionalen wie überregionalen Presse schlagen keinen Bogen von 1968 zu 1989 und rezipieren *Zaungäste* als historischen Schwank im dialektalen Gewand. Uta Trinks in der Goslarschen Zeitung vermisst sogar dezidiert jegliche Doppelbödigkeit im Text und vergleicht die Inszenierung mit einer Tasse sächsischem Blümchenkaffee, bei dem man durch den Kaffee hindurch das Blumenmuster der Tasse sehen kann, weil er so dünn ist.⁴⁶⁰ Nahezu alle Kritiker vermissen die Komplexität und bemängeln die Trivialität des Theaterstückes:

„Er [Hein, S.J.] registriert Verhaltensmuster, die hellhörig machen müssten. Doch seine Sprache, die er sonst so brillant zu handhaben weiß, dass sie mehr von der Figur enthüllt, als diese über sich selbst weiß, bleibt diesmal an der Oberfläche. Auch unterm akribisch fixierten Dialekt will das Dilemma der Figuren nicht aufscheinen.“⁴⁶¹

Der aktuelle Bezug zur Gegenwart nach dem Systemumbruch scheint sich nicht herzustellen. Christian Schmidt in der Jungen Welt wird überhaupt nicht klar, worum es geht und dafür gibt er dem Autor die Schuld.⁴⁶² Matthias Ehlert von der Frankfurter Allgemeinen Zeitung unterstellt dem Autor sogar Illustration von DDR-Alltag vor dem Hintergrund eines sonst vor allem in der konservativen Presse dominierenden Bildes der DDR als Diktatur: „Schnell ist klar, was Hein

⁴⁵⁹ Christoph Hein in einem Interview im Vorfeld der Chemnitzer Uraufführung. Hammerschmidt, Ulrich: Die Zuschauer – eine feige Bande. Freie Presse vom 6.10.1999.

⁴⁶⁰ Trinks, Uta: Dünn wie ´ne Dasse Bliemchengaffee: Goslarsche Zeitung vom 13.10.1999.

⁴⁶¹ Stephan, Erika: An der Oberfläche. Thüringer Allgemeine vom 12.10.1999.

⁴⁶² „Wenn hierbei etwas unklar bleibt, worum es in den Stücken eigentlich geht, dann ist das nur Christoph Heins Schuld.“ Schmidt, Christian: Selbstauflösung. Junge Welt vom 15.10.1999.

mit seiner dramatischen *Petitesse* beabsichtigt hat: Einen kleinen Ausschnitt aus der Alltagswirklichkeit der DDR möglichst wahrhaftig und unideologisch zu beschreiben.⁴⁶³ Einzig Hartmut Krug ordnet *Zaungäste* in Heins gesamtdramatisches Schaffen unter dem Gesichtspunkt der politisierten Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Gegenwart ein, um am Ende dem Theatertext dennoch ein schlechtes Zeugnis auszustellen. Überraschenderweise jedoch nicht, weil man die Aussage zwischen den Zeilen nicht zu entschlüsseln vermag, sondern weil sie zu überdeutlich daherkommt.

„Dass Heins Stück nicht ‚funktioniert‘, hat gleichermaßen mit unseren Sehgewohnheiten wie mit Heins Schreibweise zu tun. Der gesellschaftliche Hintergrund, das nicht völlig direkt Benannte hinter und in den Figuren ist einer erklärenden Überdeutlichkeit gewichen, in der selbst richtige Klischees nichts mehr zu beschreiben vermögen.“⁴⁶⁴

Der Blick auf die Theaterkritiken zeigt, wie wenig der Autor sich nach dem Systemumbruch auf eine assoziative Öffentlichkeit verlassen kann. Dass er sie selbst nicht einfordert, sondern die gegenwartskritische Haltung seines Textes sogar negiert, ist nicht verwunderlich, hieße das doch, seine Absichten allzu deutlich zu erklären. Dass hingegen die Rezensionen diesen Zusammenhang nicht herstellen, ist ein auffälliger Befund. Selbst Volker Trauth, neben Hartmut Krug, einer der kenntnisreichsten Theaterjournalisten in Ostdeutschland, beginnt seine Kritik zwar mit dem Verweis auf das zehnjährige Jubiläum des Herbstes 1989, liest *Zaungäste* jedoch ausschließlich als „Blick [...] zurück“⁴⁶⁵ Seine Deutung verharrt im historischen Kontext. Kann sich Hein, als er seine *Ritter der Tafelrunde* schreibt, einer gleichartigen sozialen Erfahrung seines Publikums wie auch der Theaterpraktiker sicher sein, so lässt sich diese 1999 nicht mehr bedingungslos voraussetzen. Denn letztendlich ist Heins *Zaungäste* eine moralische Rüge für die Ostdeutschen, die den Impuls des Herbstes 1989 verpuffen lassen und sich gefangen im Geflecht von Alltagsorgen, gemildert von den Freuden des materiellen Konsums⁴⁶⁶ in biedermeierlicher Gemütlichkeit eingerichtet haben. Die Kritisierten sitzen im Publikum. Das ist nichts Neues, nur ist schwer zu erwarten, dass dieses Publikum zu einer intellektuellen Bemühung zu bewegen ist, wenn dabei die eigene Beschimpfung herauskommt. Ein Bindeglied fehlt hier: Die Möglichkeit des Vertrauens der Zuschauer in den Autor, ihre Sache zu verhandeln. Denn Hein packt sein Publikum nicht bei einer, wie auch immer, imaginierten gleichartigen sozialen Erfahrung, sondern bei einer moralischen Frage, die als Anklage formuliert ist. Sie erweist sich in dieser Form als nur bedingt wirksam: Sie mobilisiert die Rezensenten, stellvertretend für die Zuschauer, nicht, den parabolischen Gehalt der Handlung zu erschließen. Nun könnte man sa-

⁴⁶³ Ehlert, Matthias: Die Bauzeichnerin im Häschenkostüm. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.10.1999.

⁴⁶⁴ Krug, Hartmut: Tafelrunde in der Non-Stop-Bar. die tageszeitung vom 13.10.1999.

⁴⁶⁵ Trauth, Volker: Zweifacher Blick zurück. Berlin: Neues Deutschland vom 13.10.1999.

⁴⁶⁶ Von der kleinbürgerlichen Sehnsucht nach ein Exotik erzählt der zweite Einakter *Himmel auf Erden*, der die Geschichte zweier Bauarbeiter erzählt, die in einer Table-Dance-Bar auf exotische Frauen hoffen, dort aber nur auf die arbeitslose Bauzeichnerin Yvonne aus dem Nachbarort treffen.

gen, Hein hat seinen Einakter nicht auf die gleichartige soziale Erfahrung seiner potenziellen Zuschauer ausgerichtet, weil er diese moralisch negiert, anstatt sie aufzuwerten. Aus diesem Grund funktioniert das Prinzip der assoziativen Öffentlichkeit bei *Zaungäste* nicht. Darüber hinaus stellt sich jedoch die Frage, ob dieses poetologische Prinzip überhaupt in demokratischen Gesellschaften funktioniert. Festzuhalten bleibt zunächst, dass kein anderer Theater text innerhalb des Analysesamples⁴⁶⁷ dieses Verfahren anwendet. Gibt es so etwas wie eine gleichartige soziale Erfahrung nach dem Systemumbruch? Die Analyse der Realitätskonstruktionen und Figuren in den Abschnitten 3.1 und 3.2 ergibt, dass die Theater texte sehr wohl auf kollektive Erfahrungsmuster, etwa sozialer Abstieg oder die Erosion des arbeitlichen Selbstbewusstseins, rekurren. Dass sich solche übergreifenden Motive und Figurentypen aus dem Sample herauskristallisieren lassen, zeigt, dass die Theater texte nicht einseitig dem Gestaltungswillen der Autoren unterliegen, sondern dass sich in Theater texten soziale Erfahrungen als kollektive Erfahrungen abbilden. Die gleichartige soziale Erfahrung ist der Systemumbruch und seine vielschichtigen Folgen. Die konkreten Auswirkungen erlebt jeder Ostdeutsche anders, dennoch lassen sich strukturelle Parallelen finden, die sich in der fiktionalen Realität der Theater texte niederschlagen. Die Funktionsweise der meisten hier untersuchten Theater texte lässt sich jedoch in der Regel nicht als Rekurs auf eine assoziative Öffentlichkeit, wie in *Zaungäste*, beschreiben, sondern als verstetigter Vollzug des Systemumbruchs. Dieses performative Potenzial, das auch als ästhetische Dynamik beschrieben werden könnte, fehlt dem Theater text von Hein. Seine Wirkung vollzieht sich eben nicht im dynamischen Vollzug eines Prozesses, sondern in der statischen Deskription eines subjektiv formulierten moralischen Defizits.

Mangels weiterer Beispiele und der Schwierigkeit, die Rezeption von Theater texten systematisch zu erfassen, muss die Fragestellung, inwieweit das poetische Verfahren einer assoziativen Öffentlichkeit nach wie vor Geltung besitzt, mit einer Hypothese beantwortet werden. Nach dem Systemumbruch setzt auch in Ostdeutschland eine enorme Differenzierung der sozialen Problemlagen und individuellen Konflikte ein. Gleichwohl sind soziale Erfahrungen, die, objektiv wie subjektiv, mit dem Systemzusammenbruch in Verbindung gebracht werden, strukturell ähnlich und vergleichbar. Aus diesem Grund eignen sie sich als Gegenstand theatraler Auseinandersetzung. Auf das Verfahren der assoziativen Öffentlichkeit greifen Autoren jedoch ausgesprochen selten zurück. Und es sind gerade jene, die bereits in der DDR mit dieser sehr vermittelten Form dramatischen Schreibens Erfahrung gesammelt haben. Als poetisches Prinzip in der Theater textlandschaft setzt sie sich jedoch nach dem Systemumbruch nicht durch. Es ist vielmehr anzunehmen, dass sich in einzelnen Inszenierungen punktuell und situativ und in Inszenierungskonzeptionen nicht-gegenwärtiger Theater texte Momente finden, die nur über eine assoziative Öffentlichkeit entschlüsselt werden können. So hat zum Beispiel Wolf Bunge in ei-

⁴⁶⁷ Ausgenommen *Steinwald's* von Thomas Oberender, das jedoch auch jenseits des Rekurs' auf assoziative Öffentlichkeit rezipierbar ist und Anschlussmöglichkeiten zur Verfügung stellt, etwa durch Aktualisierungen von Ost-West-Friktionen, die Geschichte einer Familienzusammenführung nach dem Systemumbruch, etc.

nem seiner Magdeburger Sommertheaterspektakel auf die Angriffe des Kriminologen Christian Pfeiffer reagiert. Dieser stellte in einem Zeitungsinterview, das erstmals in der *Magdeburger Volksstimme* erschien, einen direkten Zusammenhang zwischen der autoritären Krippenerziehung in der DDR und den ausländerfeindlichen Gewalttaten in Ostdeutschland her. Als eingängiges Bild beschwor er die Situation, dass alle Kleinkinder in DDR-Kinderkrippen zur gleichen Zeit auf den Topf gesetzt wurden und auf Kommando ihre Notdurft zu verrichten hatten. In Bunes Inszenierung singen auf dem Magdeburger Domplatz zweihundert Statisten die Nationalhymne der DDR *Auferstanden aus Ruinen* und halten einen goldenen Nachttopf in die Höhe. Das ist nur in Kenntnis Pfeiffers Thesen zu entschlüsseln. Und es berührt nur dann, wenn man sich, wie offenbar Bunge, von der Sichtweise des Hannoveraner Kriminologen in seinem Selbstverständnis als Ostdeutscher angegriffen fühlt. Andere Beispiele wären hier anzuführen sowie auf zahlreiche Klassikerinszenierungen zu verweisen, deren Inszenierung strukturelle Analogien zu Situationen in Ostdeutschland herausarbeiten, wie etwa *Der zerbrochene Krug*, in dem der Gerichtsrat Walter nicht selten als westdeutscher Neuerer inszeniert wird.⁴⁶⁸ Als strukturbildendes Moment ganzer Theatertexte vermag das Prinzip der assoziativen Öffentlichkeit kaum mehr Gültigkeit erlangen, gleichwohl wird dort, wo sich vor allem Theaterpraktiker sicher sein können, kollektive Erfahrungen zielgenau berühren zu können, auf dieses Verfahren zurückgegriffen. Die ästhetisch transformierte Aktualisierung kollektiver Erfahrungen und vor allem tagespolitischer Ereignisse als situative Pointe gehört jedoch zum genuinen Bestandteil von Theaterpraxis und ist nicht sinnfällig mit der Entstehungspraxis einer assoziativen Öffentlichkeit unter repressiven Bedingungen in der DDR in Verbindung zu bringen.

⁴⁶⁸ Zum Beispiel in der Inszenierung von Lutz Graf am Schauspiel Leipzig 1994.

4 Ostdeutsches Theater als ästhetische Praxis des Sozialen

Der Systemumbruch zeigt sich, wie eingangs dargestellt, im wirtschaftlichen und sozialen Feld als ein langfristiger Prozess, dessen Auswirkungen auch zwanzig Jahre nach dem auslösenden Ereignis der Friedlichen Revolution und der Wiedervereinigung noch signifikant nachweisbar sind. Die Hypothese, dass es sich dabei auch um einen Prozess des kulturellen Umbruchs handelt, findet sich in der hier vorgelegten Studie bestätigt. Im Feld des Theaters ereignet sich der Systemumbruch in mehrfacher Hinsicht. Er hinterlässt in nahezu allen Bereichen der theatralisch-künstlerischen Produktion Spuren. Zunächst sind die ostdeutschen Theater als Institutionen einem langanhaltenden Umbruchprozess ausgeliefert, der in seinen konkreten Auswirkungen auf die Struktur der Theaterlandschaft mit Fusionen, Ensembleverkleinerungen, Spartenschließungen und Haustarifverträgen kenntlich wird. Hier erscheint der Systemumbruch allerdings am stärksten als auslösende Zäsur, lässt sich die anhaltende Phase der Unsicherheit hinsichtlich des Bestands der Theaterlandschaft als auch der konkreten Beschäftigungsverhältnisse nicht länger als nachholende Modernisierung begreifen, sondern überlagert sich mit einem umfassenden Umgestaltungsprozess der Kulturlandschaft, der angesichts der qualitativen Veränderung sozialer Verhältnisse auch für die westlichen Bundesländer Beispielwirkung⁴⁶⁹ entfalten wird. Phänomene wie Deindustrialisierung, Überalterung und Schrumpfung der Bevölkerung und damit strukturelle Verarmung sind längst nicht mehr genuin ostdeutsche. Aufgrund der spezifischen Voraussetzungen in Ostdeutschland zeigen sie sich hier im zeitlichen Verlauf jedoch eher, verweisen damit auf komplexe Zusammenhänge hinsichtlich für die europäische Kulturlandschaft insgesamt zu erwartender Tendenzen. Die Veränderungen der Bevölkerungsstruktur in ihrer räumlichen Verteilung als auch in ihrer qualitativen Zusammensetzung⁴⁷⁰ setzt dem Spielraum kommunalpolitischer Entscheidungen enger werdende Grenzen, sodass kulturelle Institutionen als freiwillige kommunale Aufgabenfelder zunehmend in Frage stehen. Zwar fällt die Zahl der bislang erfolgten Theaterschließungen eher gering aus, der Erhalt eines Theaters aber ist politisch vor allem in Ostdeutschland nicht mehr voraussetzungslos selbstverständlich. Sowohl Theaterakteure als auch politische Entscheidungsträger sind gehalten, gemeinsam nach individuellen Lösungsmöglichkeiten zu suchen, die den Bestand der Angebote mittelfristig sichern.

⁴⁶⁹ Da kein anderes westeuropäisches Land ähnliche Theaterstrukturen aufweist, wie Deutschland, bleibt das konkrete Phänomen in diesem Zusammenhang auf Deutschland beschränkt. In anderen Bereichen kann ohne Zweifel von europäischen Entwicklungen gesprochen werden.

⁴⁷⁰ ‚Qualitative Zusammensetzung‘ meint die Qualität von Bildungsabschlüssen, Beschäftigungsverhältnissen sowie die Anzahl der heranwachsenden Kinder, die letztlich in großem Maße die Spielräume politischen Handelns, vor allem auf kommunaler Ebene, auf der die Theater zumeist angesiedelt sind, bestimmen.

Darüber hinaus zeigt der Systemumbruch, vermittelt durch die Bedingungen, die das Feld des Theaters konstituieren, auch in der unmittelbaren künstlerischen Produktion konkrete Auswirkungen. Als Gegenstand der Produktion von Theatertexten nimmt er im Vergleich zum Gesamtvolumen der Spielpläne einen nicht geringen Raum ein und hält diesen Status über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg. Unabhängig von der Generationenzugehörigkeit der Autoren bildet er nach wie vor eine zentrale Reibungsfläche aktueller Theatertexte.⁴⁷¹ Allen hier untersuchten Theatertexten gemeinsam ist, dass sie den Systemumbruch als sozialen Prozess in Rechnung stellen, der mit komplexen Veränderungen einher geht. Diese Veränderungen werden in Bereichen wie Arbeit, Familie, individuelle Biografien, geschlechtsspezifisches Rollenverständnis, also im Feld des Sozialen, dargestellt. In keinem Theatertext werden die Konflikte im Privaten angesiedelt, sondern stellen einen direkten Zusammenhang zu den gesellschaftlichen Veränderungen in Folge des Systemumbruchs her.

Im Überblick über den vergleichsweise langen Untersuchungszeitraum zeigt sich ein weiterer Befund: Die Theatertexte stellen nicht nur einseitig die Folgen des Umbruchs dar, sondern vollziehen selbst einen Umbruch, der dann als ein kultureller Wandlungsprozess erkennbar wird, nach. Sie aktualisieren ehemals verbindliche Wertekomplexe und Orientierungsmuster und überwinden diese zugleich. Dieser Zusammenhang wird besonders deutlich, betrachtet man jene Figurengruppen, die in den untersuchten Theatertexten besonders häufig auftreten und Protagonistenstatus erlangen: Obwohl alle Theatertexte nach dem Ende der DDR geschrieben wurden, sind es mit den ehemaligen Eliten, den arbeiterlichen und Frauenfiguren jene Figurengruppen, die das soziale Leben in der DDR in besonderem Maße prägten. Deren Identitätskonzepte werden im Vollzug der Handlungskonstellationen und fiktionalen Ereignisse aktualisiert, auf den Prüfstand gestellt und dort, wo sie sich in der (fiktionalen) Realität nach dem Ende der DDR als nicht mehr anschlussfähig erweisen, überwunden.

Theatertexte sind ästhetische Phänomene. Sie vollziehen sich jedoch keineswegs losgelöst von einer sozialen Realität, sondern stehen vielmehr mit dieser in einer Wechselwirkung. Diese Wechselwirkung kann weder als mimetischer Abbildungsprozess noch als zufälliger und nur punktuell wirksamer Befund beschrieben werden. Vielmehr zeigt die hier vorgelegte Untersuchung, dass die ausgewählten Theatertexte im künstlerischen Feld nicht nur auf das Soziale orientieren, sondern im Bereich der Ästhetik soziale Ereignisse, verstanden als Veränderung von Wertorientierungen, überindividuell verbindliche Identitätskonzepte, fiktional nachvollziehen. Der Systemumbruch ereignet sich in den Theatertexten auf der Ebene fiktionaler Realität mit ästhetischen Mitteln. Dieser Zusammenhang wird erst im Überblick über fast zwei Dekaden deutlich und kann nicht als ein von den Autoren bewusst intendierter Prozess verstanden werden.

⁴⁷¹ Dieser Befund wird von aktuellen Entwicklungen bestätigt. So befassen sich die Theatertexte *Achtzehn Einhundertneun – Lichtenhagen* (2008) von Anne Rabe *Amoklauf mein Kinderspiel* (2006) und *Separatisten* (2007) von Thomas Freyer sowie *Silberhöhe gibts nich mehr* (2008) von Dirk Laucke mit der Situation in Ostdeutschland nach dem Systemumbruch. Die drei AutorInnen sind 1981 in Gera (Freyer), 1982 in Schkeuditz (Laucke) und 1986 in Wismar (Rabe) geboren, waren also zum Zeitpunkt der Friedlichen Revolution noch im Kindesalter.

Gerade dieser Umstand macht die Eigengesetzlichkeit künstlerischer Produktion deutlich und zeigt zugleich deren soziale Implikationen. Die fiktionale Realität des Theaters, und im weitesten Sinne jeder künstlerischen Produktion, vermag also gesellschaftliche Umbrüche nicht nur zu reflektieren, sondern im kommunikativen Austausch mit dem Rezipienten, diese Umbrüche im Feld der Kunst, sinnlich erfahrbar zu machen. Die ästhetische Erfahrung ist nicht, wie Fischer-Lichte feststellt, eine Erfahrung an sich, sondern eine ästhetische Erfahrung des Sozialen. Theater kann in diesem Sinne als eine ästhetische Praxis des Sozialen beschrieben werden.

Die quantitative Auswertung ost- und westdeutscher Theaterspielpläne zeigt, dass Spielplanpositionen, die sich mit dem Systemumbruch auseinandersetzen, in Ostdeutschland weitaus häufiger angesetzt werden. Zwar ist nach wie vor davon auszugehen, dass der Systemumbruch in Ostdeutschland einschneidendere Veränderungen im Feld des Sozialen hervorgerufen hat, als in Westdeutschland, doch mit Blick auf die Befragung der Theaterakteure erscheint die Begründung weitaus komplexer.

Die Wirkungsmodalitäten der hier untersuchten Theatertexte als ästhetische Praxis des Sozialen setzen ein Theaterverständnis seitens der Akteure voraus, das diese Orientierung auf das Soziale als eigene Orientierung inkorporiert. Die Interessen sowohl der Theatertexte⁴⁷² als auch der inszenierenden Regisseure und entscheidenden Intendanten müssen Überschneidungen aufweisen, um wirksam zu werden.

Eine große Mehrheit der Akteure des ostdeutschen Theaters orientiert auf das Soziale und zwar nicht nur im Verständnis des Gegenstandes – beispielsweise Theatertexte als Grundlage von Inszenierungen - sondern auch und vor allem in ihrem Selbstverständnis als Theaterkünstler, ihrem *sens pratique*. Ihre Position im Feld, Theater als integratives gesellschaftliches Medium zu verstehen, das soziale Prozesse nicht nur reflektiert, sondern auch konstruktiv gestaltet, findet sein ästhetisches Pendant in den Positionierungen der Theatertexte. Im *sens pratique* der Akteure werden historisch generierte Strukturierungen kenntlich, die zum Verständnis notwendig sind, jedoch lediglich die Voraussetzung bilden, um die aktuelle Struktur des ostdeutschen Theaterfeldes sichtbar zu machen. Denn im Zusammenspiel zwischen ihnen und den Positionierungen der Theatertexte wird deutlich, dass das ostdeutsche Theaterfeld sich nicht bruchlos in das gesamtdeutsche Theaterfeld einfügt, sondern einer alternativen Orientierung folgt. Es orientiert sich nicht am *nomos* der permanenten symbolischen Revolution, sondern versteht sich als Praxis des Sozialen. Dieser Zusammenhang wird hier ersichtlich unter der spezifischen Fragestellung nach den Auswirkungen des Systemumbruchs, dürfte jedoch auch darüber hinaus in anderen thematischen Zusammenhängen seine Wirkung entfalten.

Abschließend gilt es, die eingangs aufgeworfene Frage nach dem innovativen Potenzial dieser alternativen Feldorientierung zu beantworten. Die Theatertexte allein stellen nur bedingt Inno-

⁴⁷² Wie gezeigt, sind die „Interessen“ der Theatertexte nicht kurzschlüssig jene ihrer Autoren. Aus diesem Grund soll hier, wenngleich im handlungstheoretischen Verständnis unzulässigen Sinne, vom „Interesse der Theatertexte“ als Positionierungen im Feld im Sinne Bourdieus gesprochen werden.

vation in Rechnung. Die performative Energie der Theatertexte im Sinne einer ästhetischen Erfahrung des Sozialen liegt im Vollzug der Überwindung kollektiver sozialer Dispositionen. Diese werden nur punktuell durch neue ersetzt. Und wenn doch, wie im Fall beispielsweise von *alter ford escort dunkelblau*, dann nicht im Sinne einer wie auch immer strukturierten Utopie. Die Frage nach der Avantgarde kann also nicht im einseitigen Blick auf die Theatertexte beantwortet werden, sondern nur dann, wenn man beide, ästhetische Positionierungen und die Positionen der Akteure, als sich wechselseitig bedingenden Zusammenhang betrachtet. Aus dieser Perspektive zeigt sich, dass die Orientierung der Akteure auf das Soziale mit den Positionierungen der Theatertexte eine passfähige Verbindung eingehen, die die für die Theatertexte in Rechnung gestellte ästhetische Praxis des Sozialen aus dem begrenzten Wirkungskreis des schriftlich fixierten Theatertextes heraustreten und tatsächlich zu einer Praxis des Theaters werden lassen. Theater erscheint so als ein funktionaler Raum nicht nur der künstlerischen Produktion, sondern der kommunikativen Verständigung über gesellschaftliche Prozesse des Sozialen. Es wirkt integrativ und leistet einen notwendigen Beitrag zur Aushandlung gesellschaftlicher Wertorientierungen. Kulturelle Bildung findet so nicht nur in der Einübung von (künstlerischer) Vielfalt und damit individueller Freiheit statt, sondern als gemeinschaftsstiftender Akt gesellschaftlicher Selbstverständigung. Darin liegt gegenüber anderen künstlerischen Medien, wie der Literatur oder der Bildenden Kunst, sein genuines Potenzial. Strukturell autonom gegenüber dem Feld der Politik realisiert sich in einem so verstandenen Theaterbegriff das Politische⁴⁷³ in der ästhetischen Form. Theater als ästhetische Praxis des Sozialen leistet in diesem Sinne notwendige Aushandlungen über den common sense einer Gesellschaft als gemeinschaftsstiftendes Projekt. In diesem Moment liegt letztlich auch das utopisch ausgerichtete Potenzial; Gesellschaft als ein solches Projekt zu perspektivieren. Nicht Differenz ist sein Interesse, sondern gesellschaftlicher Konsens unter Berücksichtigung individueller Differenz. Mag sich auch in diesem Punkt eine historisch generierte Disposition zeigen, die auf die utopistisch ausgerichtete künstlerische Praxis der DDR verweist, so wird diese Disposition im Feld des ostdeutschen Theaters nach dem Systemumbruch doch um das Moment der Polyvalenz erweitert, ohne in ihr den Gegenstand des eigentlichen Interesses auszumachen. Auch in diesem Sinne nimmt das ostdeutsche Feld des Theaters nach dem Systemumbruch eine Brückenfunktion ein zwischen der nicht-autonomen künstlerischen Praxis unter den Bedingungen des Staatssozialismus und dem Gebot der absoluten Autonomie im Feld der Kunst, wie es sich in Westdeutschland konstituiert hat. Die Bedeutung dieser Brückenfunktion zeigt sich umso deutlicher, vergleicht man diese Situation mit der Struktur des theatralen Feldes anderer postkommunistischer Staaten. Die Theaterlandschaften in Mittel-, Ost- und Südosteuropa zeichnen sich durch eine erkennbare Bipolarität

⁴⁷³ Das Politische wird hier als das Medium der Verhandlung öffentlicher Interessen im Sinne einer Gemeinschaft verstanden. Davon zu unterscheiden ist die Aushandlung konkreter politischer Interessen gesellschaftlicher Gruppen, wie sie sich im Feld der Politik und den darin agierenden institutionellen Verkörperungen (Parlamente, Parteien, Interessenvertretungen) realisiert.

aus. Die öffentlich subventionierten Häuser der Stadt- und Staatstheater verharren in einer strukturellen wie ästhetischen Starre. Alte Kaderstrukturen haben sich verfestigt, ganze Regiegenerationen beispielweise in Kroatien, Litauen, Russland, Ungarn, in der Slowakei und besonders in der Ukraine haben kaum Möglichkeiten, an diesen Häusern zu arbeiten.⁴⁷⁴ Die subventionierten Häuser setzen auf eine konventionelle Ästhetik, gesicherte Repertoiregrößen und orientieren nicht selten auf eine in ihrem unreflektierten Konstruktionscharakter zweifelhafte Nationalkultur. Ästhetische Innovationen finden nahezu ausschließlich in kleineren, häufig privat finanzierten, Theatergruppen statt, die zwar regelmäßig zu internationalen Festivals eingeladen werden, aber kaum fest in der Theaterstruktur ihrer Länder verankert sind. Besonders eindrücklich zeigt sich das an der Situation des international geachteten litauischen Regisseurs Einmuntas Nekrošius:

„Immer wieder heißt es, dass Nekrošius quasi ein Synonym für litauisches Theater sei und manchmal sogar für die Kultur allgemein, global gesehen. Die Frage nach den Bedingungen kreativer Arbeit dieses Regisseurs lässt sich nur mit mehreren Proberäumen und einer jährlich zugewiesenen Teilfinanzierung für die Produktion einer Inszenierung beantworten. Würden ausländische Koproduzenten nicht doppelt so viel dazugeben, würden es seine Inszenierungen niemals auf die Bühne schaffen. Sind diese Inszenierungen einmal fertig, müssen sich seine Manager das Gehirn zermartern, wo die Aufführungen stattfinden soll, sogar unter Hinnahme finanzieller Verluste auf Grund von Mietgebühren für das Litauische Nationaltheater (Lietuvos Nacionalinis Dramos Teatras). Man hat geradezu den Eindruck, dass es nicht einmal bemerkt würde, wenn Nekrošius nicht in Litauen produzieren und aufführen würde.“⁴⁷⁵

Mit Bourdieu könnte man formulieren, dass die Mehrzahl der Akteure der repräsentativen Theater in diesen Regionen ihren unter staatskommunistischen Bedingungen entwickelten *sens pratique* in ganz anderer Weise verstetigen, wie das für die ostdeutschen Theaterpraktiker hier aufgezeigt wurde. Ohne Übertreibung kann man von der partiellen Konservierung kommunistischer Hierarchiestrukturen sprechen. Die Intendanten vor allem der Nationaltheater führen ihre Häuser nach wie vor in direkter Abhängigkeit von der lokalen oder nationalen Politik und verhindern so die Entfaltung individueller künstlerischer Freiheiten. An die Stelle der Orientierung auf sozialistische Prinzipien tritt jene auf nationalistische Identität und auf kommerziellen Profit, wie Ján Šimko am Beispiel der Slowakei zeigt:

„Bis heute ist das Theaternetz zentralistisch organisiert – die so genannte Dezentralisierung in den neunziger Jahren legte die Verantwortung für die Theater in die Hände der regionalen und lokalen Selbstverwaltungen, ohne neue Leiter auszubilden. Weil sie sich nicht auf hinreichend festgelegte Regeln und definierte Instrumente stützen können, agieren die neuen Verantwortlichen instinktiv und unberechenbar, und bilden darin das

⁴⁷⁴ Vgl.: Häusler, Anne; Vannayová, Martina : Landvermessungen. 2008.

⁴⁷⁵ Liuga, Audronis: Paradoxien des litauischen Theaters. 2008. S. 91.

Zentrum ab, also das Kulturministerium, beziehungsweise die von ihm geleiteten Theater, vor allem das Slowakische Nationaltheater.“⁴⁷⁶

Diese Bipolarität der Theaterlandschaft in den meisten ost-, mittel- und südosteuropäischen Staaten (ausgenommen Tschechien und Polen) zwischen institutioneller Restauration und ästhetischer Innovation hat sich nach der vergleichsweise liberalen Phase der neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, die vor allem von Umbruch und Aufbruch sowie von offenem Austausch geprägt war, nach der Jahrtausendwende eher verstärkt. Die großen Häuser richten ihre Spielplan- wie auch ihre Personalpolitik zunehmend kommerziell aus und verschließen sich umso stärker jeglicher Form künstlerischer Wagnisse und Experimente sowie des Aufbaus jüngerer Regiegenerationen mit einer eigenen ästhetischen Formensprache– das Feld konstituiert sich als anomische,⁴⁷⁷ nicht aber als autonome Praxis.

Vor diesem Hintergrund, der die nationalen und regionalen Differenzen bewusst vernachlässigt, um die Tendenzen hervorzuheben,⁴⁷⁸ tritt das Potenzial der ostdeutschen Theaterlandschaft noch deutlicher zu Tage. Die besondere Situation der deutsch-deutschen Wiedervereinigung hat die ostdeutschen Theater zwar einem Umbruchprozess ausgeliefert, der nach wie vor nicht vollständig abgeschlossen scheint. Zugleich aber, und das wird vor allem im transnationalen Vergleich ersichtlich, ermöglicht sie die Einbindung vorhandener Strukturen in eine institutionelle Ordnung nach westdeutschem Vorbild. Das ist im Theater vor allem deswegen nahezu ungehindert möglich, weil die interne Organisation der Theater sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR strukturell ähnlich konstituiert ist. Diese strukturelle Ähnlichkeit gewährleistet eine relative personelle Kontinuität vor allem des künstlerischen Personals (abgesehen von Intendantenfunktionären). Sie führt zur Integration und dynamischen Transformation⁴⁷⁹ des künstlerischen Selbstverständnisses der Akteure, die ihre prägende Sozialisation in der DDR erfahren haben. Im Unterschied zu den genannten osteuropäischen Regionen hat die Übernahme westdeutscher Strukturen diese produktive Kontinuität möglich gemacht, ohne dass sie, wie dort, zu restaurativen und konservativen Tendenzen führt. Die ostdeutschen Theaterakteure wurden in die Lage versetzt, in einem autonomen künstlerischen Feld ihre Dispositionen einer kritischen Prüfung zu unterziehen und dort, wo das produktiv erscheint, zu verstetigen und mit ihnen gegenwärtige Phänomene und Entwicklungen zu strukturieren. Es scheint paradox, aber erst die Wiedervereinigung und ihre Auswirkungen auf die Struktur des Feldes hin zu künstlerischer Autonomie hat die Institutionalisierung einer alternativen Feldorientierung auf der Basis histori-

⁴⁷⁶ Šimko, Ján: *Zu Tode amüsiert*. 2008. S. 165.

⁴⁷⁷ Vgl.: Anmerkung 124 dieser Arbeit.

⁴⁷⁸ Eine aussagekräftige vergleichende transnationale Studie der Theaterlandschaften in Europa fehlt bislang. Der Band *Landvermessungen* verzeichnet eher eine an nationalen Strukturen orientierte erste Bestandsaufnahme unter dezidiertem Berücksichtigung innovativer künstlerischer Impulse und Entwicklungen.

⁴⁷⁹ „Transformation“ meint hier die produktive Überführung aus dem Kontext der DDR in eine gesamtdeutsche Entwicklung und zielt nicht auf die Bestätigung der zu Beginn kritisierten Transformationsthese, der nach Ostdeutschland sich an eine westdeutsche Entwicklung anzupassen habe.

scher Dispositionen ermöglicht. Diese widerspricht als ästhetische Praxis des Sozialen dem nomos der permanenten symbolischen Revolution und entzieht sich sukzessive mit dem Selbstverständnis der Akteure und den ästhetischen Positionierungen der Theatertexte der sie erst ermöglichenden immanenten Feldlogik. Es kommt so ganz wesentlich auf die Perspektive des Betrachters an, ob das ostdeutsche Theater als ästhetische Spielart eines gesamtdeutsch oder europäisch verstandenen Theaters betrachtet wird, oder aber ob die ästhetische Praxis des Sozialen als ein künstlerisches Konzept erscheint, das in vitalisierender Konkurrenz zur herkömmlichen Ausrichtung westeuropäischer Kunst steht und somit, ganz im Sinne des überwundenen Systemgegensatzes, Grenzen sichtbar macht und Identität produziert.

5 Literatur- und Quellenverzeichnis

- Ahbe, Thomas: Deutschland – vereintes, geteiltes Land. In: Beckenbach, Niels (Hrsg.): Fremde Brüder: Der schwierige Weg zur deutschen Einheit. Berlin: Duncker & Humblot, 2008. S. 55-97.
- Ahbe, Thomas: Die Konstruktion der Ostdeutschen: Diskursive Spannungen, Stereotypen und Identitäten seit 1989. In: Aus Politik und Zeitgeschichte [Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament*]. Jg. 2004, Heft B 41-42. S. 12-22.
- Ahbe, Thomas: Ostalgie: Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Erfurt: Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen, 2005.
- Ahbe, Thomas; Gries, Rainer: Die Generationen in der DDR und Ostdeutschlands. In: Berliner Debatte *Initial*. Jg. 2006, Heft 17. S. 90-109.
- Ahbe, Thomas; Gries, Rainer: Geschichte der Generationen in der DDR und in Ostdeutschland. Ein Panorama. Erfurt: Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen, 2007.
- Ahbe, Thomas; Gries, Rainer: Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte: Theoretische und methodische Überlegungen am Beispiel der DDR. In: Schüle, Annegret; Ahbe, Thomas; Gries, Rainer (Hrsg.): Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur. Leipzig: Universitätsverlag, 2006. S. 475-571.
- Ahrendt, Hannah: Über die Revolution. München: Piper, 2000.
- Anz, Thomas (Hrsg.): Es geht nicht um Christa Wolf: Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Für unser Land. In: Berlin: Neues Deutschland vom 29.11.1989. Zitiert nach: Bundeszentrale für Politische Bildung, DeutschlandRadio Kultur, Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam: URL: ><http://www.chronik-der-mauer.de>< abgerufen am 24.7.2007.
- Bähr, Christine: Sehnsucht und Sozialkritik: Thomas Ostermaier und sein Team an der Berliner Schaubühne. In: Gilcher-Holtey, Ingrid: Politisches Theater nach 1968. Frankfurt am Main, New York: Campus, 2006.
- Baudrillard, Jean: Requiem für die Medien. In: ders.: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve, 1978.
- Bauerkämper, Arnd: Die Sozialgeschichte der DDR. München: Oldenbourg, 2005.
- Berbig, Roland (Hrsg.): Stille Post: Inoffizielle Schriftstellerkontakte zwischen West und Ost. Berlin: Ch. Links, 2005.
- Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung (Hrsg.): Die demografische Zukunft von Europa. Wie sich Regionen verändern. Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, 2008.
- Berliner Theatertreffen: Kriterien der Auswahl. In: URL: >http://www.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2009/03_theatertreffen09/tt_start.php<, abgerufen am 23. November 2009.
- Beßlich, Barbara (Hrsg.): Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989: Berlin: Erich-Schmidt-Verlag, 2006.
- Biedermann, Bastian: Du bist, was du warst, und du wirst, was du tust: Thomas Lawinky und Bastian Biedermann im Gespräch mit Anne Hahn. Berlin: Freitag vom 9. Juni 2006.

- Bogusz, Tanja: *Institution und Utopie: Ost-West-Transformationen an der Berliner Volksbühne*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Bohnsack, Ralf; Marotzki, Winfried; Meuser, Michael (Hrsg.): *Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung*. Opladen u.a.: Verlag Barbara Budrich, 2006.
- Bollwahn, Barbara: *Im Bauch bin ich Opfer, im Kopf Täter*. Interview mit Thomas Lawinky. In: *die tageszeitung* vom 4. April 2006.
- Bolwin, Rolf: *Theater zwischen Reformwahn und Realität*. In: *Der Städtetag*: hrsg. vom Präsidium des deutschen Städtetags. Jg. 2003, Heft 10. S. 12-15.
- Bolz, Norbert: *Die Konformisten des Andersseins: Das Ende der Kritik*. München: Fink, 1999.
- Borrmann, Dagmar: *Provinztheater?* In: Kröplin, Eckart; Pacht, Peter (Hrsg.): *200 Jahre Theater in Rudolstadt 200 Jahre Aufregung 1793-1993*. Rudolstadt: Thüringer Landestheater, 1994. S. 180-181.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1981.
- Bourdieu, Pierre: *Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken*. In: ders.: *Praktische Vernunft: Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt am Main. 1998.
- Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft: Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Bourdieu, Pierre: *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loic D. J.: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Brähler, Elmar; Decker, Oliver u.a.: *Ein Blick in die Mitte*. Leipzig: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2008.
- Brähler, Elmar; Decker, Oliver: *Vom Rand zur Mitte: Rechtsextreme Einstellung und ihre Einflussfaktoren in Deutschland*. Leipzig: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2006.
- Braun, Matthias: *Drama um eine Komödie: das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers *Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* im Oktober 1961*. Berlin: Links Verlag, 1995.
- Brück, Brigitte: *Frauen und Rechtsradikalismus in Europa: Eine Studie zu Frauen in Führungspositionen rechtsradikaler Parteien in Deutschland, Frankreich und Italien*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.
- Bundesministerium des Innern (Hrsg.): *Verfassungsschutzbericht des Bundesamts für Verfassungsschutz 2007*. Berlin, 2008.
- Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos*. Reinbek: Rowohlt, 2000. [Le mythe de sisyphé, Paris: Gallimard, 1944.]
- Dahn, Daniela: *Die ostdeutschen Schriftsteller nach der Vereinigung: Veränderte Schreibbedingungen, Erwartungen, Themen*. In: Beitter, Ursula E. (Hrsg.): *Schreiben im heutigen Deutschland*: New York u.a.: Lang, 1997. S. 47-60.
- Deutscher Bühnenverein. Bundesverband deutscher Theater (Hrsg.): *Wer spielte was: Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz. Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins*. Bundesverband deutscher Theater. Bensheim: Mykenae Jg. 1990/91 bis 2005/06.
- Deutscher Bühnenverein. Bundesverband deutscher Theater (Hrsg.): *Theaterstatistik 1989/90 bis 2005/06*: Köln: Deutscher Bühnenverein, Jg. 1990-2007, Heft 25 bis 42.

- Dietzsch, Ina: Grenzen überschreiben? Deutsch-deutsche Briefwechsel 1948-1989. Köln u.a.: Böhlau, 2004.
- Direktion für Theater und Orchester, Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.): Wer spielte was? Bühnenrepertoire der DDR. Spieljahre 1988, 1989, 1. Halbjahr 1990. Darmstadt: Mykenae Verlag, 1993.
- Direktion für Theater und Orchester, Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.): Wer spielte was? Bühnenrepertoire der DDR: Jg. 1988/90.
- Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR e.V. Berlin (Hrsg.): Fortschritt, Norm und Eigensinn. Erkundungen im Alltag der DDR: Berlin: Ch. Links Verlag, 1999.
- Dölling, Irene: Gespaltenes Bewusstsein – Frauen- und Männerbilder in der DDR. In: Hellwig, Gisela; Nickel, Hildegard M. (Hrsg.): Frauen in Deutschland 1945-1992: Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, 1993.
- Dössel, Christine: Deckname Beckett. In: Süddeutsche Zeitung vom 24. März 2006.
- Dresen, Adolf: Zerrissene Nation. In: ders.: Siegfrieds Vergessen: Kultur zwischen Konsens und Konflikt. Berlin: Ch. Links Verlag, 1992. S. 185-193.
- Eckert, Rainer: Gegen die Wende-Demagogie – für den Revolutionsbegriff. In: Deutschland Archiv. Jg. 40/2007, Heft 6. S. 1084-1086.
- Ehlert, Matthias: Die Bauzeichnerin im Häschenkostüm. Frankfurt am Main: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.10.1999.
- Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1996.
- Engler, Wolfgang: Die Ostdeutschen als Avantgarde. Berlin: Aufbau, 1999.
- Evangelische Kirche in Deutschland (EKD): Christen in Deutschland 2005. In: URL ><http://www.ekd.de>< abgerufen am 3. Mai 2008.
- Fabian, Jo: Idioten: Das Buch. Berlin: Dept301, o.J.
- Fink-Eitel, Hinrich: Die Philosophie und die Wilden: Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte. Hamburg: Junius, 1994.
- Fischer, Gerhard; Roberst, David (Hrsg.): Schreiben nach der Wende: Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart u.a.: Metzler, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Tübingen: Narr, 1984.
- Fischer-Lichte, Erika: Theatralität als kulturelles Modell. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hrsg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen, u.a.: A. Francke Verlag, 2004. S. 7-26.
- Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart u.a.: Metzler, 2005.
- Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Reinbek: Rowohlt, 2002.
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden [Bd. III 1976-79]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

- Franke-Polz, Tobias: Avantgarde in Jena. In: Loni, Horst-J. (Hrsg.): Der Zornige Engel: Theaterhaus Jena 1991-2000: Berlin: Theater der Zeit, 2001. S. 8-11.
- Frei, Nikolaus: Die Rückkehr der Helden: Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001). Tübingen: Gunter Narr, 2006.
- Friedrich-Ebert-Stiftung (Hrsg.): Gesellschaft im Reformprozess. In: URL: http://www.fes.de/inhalt/Dokumente/061017_Gesellschaft_im_Reformprozess_komplett.pdf. abgerufen am 10. Dezember 2008.
- Gebhardt, Winfried; Kamphausen, Georg: Zwei Dörfer in Deutschland: Mentalitätsunterschiede nach der Wiedervereinigung. Opladen: Leske + Budrich, 1994.
- Gehrke, Bernd; Hürtgen, Renate (Hrsg.): Der betriebliche Aufbruch im Herbst 1989: Die unbekannte Seite der DDR-Revolution. Diskussion – Dokumente – Analysen. Berlin: Bildungswerk Berlin der Heinrich Böll Stiftung, 2001.
- Gehrke, Bernd; Rüdtenklau, Wolfgang (Hrsg.): ... das war doch nicht unsere Alternative: DDR-Oppositionelle zehn Jahre nach der Wende. Münster: Westfälisches Dampfboot, 1999.
- Geisenhanslüke, Achim: Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne. In: Gilcher-Holtey, Ingrid: Politisches Theater nach 1968. Frankfurt am Main, New York: Campus, 2006.
- Geißler, Rainer: Nachholende Modernisierung mit Widersprüchen. In: Aus Politik und Zeitgeschichte [Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament*]: Jg. 2000, Heft 40. S. 22-29.
- Geißler, Rainer: Transformationsprozesse in der Sozialstruktur der neuen Bundesländer. In: BISS public. Jg. 1991 Heft 2. S. 47-78.
- Giehm, Joachim: Künstlerische Wertung im Figurenaufbau und Aspekte der Wertorientierung in ausgewählten Stücken der DDR-Dramatik: Zum Zusammenhang von Struktur und Funktion des Figurenaufbaus und wertorientierter Wirkungspotenz ausgewählter Dramatik der DDR, dargestellt anhand von Arbeiterfiguren in der DDR-Dramatik am Beginn der achtziger Jahre. Berlin: Akademie für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Institut für marxistisch-leninistische Kultur- und Kunstwissenschaften [Dissertation], 1987.
- Giesen, Bernhard: Überlegungen zum Begriff der kollektiven Identität. In: Bohn, Cornelia; Willems, Herbert (Hrsg.): Sinngeneratoren: Fremd- und Selbstthematierungen in soziologisch-historischer Perspektive. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2001. S. 91-110.
- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse: Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Haas, Birgit: Theater der Wende – Wendetheater. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004.
- Hahn, Alois: Die soziale Konstruktion des Fremden. In: Sprondel, Walter M. (Hrsg.): Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. S. 140-163.
- Hahn, Anne: Du bist, was du warst, und du wirst, was du tust. Thomas Lawinky und Bastian Biedermann im Gespräch mit Anne Hahn. In: Freitag vom 9. Juni 2006.
- Hammerschmidt, Ulrich: Die Zuschauer – eine feige Bande: Interview mit Christoph Hein. In: Freie Presse vom 6.10.1999.
- Hammerthaler, Ralph: Die Positionen des Theaters in der DDR. In: Hasche, Christa; Schölling, Traute; Fiebach, Joachim (Hrsg.): Theater in der DDR: Chronik und Positionen. Berlin: Henschel, 1994. S. 151-273.

- Hasche, Christa; Schölling, Traute; Fiebach, Joachim (Hrsg.): Theater in der DDR: Chronik und Positionen. Berlin: Henschel, 1994.
- Häusler, Anne; Vannayová, Martina (Hrsg.): Landvermessungen: Theater in Mittel-, Ost- und Südosteuropa. Berlin: Theater der Zeit, 2008. [Recherchen 61].
- Hein, Christoph: Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschen- und volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar: Rede auf dem X. Schriftstellerkongress der DDR 25. November 1987 In: ders.: Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden 1987-1990. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990. S. 104-127.
- Hein, Christoph: Waldbruder Lenz. In: ders.: Öffentlich arbeiten: Essais und Gespräche. Berlin: Aufbau Verlag, 1987. S. 70-96.
- Helwig, Gisela; Nickel, Hildegard Maria (Hrsg.): Frauen in Deutschland 1945-1992. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, 1993.
- Hertog, Frank den: Minderheiten im eigenen Land? Zur Position der Ostdeutschen in der gesamtdeutschen Realität. Frankfurt u.a.: Campus-Verlag, 2004.
- Heruth, Gerhard: Döbelner Theatergeschichte(n): Tradition- und Förderverein Lessinggymnasium e.V.: Mitgliederinformation 2004, Nr. 26 o.S.
- Hilbig, Wolfgang: Das Provisorium. Frankfurt am Main: Fischer, 2000.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence: The Invention of Tradition. Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Hoffmann, Hans-Joachim: Kunstrichter – Dichter – Kämpfer: Lessings Werk fand seine wahre Heimstatt. In: Theater der Zeit. Jg. 1979. Heft 3.
- Hubarth, Franz: Aufklärung zwischen den Zeilen: Stasi als Thema in der Literatur. Köln u.a.: Böhlau, 2003.
- Hüttmann, Andrea: Die Ästhetik der Geschichte: Das zeitgenössische historische Drama Spaniens im Spannungsfeld zwischen Sinn und Spiel. Tübingen: Francke, 2001.
- Ilg, Jens; Bitterlich, Thomas (Hrsg.): Theatergeschichtsschreibung: Interviews mit Theaterhistorikern. Marburg: Tectum, 2006.
- Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED Berlin (Hrsg.): Theater in der Zeitenwende: Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik 1945-1968 [Zweiter Band]. Berlin: Henschelverlag, 1972.
- Irmer, Thomas: Eine Endzeit grüßt die andere. Volker Braun im Gespräch mit Thomas Irmer. In: Theater der Zeit Jg. 2002, Heft 3. S. 56-57.
- Jäger, Andrea: Das Reich der Notwendigkeit: Die Gründerzeitliteratur der DDR arbeitet am Mythos Arbeit. In: Galli, Matteo; Preußner, Heinz-Peter: Deutsche Gründungsmythen. Heidelberg: Winter, 2008. 157-166.
- Jesse, Eckhard: Friedliche Revolution und deutsche Einheit: Sächsische Bürgerrechtler ziehen Bilanz. Berlin: Links, 2006.
- John, Hans-Rainer: Unser Theater – heute und morgen. Interview mit Siegfried Böttger, Stellvertreter des Ministers für Kultur. In: Theater der Zeit. Jg. 1990, Heft 1, S. 30-33.
- John, Hans-Rainer: Unser Theater – heute und morgen: Theaterpolitische Leitlinien im Streitgespräch. In: Theater der Zeit. Jg. 1990, Heft 3 S. 26-27.
- Jurt, Joseph: Bourdieu. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Käbisch, Edmund: Das Fanal von Falkenstein: eine Studie über die Zersetzung der Kirche durch die Stasi nach der Selbstverbrennung des Pfarrers Rolf Günther. Bergisch-Gladbach: Editions La Colombe, 2007.

- Kaiser, Paul: „Hofkünstler“ im „Arbeiter- und Bauernstaat“? Zur Sozialfigur des bildenden Künstlers in der DDR. In: Fischer, Johannes; Joas, Hans (Hrsg.): Kunst, Macht und Institution: Studien zur philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kulturosoziologie der Moderne. Frankfurt am Main: Campus, 2004. S. 622-639.
- Kaiser, Paul: Bürgerlichkeit ohne Bürgertum? In: Aus Politik und Zeitgeschichte [Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament*]. Jg. 2008, Heft B 10-11. S. 26-32.
- Kaiser, Paul: Malerfürsten im „Kunstkombinat“: Thesen zum Zusammenhang von Kunstsystem und Künstlerrolle in der bildenden Kunst der DDR. In: Berg, Michael; Holtsträter, Knut; Mas-sow, Albrecht von (Hrsg.): Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst: Ästhetisches und politi-sches Handeln in der DDR. Köln u.a.: Böhlau, 2007. S. 113-128.
- Kaiser, Paul: Prinzip Zugriff. Bernhard Heisigs Wandbild *Gestern und in unserer Zeit* vor und nach 1989. In: Gillen, Eckhart (Hrsg.): Bernhard Heisig: Die Wut der Bilder [Kat. der Bern-hard-Heisig-Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig 20.3.-29.5.2005]: Köln, 2005. S. 274-281.
- Kaiser, Paul: Treibjagd im Kulturschutzgebiet: Privates Kunstsammeln in der DDR zwischen repressiver Marginalisierung und staatlicher Kunsthandelspolitik. In: Marx, Barbara; Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Sammeln als Institution: Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäze-natentum des Staates. München u.a.: Deutscher Kunstverlag, 2007. S. 293-302
- Kaiser, Paul; Petzold, Claudia: Boheme und Diktatur in der DDR: Gruppen, Konflikte, Quartie-re. 1971 bis 1989 [Katalog der Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin]. Berlin: Fannei & Walz, 1997.
- Kemser, Dag: Zeitstücke zur deutschen Wiedervereinigung: Form – Inhalt – Wirkung. Tübin-gen: Niemeyer, 2006.
- Kloth, Hans Michael: Rezension zu: Neubert, Ehrhart: Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989. Berlin 1997. In: H-Soz-u-Kult, 24.01.1998, URL: > <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=449><. abgerufen am 24. 6. 2008
- Kolesch, Doris: Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwig XIV. Frank-furt/Main u.a.: Campus, 2006.
- Kollmorgen, Raj: Diskursive Missachtung: Zur Subalternisierung ostdeutscher Soziokulturen. In: Deutschland Archiv. Jg. 40/2007, Heft 3. S. 481-491.
- Kollmorgen, Raj: Ostdeutschland: Beobachtungen einer Übergangs- und Teilgesellschaft. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft, 2005.
- Köpke, Horst: Wessis raus: Kündigungen in Rostock und anderswo. In: Frankfurter Rundschau vom 22. Februar 1993.
- Kotte, Andreas: Theatralität konstituiert Gesellschaft, Gesellschaft Theater: Was kann Theater-historiografie leisten? In: Theaterwissenschaftliche Beiträge 2002. Berlin: Theater der Zeit. 2002 S. 1-9.
- Kröplin, Regina; Schnecking, Wolfgang: Ostdeutsche Frauen im gesellschaftlichen Transforma-tionsprozess: Eine Untersuchung zur Situation der Frauen im Beruf und in der Familie in der DDR und die Fortsetzung geschlechtsspezifischer Segregation im Transformationsprozess. Düs-seldorf: Hans-Böckler-Stiftung, 1998.
- Krug, Hartmut: Tafelrunde in der Non-Stop-Bar. In: die tageszeitung vom 13.10.1999.
- Krusche, Friedemann: Theater in Magdeburg. Halle. Mitteldeutscher Verlag, o.J.
- Kuberski, Angela (Zusammenstellung): Wir treten aus unseren Rollen heraus: Dokumente des Aufbruchs Herbst '89. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information, 1990.
- Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. Lehrbuch. Weinheim, Basel. Beltz Verlag, 2005.

- Land, Rainer: Ostdeutschland – fragmentierte Entwicklung. In: Berliner Debatte *Initial*. Jg. 2003, Heft 14. S. 77-95.
- Land, Rainer; Possekel, Ralf: Fremde Welten: die gegensätzliche Deutung der DDR durch SED-Reformer und Bürgerbewegung in den 80er-Jahren. Berlin: Links Verlag, 1998.
- Lehmann, Hans-Thies: Das postdramatische Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999 [3., veränderte Auflage 2005].
- Lenel, Tobias: Der Revisor in New Strelitz. In: Theater der Zeit. Jg. 1991, Heft 4. S. 49-53.
- Lindner, Bernd: Verstellter, offener Blick: Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995. Köln u.a.: Böhlau, 1998.
- Liuga, Audronis: Paradoxien des litauischen Theaters. In: Häusler, Anne; Vannayová, Martina (Hrsg.): Landvermessungen: Theater in Mittel-, Ost- und Südosteuropa. Berlin: Theater der Zeit, 2008. [Recherchen 61]. S. 87-98.
- Linzer, Martin; Ullrich, Peter und Renate; Undisz, Esther (Hrsg.): Wo ich bin, ist keine Provinz: Der Regisseur Christoph Schroth. Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste Förderverein Theaterdokumentation e.V., 2003.
- Luckas, Manfred: „So lange du stehen kannst, wirst du kämpfen.“ Die Mythen des Boxens und ihre literarische Inszenierung. Berlin: dissertation.de, 2002.
- Malzacher, Florian: Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. Theater heute Jg. 2008, Heft 10. S. 8-13.
- Mehnert, Klaus: Der Sowjetmensch: Versuch eines Selbstporträts. Stuttgart: Ullstein, 1958.
- Merkel, Ina: Konsumkultur in der DDR: Über das Scheitern der Gegenmoderne auf dem Schlachtfeld des Konsums. In: Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung. Jg. 1996, Heft 37. S. 314-330.
- Moritz, Torsten: Gruppen der DDR-Opposition in Ost-Berlin – gestern und heute: eine Analyse der Entwicklung ausgewählter Ost-Berliner Oppositionsgruppen vor und nach 1989. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 2000.
- Mühlberg, Dietrich: Das Verständnis von Väterlichkeit jenseits „bürgerlicher Mittelschichten“ – zu sozialgeschichtlichen Hintergründen ostdeutscher Eigenheiten. In: Rohnstock, Katrin (Hrsg.): Mütterlichkeit und Väterlichkeit in West und Ost: Dokumentation einer Tagung in Zusammenarbeit mit. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung, 1999. S. 35-40.
- Müller, Heiner: Ein Brief. In: Frank Hörnigk: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Leipzig: Reclam-Verlag, 1990, S. 37-39.
- Müller, Marie-Theres: Das „soziale Profil“ der Arbeiterfiguren am Beispiel ausgesuchter Werke der DDR-Literatur. Halle: Martin-Luther-Universität. Dissertation, 1987.
- Müller-Hilmer, Rita: Gesellschaft im Reformprozess. Berlin: Friedrich-Eberst-Stiftung, 2006.
- Münz, Rudolf: Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.
- Neubert, Erhart: Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2000.
- Nohl, Arnd-Michael: Interview und dokumentarische Methode: Anleitungen für die Forschungspraxis. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- o.A.: Chronik 1990/91. In: Deutscher Bühnenverein. Bundesverband deutscher Theater (Hrsg.): Wer spielte was: Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz. Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. Bundesverband deutscher Theater. Bensheim: Mykenae, Jg. 1990/91. S. 11-18.
- o.A.: Positionen. Wofür der VT [Verband der Theaterschaffenden, S.J.] seit langem eintritt. In: Theater der Zeit. Jg. 1990, Heft 1. S. 35.

- Oepke, Maren: Rechtsextremismus unter ost- und westdeutschen Jugendlichen: Einflüsse von gesellschaftlichem Wandel, Familie, Freunden und Schule. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2005.
- Ortmann, Rüdiger: Abweichendes Verhalten und Anomie: Entwicklung und Veränderung abweichenden Verhaltens im Kontext der Anomietheorien von Durkheim und Merton. Freiburg: Merton, 2003.
- Ostermaier, Thomas: Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. In: Theater der Zeit. Jg. 1999, Heft 7/8. S. 10-15.
- Papst, Andrea (Hrsg.): Wir sind das Volk? Ostdeutsche Bürgerrechtsbewegungen und die Wende. Tübingen: Attempto Verlag, 2001.
- Pfister, Manfred: Das Drama: Theorie und Analyse. München: Fink, 1977.
- Pfützner, Klaus: Für eine starke Gewerkschaft für eine kompetente Fachschaft. In: Theater der Zeit. Jg. 1990, Heft 1. S. 34-35.
- Piens, Gerhard: Conrad Ekhof und die erste deutsche Theaterakademie. Berlin: Ministerium für Kultur (DDR). 1954.
- Piens, Gerhard: Über Gegenstand und Methode der Theatergeschichte. In: Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten (Hrsg.): Studienmaterial zur Kunstdiskussion für die künstlerischen Lehranstalten. [Reihe Theater und Tanz]. Dresden: als Manuskript gedruckt, 1954.
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Przyborski, Aglaja: Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode: qualitative Auswertung von Gesprächen, Gruppendiskussionen und anderen Diskursen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.
- Przyborski, Aglaja; Wohlrab-Sahr, Monika: Qualitative Sozialforschung: Ein Arbeitsbuch. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2008.
- Raab, Michael: Wolfgang Engel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.
- Reichel, Peter: Auskünfte: Beiträge zur neuen DDR-Dramatik. Berlin: Henschelverlag, 1989.
- Reichel, Peter: Fortschritt als Frage: Ein Diskussionsbeitrag – vor dem V. Kongress der Theaterschaffenden 1985. In: ders.: Auskünfte: Beiträge zur DDR-Dramatik. Berlin: Henschelverlag, 1989. S. 251-255.
- Reimann, Kerstin: Schreiben nach der Wende – Wende im Schreiben? Literarische Reflexionen nach 1989/90. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008.
- Reinhold, Ursula: Krisenerfahrung und Krisenverarbeitung in der erzählenden Literatur nach 1990. In: Bullivant, Keith (Hrsg.): Literarisches Krisenbewusstsein: Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert. München: Iudicum, 2001. S. 295-313.
- Reuter, Julia: Ordnung des Anderen: Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden. Bielefeld: transcript, 2002.
- Richter, Michael: Die Wende: Plädoyer für eine umgangssprachliche Benutzung des Begriffs. In: Deutschland Archiv. Jg. 40/2007, Heft 5. S. 861-868.
- Röpcke, Andrea: „Retterin der weißen Rasse“: Rechtsextreme Frauen zwischen Straßenkampf und Mutterrolle. Bielefeld: Bildungsvereinigung Arbeit und Leben Niedersachsen Ost, Arbeitsstelle Rechtsextremismus und Gewalt, 2006.
- Roth, Claudia: Diepgen begnadigt Schabowski und Kleiber: Ex-SED-Politiker kommen zum 3. Oktober frei. Berlin: Die Welt online vom 7. September 2000. URL: >http://www.welt.de/print-welt/article532171/Diepgen_begnadigt_Schabowski_und_Kleiber.html< abgerufen am 13. Mai 2008.

- Sartre, Jean-Paul: Der Idiot der Familie. Reinbek: Hamburg, 1986 [L'Idiot de la famille. La vie de Gustave Flaubert de 1821 à 1851. Paris: Gallimard, 1971f.].
- Saunders, Frances Stonor: Wer die Zeche zahlt ...: Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg. Berlin: Siedler, 2001.
- Schäffgen, Katrin: Die Verdopplung der Ungleichheit: Sozialstruktur und Geschlechterverhältnisse in der Bundesrepublik und in der DDR. Opladen: Leske und Budrich, 2000.
- Schmidt, Christian: Selbstauflösung. Berlin: Junge Welt vom 15.10.1999.
- Schöblier, Franziska: Augen-Blicke: Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Tübingen: Gunter Narr, 2004.
- Schöblier, Franziska: Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensiefel. In: Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea; Schöblier, Franziska (Hrsg.): Politisches Theater nach 1968. Frankfurt am Main, New York: Campus, 2006. S. 269-293.
- Schroeder, Klaus: Rechtsextremismus und Jugendgewalt in Deutschland: Ein Ost-West-Vergleich. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh, 2004.
- Schüle, Annegret; Ahbe, Thomas; Gries, Rainer (Hrsg.): Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur. Leipzig: Universitätsverlag, 2006.
- Schumacher, Ernst: Darstellende Kunst und sozialistische Lebensweise. Unsere Dramatik – Stoffe, Fabeln, Konflikte. In: Theater der Zeit. Jg. 1984, Heft 1. S. 9-12.
- Schwartau, Anke: Berlin im November. Berlin, 1989.
- Šimko, Ján: Zu Tode amüsiert. In: Häusler, Anne; Vannayová, Martina (Hrsg.): Landvermessungen: Theater in Mittel-, Ost- und Südosteuropa. Berlin: Theater der Zeit, 2008. [Recherchen 61]. S. 159-172.
- Simmel, Georg: Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin: Duncker & Humblot, 1908.
- Sozialwissenschaftliches Forschungszentrum Berlin-Brandenburg e.V. (Hrsg.): Studie „Leben in den neuen Bundesländern“ 2007. Berlin: Sozialwissenschaftliches Forschungszentrum Berlin-Brandenburg e.V., 2008.
- Sozialwissenschaftliches Forschungszentrum Berlin-Brandenburg e.V. (Hrsg.): Studie „Leben in den neuen Bundesländern“: 16. Untersuchungswelle 2005. Berlin: Sozialwissenschaftliches Forschungszentrum Berlin-Brandenburg e.V., 2005.
- Spies, Bernhard: Der Anteil der sozialistischen Utopie an der Beendigung der DDR-Literatur: Am Beispiel Christoph Heins. In: Germanic Review Jg. 1992, Heft 67. [Theme Issue: The End of GDR Literature] S. 112-119.
- Stadelmaier, Gerhard: Angriff auf einen Kritiker. Frankfurt am Main: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18. Februar 2006.
- Statistisches Bundesamt (Hrsg.): Datenreport 2006: Zahlen und Fakten über die Bundesrepublik Deutschland: Bonn, 2006.
- Staud, Toralf: Die ostdeutschen Immigranten. In: Busse, Tanja; Dürr, Tobias (Hrsg.): Das neue Deutschland: Die Zukunft als Chance. Berlin: Aufbau, 2003. S. 266-281.
- Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. Theater heute Jg. 2008, Heft 10. S. 14-21.
- Stephan, Erika: An der Oberfläche. Erfurt: Thüringer Allgemeine vom 12.10.1999.
- Sticker, Achim: Interferenzen bildkünstlerischer und textueller Verfahren. In: Roesner, David; Wartemann, Goesche; Wortmann, Volker (Hrsg.): Szenische Orte – mediale Räume. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag, 2005. S. 239-259.

- Strafrecht der Deutschen Demokratischen Republik: Kommentar zum Strafgesetzbuch. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik, 1981 [3., überarbeitete Auflage].
- Stuber, Petra: Spielräume und Grenzen: Studien zum DDR-Theater. Berlin: Links Verlag, 1998.
- Sucher, C. Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1996.
- Trauth, Volker: Zweifacher Blick zurück. Berlin: Neues Deutschland vom 13.10.1999.
- Trinks, Uta: Dünn wie ´ne Dasse Bliemchengaffee: Goslar: Goslarsche Zeitung vom 13.10.1999.
- Ullrich, Renate: Schweriner Entdeckungen: Ein Theater im Gespräch. Berlin: Dietz, 1986.
- Verein opferperspektive e.V.: URL: >www.opferperspektive.de/Chronologie< abgerufen 3.10.2008.
- Verein Politische Memoriale e.V. in Mecklenburg-Vorpommern. URL: ><http://www.polmem-mv.de/>< abgerufen am 17. 11. 2008.
- Wacquant, Loic D. J.: Auf dem Weg zu einer Sozialpraxeologie: Struktur und Logik der Soziologie Pierre Bourdieus. In: Bourdieu, Pierre; Loic D. J. Wacquant: Reflexive Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 17-93.
- Wagner, Frank Michael: Heißer Herbst am Theater – 1989. In: Kröplin, Eckart; Pachl, Peter (Hrsg.): 200 Jahre Theater in Rudolstadt 200 Jahre Aufregung 1793-1993: Rudolstadt: Thüringer Landestheater, 1994. S. 174-179.
- Wagner, Wolf: Kulturschock Deutschland. Hamburg: Rotbuch, 1999.
- Wagner, Wolfgang: Kulturschock Deutschland: Der zweite Blick. Hamburg: Rotbuch. 1999.
- Wendrich, Fritz: Am Anfang war Widerstand I und II. In: Linzer, Martin; Ullrich, Peter und Renate; Undisz, Esther (Hrsg.): Wo ich bin, ist keine Provinz: Der Regisseur Christoph Schroth. Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste Förderverein Theaterdokumentation e.V., 2003. S. 58-59 und 77-79.
- Wohlrab-Sahr, Monika: Biographieforschung jenseits des Konstruktivismus? In: Soziale Welt Jg. 1999, Heft 1. S. 483-494.
- Zimmermann, Hans Dieter. Literaturbetrieb Ost-West: Die Spaltung der deutschen Literatur von 1948 bis 1998. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer, 2000.

Primärtexte (Grundlage der Analyse)

- Braun, Volker: Der Staub von Brandenburg: Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 1999.
- Braun, Volker: Iphigenie in Freiheit: Bühnenmanuskript. Berlin: henschel Schauspielverlag, 1998.
- Bukowski, Oliver: Gäste: Tragödie. Bühnenmanuskript. Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, 1999.
- Bukowski, Oliver: Londn-L.Ä.-Lübbenau: (Ein Hardcorechwank in Lausitzer Mundart). Bühnenmanuskript. Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, 1993.
- Dehler, Peter: Glatze: Bühnenmanuskript. München: Drei Masken Verlag, 1992.
- Finkelde, Dominik: Abendgruß: Bühnenmanuskript. Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, 1998

- Gericke, Katharina: Buckliges Mädchen: Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 2007.
- Gericke, Katharina: Vom Fluss: Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 2001.
- Hein, Christoph: Himmel auf Erden: Zwei Komödien in einem Akt [Zaungäste, Himmel auf Erden]. Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 1998.
- Hein, Christoph: Randow: Eine Komödie. Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 1994.
- Kater, Fritz: Sterne über Mansfeld: Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 2003.
- Kater, Fritz: Vineta oderwassersucht: Bühnenmanuskript. München: Drei Masken Verlag, 2000.
- Kater, Fritz: we are camera / jasonmaterial. In: ders.: Ejakulat aus Stacheldraht. Berlin: Theater der Zeit, 2003 [Reihe *Dialog* Bd. 4] S. 273-306.
- Kater, Fritz: zeit zu lieben zeit zu sterben: Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 2002 abgedruckt In: theater heute. Jg. 2002, Heft 12. S. 57-64.
- Langhoff, Anna: Unsterblich und reich: Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 2000.
- Laucke, Dirk: alter ford escort dunkelblau: Bühnenmanuskript. Berlin: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, 2006.
- Martin, Christian: Formel Einzz: Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 2000.
- Martin, Christian: Schneemond: Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 2006.
- Martin, Christian: Trilogie der Erinnerung [Amok, Bunker, Fighters]: Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 1996.
- Martin, Christian: Vogtländische Trilogie [Traumreise, Abseits, Golan]: Bühnenmanuskript. Berlin: Henschel Schauspielverlag, 1990.
- Oberender, Thomas: Steinwald's. Bühnenmanuskript. Frankfurt am Main. Verlag der Autoren, 1993.
- Petras, Armin; Lawinky, Thomas: Mala Zementbaum: Bühnenmanuskript. München: Drei Masken Verlag, 2006.

Weitere Primärtexte

- Brecht, Bertolt: Die Kinderhymne. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 3. Frankfurt am Main, 1997. S. 507.
- Braun, Volker: Das Eigentum. In: ders.: Die Zickzackbrücke: Ein Abrißkalender. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1992. S. 84.
- Braun, Volker: Die Übergangsgesellschaft. In: ders.: Gesammelte Stücke [Bd. 2]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S.103-132.
- Braun, Volker: Guevara oder Der Sonnenstaat. In: ders.: Gesammelte Stücke [Bd. 1]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 159-210.
- Braun, Volker: Limes. Mark Aurel. In: Theater der Zeit. Jg. 2002, Heft 3. S. 58-70.
- Braun, Volker: Transit Europa: Der Ausflug der Toten. In: ders.: Gesammelte Stücke [Bd. 2]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S.197-224.
- Brecht, Bertolt: Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer: Bühnenfassung von Heiner Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

- Czeslik, Oliver: Heilige Kühe: Bühnenmanuskript. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 1992.
- Danckwart, Gesine: Täglich Brot: Bühnenmanuskript. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2001.
- Freyer, Thomas: Amoklauf mein Kinderspiel: Bühnenmanuskript. Reinbek: Rowohlt, 2006.
- Freyer, Thomas: Separatisten: Bühnenmanuskript. Reinbek: Rowohlt, 2007.
- Hein, Christoph: Die Ritter der Tafelrunde: Eine Komödie. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag. 1989.
- Hein, Christoph: Passage. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988.
- Kleist, Heinrich von: Michael Kohlhaas. München: dtv, 1997.
- Kroetz, Franz Xaver: Ich bin das Volk. Berlin: Berliner Ensemble, 1995 [Drucksache 13/14].
- Laucke, Dirk: Silberhöhe gibt's nich mehr: Bühnenmanuskript. Berlin: Kiepenheuer Bühnenvertrieb. 2008.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. In: ders.: Die Stücke [Bd. 3]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 11-42.
- Müller, Heiner: Der Bau. In: ders.: Die Stücke [Bd. 1]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 329-396.
- Müller, Heiner: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: ders.: Die Stücke [Bd. 1]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 181-287.
- Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Mede. Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Die Stücke [Bd. 3]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 71-84.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung. In: ders.: Die Stücke [Bd. 3]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 85-97.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee II: Wald bei Moskau. In: ders.: Die Stücke [Bd. 3]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 195-205.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee III: Das Duell. In: ders.: Die Stücke [Bd. 3]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 213-221.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee IV: Kentauren. In: ders.: Die Stücke [Bd. 3]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 229-236.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling. In: ders.: Die Stücke [Bd. 3]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 237-247.
- Ostermaier, Albert: Erreger: Bühnenmanuskript. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Petras, Armin, nach Euripides: Alkestis, mon amour: Bühnenmanuskript. München: Drei Masken Verlag, 2004.
- Plenzdorf, Ulrich: Die Legende vom Glück ohne Ende. Rostock: Hinstorff. 1979.
- Pollesch, René: Heidi-Hoh-Trilogie: Bühnenmanuskript. Reinbek: Rowohlt, 1999-2001.
- Rabe, Anne: Achtzehn Einhundertneun – Lichtenhagen: Bühnenmanuskript. Berlin: Kiepenheuer Bienenvertrieb, 2008.
- Reimann, Brigitte: Franziska Linkerhand. Berlin: Verlag Neues Leben, 1974.
- Rinke, Moritz: Republik Vineta: Bühnenmanuskript: Reinbek: Rowohlt, 2000.
- Saeger, Uwe: Flugversuch. In: Reichel, Peter: Die Übergangsgesellschaft: Stücke der achtziger Jahre aus der DDR. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1988. S. 401-444.
- Seidel, Georg: Carmen Kittel. In: ders.: Villa Jugend: Das dramatische Werk in einem Band. Berlin: Henschel Schauspiel Theaterverlag, 1992. S. 87-128.

Seidel, Georg: Jochen Schanotta. In: ders.: Villa Jugend: Das dramatische Werk in einem Band. Berlin: Henschel Schauspiel Theaterverlag, 1992. S. 51-86.

Seidel, Georg: Kondensmilchpanorama. In: ders.: Villa Jugend: Das dramatische Werk in einem Band. Berlin: Henschel Schauspiel Theaterverlag, 1992. S. 7-49.

Seidel, Georg: Villa Jugend. In: ders.: Villa Jugend: Das dramatische Werk in einem Band. Berlin: Henschel Schauspiel Theaterverlag, 1992. S. 215-271.

Wander, Maxi: Guten Morgen, du Schöne: Protokolle nach Tonband. Berlin: Buchverlag Der Morgen, 1977. [EA].

Interviews

Claudia Bauer: 19. Dezember 2006, Berlin: öffentliches Café.

Armin Petras: 6. Oktober 2006, Berlin: Maxim-Gorki-Theater. (Aufgrund technischer Schwierigkeiten liegt hier nur ein Gedächtnisprotokoll vor.)

Peter Dehler: 21. September 2006, Schwerin: Büro des Schauspielers.

Oliver Bukowski: 13. Juli 2006, Berlin: öffentliches Café.

Sewan Latchinian: 14. Juni 2006, Senftenberg: Büro des Intendanten.

Tobias Wellemeier: 17. Oktober 2006, Magdeburg: Büro des Intendanten. Weitere Anwesende: Ute Scharfenberg, Chefdramaturgin theater magdeburg.

Jo Fabian: 19. Mai 2006, Berlin: Atelier Jo Fabian. Weiterer Anwesender: Henning Fülle, Dramaturg, Berlin.

Axel Vornam: 4. Oktober 2006, Rudolstadt: Büro des Intendanten.

Wolf Bunge: 19. Juni 2006, Rudolstadt: öffentliches Café.

Christian Martin: 16. Dezember 2006, Ellefeld/Vogtland: Wohnhaus Ch. Martin.

Wolfgang Engel: 14. Juli 2006, Leipzig: Büro des Intendanten.

Christoph Schroth: 12. September 2006, Cottbus: Staatstheater Cottbus.

Peter Sodann: 17. Juli 2006, Halle: Café neues theater.

**Angaben gemäß §5 Abs. 4 der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät an der
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg zum**

**Antrag auf Zulassung zum Promotionsverfahren
Skadi Jennicke**

Erklärung über selbstständiges Verfassen der Dissertationsschrift

Hiermit erkläre ich, Skadi Jennicke (geb. Riemer), geb. am 4.12.1977, dass ich die vorgelegte Dissertationsschrift „**Theater als soziale Praxis. Ostdeutsches Theater nach dem System-
umbruch**“ selbstständig verfasst habe. Ich habe keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen kenntlich gemacht.

Skadi Jennicke

Halle, 30. März 2009