

Skadi Jennicke

Sterne über Ostdeutschland

Theater als Konstruktionsmedium ostdeutscher Kultur

(Mai 2008, erscheint im Reader zum 13. und 14. Doktorandenseminar der Rosa-Luxemburg-Stiftung. Berlin: Dietz-Verlag. voraussichtlich Ende 2008)

Theater ist Gesellschaft

Der Zusammenbruch des lange Jahre paradigmatisch wirkenden bipolaren Systemgegensatzes hat die Welt verändert. Die Folgen des Systemumbruchs, insbesondere in Ostdeutschland, haben auf die soziale Lebenspraxis der Menschen derartig einschneidende Folgen, das kaum ein Lebensbereich davon ausgenommen bleibt. Derartige Umbrüche verlangen nach kollektiver Aufarbeitung und Reflexion. Neben der Auseinandersetzung im Alltag, für die nicht zuletzt die Massenmedien wie Zeitungen und Fernsehen Inhalte verfügbar machen, stellt sich die Frage, in welcher Weise der Bereich der Kunst an der kulturellen Verarbeitung des Systemumbruchs in einem weitgreifenden Bildungs-, Aufklärungs- und Identifikationsprozess beteiligt ist. Für die Literatur und die Bildende Kunst ist dieser Anspruch durchgesetzt und wissenschaftlich hinreichend untersucht, prägt er sogar spezifische Schulen, wie etwa die Neue Leipziger Schule oder Autorengenerationen wie etwa Jana Hensel, Jakob Hein, Clemens Meyer, aber auch Christoph Hein. Das Theater spielt bislang in dieser Debatte keine Rolle. Es ist aber zu zeigen, dass gerade Theater, als ein genuin gemeinschaftliches Medium, in der Lage ist, die kulturellen und sozialen Umbrüche als kollektive und gesellschaftliche künstlerisch zu reflektieren. In dem hier vorgestellten Ausschnitt aus dem Dissertationsprojekt ‚Theater als Konstruktionsmedium ostdeutscher Kultur‘, soll Theater als funktionelles Medium betrachtet werden, das der Gesellschaft anschlussfähige Kommunikation zur Verfügung stellt. Theater ist Teil eines gesellschaftlichen Zusammenhangs und zugleich stellt es Gesellschaft innerhalb seines Wirkungskreises im Akt der Kommunikation erst her. Dieser systemtheoretische Ansatz erlaubt es, theatrale Fiktion im kommunikativen Wechselverhältnis zu nichtfiktionaler Kommunikation zu betrachten und damit Theater in einen gesellschaftlichen Kontext einzubetten. Unter der Perspektive des Systemumbruchs in Ostdeutschland tritt diese soziale Funktion von Theater besonders deutlich hervor. Indem Theater diese Umbruchsprozesse zum kommunikativen Gegenstand erhebt,

ohne sie selbstverständlich ausschließlich nur abzubilden, leistet es einen Beitrag zum gesellschaftlichen Diskurs über Ostdeutschland in all seinen Facetten: personale und kollektive Identität, Umgang mit biografischer und kollektiver Vergangenheit, ideengeschichtliche Positionen, soziale Verhaltensmuster, psychologische Bewusstseinsprozesse und vieles mehr.

Die Theaterwissenschaft richtet ihr gegenwärtiges Augenmerk auf ästhetische Phänomene und Prozesse. Sie untersucht Wahrnehmungsmodalitäten und betrachtet Theater als ‚Ereignis‘ in seinen performativen Eigenschaften. Der Zusammenhang zwischen gesellschaftlich-sozialen Entwicklungen und Theaterpraxis tritt hinter der Orientierung auf das Kommunikationsverhältnis von Bühne und Zuschauer als ästhetische Erfahrung zurück. Für die Auswirkungen des historischen Umbruchsprozesses in Ostdeutschland sowohl auf die Theater als Institutionen als auf die Bühne als Ort eines gesellschaftlich relevanten Diskurses hat dieser theoretische Ansatz keinen Blick. In der angespannten kulturpolitischen Situation, in der Theater zunehmend um ihre Legitimation kämpfen müssen, läuft diese einseitige Orientierung Gefahr, den politischen Anspruch von Theater als notwendiger Bestandteil einer demokratischen Kultur in den Hintergrund zu drängen. Dem gegenüber steht eine Theaterpraxis insbesondere in Ostdeutschland, in der Theater, vorwiegend in ländlichen Räumen, wie etwa Rudolstadt, Senftenberg, Greifswald/Stralsund aber auch Magdeburg, Cottbus und partiell Leipzig, die Auseinandersetzung mit dem Systemumbruch und seinen Folgen zu einer künstlerischen Leitlinie erhoben haben und mit diesem Profil nicht nur einen gewaltigen Zuschauerzuspruch verzeichnen, sondern darüber hinaus an gesellschaftlicher Relevanz signifikant gewinnen.

Die folgenden drei Beispiele sollen zeigen, dass die ästhetische Produktion fiktionaler Realität auf verschiedene Weise mit realen sozialen Prozessen in Beziehung steht. Es handelt sich um Teilergebnisse der Analyse von zweiundzwanzig Theatertexten, die den Systemumbruch in Ostdeutschland reflektieren. Sie sind aus der Gesamtschau von insgesamt über sechzig Theatertexten nach folgenden Kriterien ausgewählt worden: Entstehungszeitraum 1989-2006, Relevanz in den Spielplänen ostdeutscher Theater im zeitlichen Verlauf seit 1990, Konzeption als Theatertext (das schließt Adaptionen anderer Gattungen wie Film und Prosa dezidiert aus), biografische Breite im Autorensample. Im Dissertationsprojekt werden diese Theatertexte hinsichtlich ihrer Motive, Figurentypen und poetologischen Strategien untersucht und mit einer umfassenden Spielplananalyse aller ostdeutscher Theater (in der die hier ausgeschlossenen Adaptionen sowie Inszenierungen von DDR-Dramatik als auch Schlagerabende/Revueen berücksichtigt werden) sowie mit der Auswertung von dreizehn qualitativen

Interviews mit Ostdeutschen Theaterpraktikern (Regisseure, Intendanten, Autoren) in einen kompakten Zusammenhang gebracht.

Die Konzeption der Arbeit erweist sich angesichts des aktuellen Arbeitsstandes als außerordentlich produktiv, und zwar aus zwei Gründen. Zum einen vermag die strukturelle Analyse der Theatertexte über den Verlauf von insgesamt siebzehn Jahren Tendenzen und Entwicklungen aufzuzeigen, die bei der sonst üblichen Forschungspraxis von Einzeltextanalysen oder der Werksanalyse einzelner Autoren nicht erfasst werden können. Zwar wird die Arbeit den Theatertexten als singuläre und ästhetisch geschlossene Werke nur bedingt gerecht, im Gegenzug tritt jedoch die unmittelbare Wechselwirkung zwischen einem gesellschaftlichen Diskurs und der Entwicklung seiner ästhetischen Reflexion und Produktion unmittelbar hervor. Zum anderen ermöglichen die Interviews mit den Theatermachern eine Rückbindung der Analyseergebnisse an die Theaterpraxis und eröffnen mit der Innensicht der Akteure den in der Theaterwissenschaft latent vernachlässigten Zusammenhang zwischen Theatertextproduktion der Autoren und ihre Aufnahme in die Spielpläne (oder ihre mögliche Nichtrepräsentanz in ihnen) durch die Entscheidungsträger, namentlich der Intendanten und Regisseure.

Die drei folgenden Beispiele untersuchen die Darstellung von ‚Familie‘ im Vergleich zu westdeutscher Gegenwartsdramatik im Untersuchungszeitraum, fokussieren die in den Theatertexten entworfene Landschaft als einem fiktionalen Bedeutungsträger für gesellschaftliche Zustände und nehmen abschließend den Figurentypus des arbeiterlichen Menschen in den Blick.

Familie in west- und ostdeutschen Theatertexten seit 1990

Familie in der westdeutschen Gegenwartsdramatik

In westdeutschen Theatertexten der Neunziger Jahre erscheint Familie als ein mikrokosmisches Abbild von Gesellschaft: „Die Familie ist ein fast rechtsfreier Raum und sehr stark von gesellschaftlichen Eingriffen geschützt. Verwandtschaftsbeziehungen sind Bindungen, die über den Gesetzen stehen.“¹ Die Familie gilt westdeutschen Dramatikern als ein „Mikrokosmos der Gesellschaft im Allgemeinen“ und als „Keimzelle für die Gesellschaft der repräsentativste wie gleichzeitig für die einzelne Figur bedrohlichste Ort“ (Frei, 2006, S. 192).

Auf die Unübersichtlichkeit der Verhältnisse nach dem Ende der bipolaren Weltordnung reagieren die Dramatiker mit einer Renaissance der Familie. Die ist in ihrer personalen Grundstruktur übersichtlich und gleichzeitig

¹ Marius von Mayenburg in einem Interview mit Nikolaus Frei. In: Frei, 2006 S. 191

lassen sich an ihr gesellschaftliche Prozesse en miniature verhandeln. In keinem der Familienstücke etwa 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. In ihrer Untersuchung arbeitet Franziska Schöbler (2004) heraus, dass in all diesen Familien-Stücken das Gesellschaftliche 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 zu tage. Die Figurenbeziehungen spiegeln in erster Linie eine Auseinandersetzung gesellschaftlicher Diskurse, für deren Macht und Deutungsanspruch die Figuren mit ihrer Körperlichkeit stehen. Kroetz ironisiert beispielsweise in ‚Der Drang‘ den Diskurs über die Natürlichkeit von Sexualität und männlicher Potenz. Die Figuren agieren diesen Diskurs körperlich aus und konstruieren so die Grenzen zwischen dem eingeschlossenen ‚Normalen‘ und dem ausgeschlossenen (kriminalisierten) Ungewöhnlichen. (Schöbler, 2004, S. 246) Bei Werner Schwab ist es die Sprache als eine körperliche Entäußerung, die die Figuren erst konstituiert²: „Die Sprache ist der jeweilige Körper der agierenden Personen. Die Sprache zerrt die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man einen Hundeschwanz angebunden hat. Man kann eben nichts als Sprache.“³ Das Sexuelle als das gesellschaftlich Ausgegrenzte wird hier durch die Sprache als das die mühevoll aufrecht erhaltene Ordnung Zerstörende im Vollzug seiner Ausgrenzung zugleich latent mitaktualisiert: Familiäre Strukturen bei Werner Schwab sind der 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“.⁴ Sie dient dazu, „gesellschaftliche Hierarchien und Normalisierungsprozesse“ (Schöbler, 2004, S. 258f.) sichtbar zu machen. Jonigk zeigt die Dominanz heterosexueller Ordnungen, die Abweichungen als Bedrohung ausschließt⁵. Diese Ausschlusslogik wird in Jonigks Texten als signifikant für die Gegenwart von Gesellschaft entlarvt. Ähnlich gelagert

² Vgl. auch Poschmann, 1997 S. 184-194

³ Schwab, Werner: Mein Hundemund. Das Schauspiel. Vier Szenen. Zitiert nach: Schöbler, 2004. S. 248

⁴ Nioduschewski, Anja: Das Unbehagen der Geschlechter. Zitiert nach: Schöbler, 2004. S. 258

⁵ Ähnliche Kritik an gängigen Diskursmustern finden sich in den Theatertexten René Polleschs.

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“ (Schöbler, 2004. S. 270). Diese Abhängigkeitsverhältnisse lassen sich in ihrer Grundstruktur als gesellschaftlich verbindliches Interaktionsmuster betrachten und in diesem Sinne weisen 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 agiert die Familie im geschlossenen Raum, es gibt keine Außenwelt und schon gar nicht wird diese der Familie als soziales Gebilde gegenüber gestellt. Gesellschaft ereignet sich als körperliche Präsenz innerhalb einer geschlossenen Struktur. Die Welt erscheint als ein babylonisches Stimmengewirr, das über die Isolation einzelner Diskurse partiell greifbar ist. Erklärungsmuster für soziale Veränderungsprozesse werden nicht geliefert, aber auch nicht gesucht. Das ist, und das sei an dieser Stelle ausdrücklich betont, kein Mangel, vielmehr verweist dieser Umstand auf die Wahrnehmungsmuster der Autorinnen und Autoren, die ihre Funktion in einer partiellen Komplexitätsreduktion sehen, um zumindest Bruchteile von gesellschaftlicher Realität in ihrer strukturellen Verfassung sichtbar zu machen.

Familie in der ostdeutschen Gegenwartsdramatik

Die Theatertexte ostdeutscher Herkunft liefern in ihren immanenten Familiendarstellungen ein gänzlich anderes Bild. Zunächst fällt auf, dass es reine Familienstücke, wie sie für die westdeutschen Theatertexte auszumachen sind, kaum gibt. Die Kleinfamilie als Normalfall, wie in den westdeutschen Theatertexten perspektiviert, ist in den ostdeutschen die Ausnahme. Es dominieren kinderlose Paarbeziehungen beziehungsweise alleinerziehende Mütter⁶. 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 Theatertexten in ihrem prozesshaften Verlauf gezeigt und nicht zuständig vorausgesetzt.

⁶ Insgesamt lässt das Fehlen der Väter die These zu: Mit der DDR verschwinden die Väter, wird ihr letztlich patriarchaler Charakter überwunden. Vgl.: die Dissertationsarbeit der Autorin.

Familie erscheint keineswegs als ‚Keimzelle für Gesellschaft‘, sondern wird dem gesellschaftlichen Kontext gegenüber gestellt. Dieser ist konkret präsent und wird von den Figuren als Begründung ihres Handelns und Reagierens 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 anschlussfähig 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 die Werte von produktiver Arbeit und solidarischem Miteinander zu vermitteln, obwohl sie erfahren muss, dass körperlich anstrengende Erwerbsarbeit kein Garant ist für sozial verträgliches Auskommen. Betty in ‚Sterne über Mansfeld‘ liebt ihren Mann trotz seines unternehmerischen Versagens und erzieht ihre Tochter zu einer selbstbewussten und auf Gleichberechtigung zielenden junge Frau, obwohl sie zusehen muss, wie die Region dem sozialen Verfall ausgesetzt ist und ihrer Tochter keinerlei Perspektive bietet. Und auch Anna in ‚Randow‘ honoriert letztlich den Anspruch der Tochter, als gleichberechtigter Partner akzeptiert zu werden und einen selbstbestimmten Lebensentwurf zu formulieren, obwohl sie erlebt, wie ihre beiden Lebensentwürfe als Mitglied der Bürgerbewegung und als zurückgezogen lebende Künstlerin gesellschaftlich ausgebremst und zerstört 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 reflektieren und als Differenz zu kommunizieren. Gesellschaft und Familie werden als gegensätzliche Sphären wahrgenommen, in denen unterschiedliche Gesetze gelten.

Mit der Jahrtausendwende gewinnt die Familiensphäre in den ostdeutschen Theatertexten zunehmend als emotional stabilisierender Faktor an Bedeutung. Sie erscheinen als einzige nicht austauschbare Beziehungen und identitätsstiftende Parameter. Das zeigt sich nicht nur in den Theatertexten Katers, in denen Familie als liberaler und zugleich verbindlicher Freiraum

evoziert wird, sondern beispielsweise auch in ‚alter ford escort dunkelblau‘ von Dirk Laucke, wo das Zerschneiden der Kleinfamilie dem Vater Schorse den letzten sozialen Halt zu rauben droht. Alle anderen Sicherungen außerhalb der Familie haben sich ohnehin bereits aufgelöst und die Figur in prekäre Lebensverhältnisse gezwungen. Je manifeste die Differenz zwischen individuellen Ansprüchen, Wertvorstellungen, Erwartungen und der äußeren Realität wird, desto wichtiger werden die emotionalen Bindungen innerhalb der Familienstrukturen. Sie erscheinen als einzige nicht austauschbare Beziehungen und identitätsstiftende Parameter.

Fazit

Sowohl west- als auch ostdeutsche Theatertexte reagieren auf die veränderte Realität nach 1989/90. Doch sie tun es auf unterschiedliche Weise. Westdeutsche Familienstücke evozieren gesellschaftliche Realität mit erkenntnistheoretischem Interesse als diffuse, undurchdringliche Welt, aus der sich mit Hilfe der Fokussierung familiärer Zusammenhänge einzelne Diskursstrukturen herauslösen und aufzeigen lassen. Dahinter steckt ein Gesellschaftsbild, das die Gegenüberstellung von Gesellschaft und Individuum nicht mehr gelten lässt. Die Frage nach den Möglichkeiten gesellschaftlichen Eingreifens und der Veränderbarkeit gesellschaftlicher Strukturen durch das Individuum jenseits des Privaten wird obsolet. Jeder ist Teil des Ganzen und in den Diskursmustern unweigerlich und irreversibel gefangen.

In den ostdeutschen Theatertexten wird gesellschaftliche Realität als den Interessen der Figuren zuwider laufende Umwelt dargestellt. Sie verändert sich schneller als diese ihre psychosoziale Struktur anpassen können. Sie wird als fremd und zum Teil sogar als entfremdet wahrgenommen. In den ostdeutschen Theatertexten werden die Veränderungen als Prozess perspektiviert und bildet die Dichotomie von Gesellschaft und Individuum eine zentrale Kategorie.

Während dort die Auflösung von Strukturen und Ordnungsparametern paraphrasiert wird, wird Gesellschaft hier als begrenzende Beschränkung individueller Lebensvorstellungen, mithin als sozial restriktiv erfahren.

Landschaft im Umbruch

Bewegte Landschaft bei Fritz Kater

Im Unterschied zu realen Landschaften, besitzen fiktive Räume insbesondere in Theatertexten, die in ihrer szenischen Realisation auf eine räumliche Komponente zwingend angewiesen sind, die Möglichkeit, als gestaltete Räume ästhetische Bedeutung zu erzeugen. In den Theatertexten Fritz Katers, aber auch in Dirk Lauckes ‚alter ford escort dunkelblau‘ wird die

Landschaft zu einem Bedeutungsfeld für gesellschaftliche Zustände. In den drei Theatertexten ist Landschaft kein statischer Raum, sondern befindet sich auf unterschiedliche Weise in Bewegung. In ‚Vineta oderwassersucht‘ bildet der Fluss das zentrale Motiv. In einer, wie ein Prolog der Handlung vorangestellten, Chorpassage werden kindliche Phantasien evoziert, die unmittelbar mit dem Fluss verbunden sind. Der Sage nach existierte an der Odermündung einst die Stadt Vineta. Sie wird in diesem Prolog zu einem utopischen Ort, zu einem imaginären Paradies, wo der Fluss des Lebens Sinn und Erfüllung findet. Doch der Zugang ist der Figur verwehrt: „da stand er da aber auch dieser eingang zeigte sich verschlossen stand stand da und der eingang zur hölle war verschlossen“ (‚Vineta oderwassersucht‘, 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 ohne Einschränkungen auf das Hier und Jetzt verweist. 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. Und doch schwebt über der Handlung latent und punktuell aktualisiert über das Thema des Flusses, eine Hoffnung auf eine andere, jenseitige Welt mit.

In ‚Sterne über Mansfeld‘ bildet der Bergbau ein durchgängiges Motiv. Mit ihm ist das Leben der Figuren unmittelbar verbunden. 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. 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 Traditionalität 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.

Sterbende Landschaft bei Dirk Laucke

Für die Figuren in ‚alter ford escort dunkelblau‘ erübrigen sich Fragen nach biografischer Entwicklung und sozialer Identität angesichts der gewaltigen Anstrengung, die notwendig ist, den Augenblick materiell zu überstehen und sozial zu überleben. Hier gibt es keinen Verweis auf DDR-Erfahrungen, die Figuren sind in einer prekären Situation angekommen. 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 Zerfalls 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 Anhaltinischen 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 nächsten Tankstelle streikt, rückt diesen Traum in unerreichbare Ferne. Nicht irgendeine Identität, eine Erinnerung an die Kindheit oder die Einbettung in 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. Sie wird zur statischen Kulisse einer bewegenden Utopie.

Fazit

Die Landschaft in den hier besprochenen drei Theatertexten verhält sich zu der in ihnen entworfenen Perspektive auf den Systemumbruch in unterschiedlicher Weise. In ‚vineta oderwassersucht‘ steht die titelgebende Imagination von ‚Vineta‘ für einen nicht näher definierten Gegenentwurf zu der im Text entworfenen sozialen Realität der Figuren. Sie macht damit diese als unbefriedigend und unzulänglich deutlich, formuliert eine Differenz, von der aus die Konflikte in ihrer sozialen Schärfe und Unausweichlichkeit deutlich werden. In ‚Sterne über Mansfeld‘ versinnlicht die Bergbaulandschaft die sich aushöhlenden Identifikationsmuster eines Teils der Figuren. Sie steht für die individuelle und kollektive Geschichte, die ihre Funktion als Boden und Fundament der Lebensentwürfe verliert. Und schließlich wird die gleiche Bergbaulandschaft in ‚alter ford escort dunkelblau‘ enthistorisiert und damit freigegeben für eine neue Bedeutungszuschreibung. Befreit von der Last der Vergangenheit, die für die Figuren keine identitätsstiftende Rolle spielt, ermöglicht sie den Traum von einem anderen Leben. Wo das Leben in Statik verharret, wird die Bewegung zur Utopie.

Die Erosion des arbeiterlichen Menschen

Arbeit in west- und ostdeutschen Theatertexten. Allmacht versus Verlust

In nahezu jedem hier untersuchten Theatertext treten Verlierer als Protagonisten auf. Verlierer meint Figuren, die sozialen Abstieg, emotionale Niederlage, ökonomischen Verlust und biografische Entwertung verkraften müssen. Figuren, die als Gewinner des Systemumbruchs dargestellt werden, kommen nur vereinzelt vor und übernehmen in der Regel die Funktion, im Kontrast zu den Verlierern, deren individuellen Verliererstatus zu verdeutlichen und die dramatische Fallhöhe zu steigern. In der Regel wird das subjektive Verlustgefühl der Figuren ausgelöst durch den Verlust des Arbeitsplatzes. Dieser wird mit dem Systemumbruch in kausalen Zusammenhang gebracht. Er bedeutet mehr als die Reduzierung materieller

Ressourcen, sondern stellt in Verbindung mit dem Systemumbruch das gesamte Weltbild der betroffenen Figuren in Frage. Sofern diese individuellen Verlusterfahrungen der Figuren mit privaten Beziehungsproblemen verknüpft werden (Ehe, Liebesbeziehungen, Elter-Kind-Verbindungen), sind diese eindeutig nachgeordnet und erweitern lediglich die Komplexität des Verlustes für die betreffenden Figuren. Die Ursachen für den facettenreichen Abstieg werden in keinem Theatertext in den charakterlichen Eigenschaften oder in einem etwaigen Fehlverhalten der Figuren gesucht, sondern stets im gesellschaftlichen Umfeld verankert.

In der westdeutschen Dramatik wird das Thema ‚Arbeit‘ aus einer völlig anderen Perspektive in den Blick genommen. „Die Arbeitswelt [wird] in ihrem allein herrschaftlichen Anspruch als erbarmungslos gezeigt. Wie die global vernetzte 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.“ (Frei, 2006, S. 190) Autoren wie Albert Ostermaier oder Moritz Rinke zeigen in ihren Theatertexten das Ausgeliefertsein des Individuums an den jeweiligen Arbeitsplatz. Das sind in der Regel Orte der gehobenen Mittelschicht, bei Rinke sind es wohl situierte Stadtplaner (‚Republik Vineta‘, 2000), bei Ostermaier ist es ein Börsenmakler (‚Erreger‘, 2000), dessen Körper sich in der Sprache der Börsenwelt, die in ihrer biologistischen Ausrichtung eine eigene Realität konstruiert, auflöst. Auch in nicht-dramatischen⁷ 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 Zerstörung des Individuums hinausläuft. Arbeit und respektive die kapitalistische Logik des Marktes erfasst das Private, 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 theatralische Potential 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.

In den ostdeutschen Theatertexten bis zum Ende der Neunziger Jahre spielt der latente Vergleich eines systemischen ‚Vorher-Nachher‘ eine bedeutende

⁷ Zum Vergleich zwischen ‚dramatischen‘ und ‚nicht dramatischen‘ Theatertexten siehe: Poschmann, Gerda, 1997

Rolle. Die Denkweise, Handlungsstruktur und charakterliche Verfasstheit der meisten Figuren, und das gilt in besonderer Weise für die Gruppe der Verlierer, verweist in ihrem Kern auf eine DDR- Sozialisation. Ihr Erwartungshorizont, ihre individuellen Erklärungsmuster kollidieren mit der gesellschaftlichen Realität. Es lässt sich ein Figurentypus ausmachen, der einerseits auf reale Sozialisationsmuster in der ostdeutschen Gesellschaft verweist andererseits möglicherweise in der Tradition spezifischer DDR-Dramatik steht. Dort ist es die Figur des selbstbewussten Arbeiters, der materielle Ansprüche formuliert im Austausch zu der geleisteten körperlichen Arbeit, zugleich sich aber durch einen ausgeprägten solidarischen Sinn für das ‚Ganze‘ (das Kollektiv, die Brigade) auszeichnet. In den Theatertexten, die hier untersucht werden, findet sich die Arbeiterfigur in dieser reinen Form selbstverständlich nicht mehr, gleichwohl sind Rudimente und Spuren nicht zu übersehen. Aus diesem Grund soll hier von ‚arbeiterlichen Menschen‘ gesprochen werden. Der Vergleich zur DDR-Dramatik kann hier nicht geleistet werden, vielmehr soll der Frage nachgegangen werden, in welche Konfliktkonstellation die arbeiterlichen Figuren in den Theatertexten geraten und welche Perspektiven aus ihnen entstehen.

Die arbeiterliche Gesellschaft in Ostdeutschland

Die ostdeutsche Gesellschaft ist mehrfach als ‚arbeiterliche Gesellschaft‘ beschrieben worden. Wolfgang Engler hat diesen Begriff geprägt (Engler, 1999) und nach wie vor beschreiben sich die Ostdeutschen in weit stärkerem Maße als die Westdeutschen als Zugehörige zur Unter- beziehungsweise Arbeiterschicht⁸.

Engler arbeitet das soziale Charakteristikum der ‚arbeiterlichen Gesellschaft‘, wie sie in Ostdeutschland (und damit meint Engler im Unterschied zur hier verwendeten Bedeutung des Begriffes die DDR) zu finden ist, heraus. Die Mitglieder dieser Gesellschaft stellen ihre Arbeitskraft nicht entfremdet zur Verfügung, sondern leben in dem Bewusstsein, dass sie ihnen selbst gehört. Nicht zu arbeiten gilt als gesellschaftliches Ausgrenzungsmerkmal, durch die Arbeit wird der Einzelne zu einem vollwertigen Mitglied der Gesellschaft. In der DDR musste man um gesellschaftliche Anerkennung nur in geringem Maße kämpfen, denn sie erfüllte sich durch die Arbeit selbst. Zudem war der arbeiterliche Mensch „ökonomisch unabhängig, existentiell von vornherein gesichert und wusste

⁸ 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.: Studie ‚Leben in den neuen Bundesländern‘. 16. Untersuchungswelle 2005, hg. v. Sozialwissenschaftliches Forschungszentrum Berlin-Brandenburg e.V. 2005, Tabelle 8

vom Kampf um soziale Anerkennung nur vom Hörensagen.“ (Engler, S. 206) Dieses Selbstbewusstsein prägt, wenn auch in abgeschwächter Form, die ostdeutschen Menschen bis heute. Die unmittelbare Verknüpfung der Arbeit mit dem individuellen Selbstbewusstsein macht den sozialen Abstieg, ausgelöst durch Arbeitslosigkeit, für viele Menschen in Ostdeutschland nach dem Systemumbruch neben den hinlänglich bekannten Folgen zur sozialpsychologischen Katastrophe. Die Theatertexte zeigen, wie das arbeiterliche Bewusstsein dem schleichenden Prozess der Erosion unterworfen ist. Der Begriff des ‚arbeiterlichen Menschen‘, wie ihn Engler perspektiviert, dient hier als Ausgangspunkt, um zu beschreiben, wie die Theatertexte eine Realität entwerfen, in der sich dieser Entwurf als nicht mehr anschlussfähig erweist. Der Fokus der Untersuchung liegt demnach nicht darauf, *dass* die Theatertexte arbeiterliche Figuren entwerfen, sondern *wie* sich diese entwickeln.

Der arbeiterliche Mensch in ostdeutschen Theatertexten der Neunziger Jahre
In den Neunziger Jahre steht die veränderte Anschlussfähigkeit des arbeiterlichen Bewusstseins der Figuren im Zentrum der Theatertexte. Christian Martins Figuren äußern ihre arbeiterlichen Wertvorstellungen kontinuierlich über den Systemumbruch hinweg. Sie glauben nach wie vor an das Leistungsprinzip, der Verlust der eigenen Erwerbsfähigkeit wird, wenn er vorkommt, als Ausnahme deklariert und ändert nichts an der Erwartung, dass materielle Ressourcen das Tor zu Welt sind. In die Kriminalität und in die Abhängigkeit alter Seilschaften getrieben, sind sie nach wie vor ihrem arbeiterlichen Ethos verpflichtet, wollen sie die ihre Sache gut machen, gewissenhaft arbeiten und koordiniert planen. Sie identifizieren sich mit der eigenen Hände Arbeit, die Potenz der eigenen Leistungsfähigkeit gilt ihnen als Garant für ein erfülltes und gerechtes Leben. In Martins ‚Vogtländischer Trilogie‘, die zum Teil bereits in der DDR geschrieben ist, überlebt dieses Prinzip ungebrochen. In allen anderen Texten Martins scheitern die arbeiterlichen Figuren existentiell und kommen am Ende der Handlung zu Tode. Die Figuren reflektieren explizit die Differenz zwischen individuellen Wertvorstellungen und der sozialen Realität. Franz in ‚Formel Einzz‘ resigniert: ‚mit ehrlicher arbeit wird nix‘ (‚Formel Einzz‘; S. 11). Nachdem er mit einem Autogeschäft gescheitert ist, handelt er nun illegal mit Fahrzeugen. Arbeit als Lebensgrundlage sieht er gesellschaftlich nicht mehr anerkannt: ‚arbeit is / zeitverlust und / betrug‘ (ebd.). Martin zeigt eine Figur, die sich aus Erfahrung und Enttäuschung von den arbeiterlichen Prinzipien löst. Auf der Suche nach alternativen Wertorientierungen weisen ihr ihre 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. Tischlermeister Kantl, der Protagonist in Martins ‚Schneemond‘, muss Insolvenz anmelden. Die Ursachen sind vielfältig und obwohl Kantl als Unternehmer, soziologisch gesehen, einer bürgerlichen Tätigkeit nachgeht, ist auch er von einem arbeiterlichen Bewusstsein geprägt. Mit den Angestellten sitzt er nach getaner Arbeit beim Bier, die Atmosphäre ist fröhlich und unhierarchisch ausgelassen. Arbeiterliche Solidarität rangiert in Kantls individueller Ordnung 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) Kurz vor seinem Selbstmord, resümiert Kantl : „kantl hätt er [Gott] gesagt / wähle das sein / net das haben“ (‚Schneemond‘; S. 31) Ordnet man das ‚Sein‘ der arbeiterlichen Existenz und das ‚Haben‘ der bürgerlichen⁹ zu, so zweifelt die Figur hier zutiefst an dem Übergang von einem zu anderen, den sie mit der unternehmerischen Selbständigkeit in Folge des Systemumbruchs vollzogen hat. Seinem Wesen nach ist sie ein arbeiterlicher Mensch geblieben, der seine Prinzipien in der neuen Gesellschaftsordnung entwertet sieht.

Auch in den Theatertexten von Oliver Bukowski dominiert der arbeiterliche Mensch. Gretsche 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. Der ganze Stolz der Familie Gretsche basiert auf der arbeiterlichen Existenz des Vaters und seinem sozialen Netzwerk. Die arbeiterliche Solidarität unter Gleichgesinnten im Dorf der Gretsches funktioniert ungebrochen und garantiert gemeinschaftlichen Zusammenhalt. Seinem Chef tritt Gretsche gleichberechtigt gegenüber und fordert eine Gehalterhöhung: „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-L.ä.-Lübbenau‘; S. 9) Er erhält die Kündigung. Seine arbeiterlichen Verhaltensnormen sind mit den Realitäten auf dem Arbeitsmarkt kollidiert. Gretsche wertet die Niederlage

⁹ Engler beschreibt die ‚arbeiterliche Gesellschaft‘ in Abgrenzung zur höfischen und bürgerlichen in Anlehnung an: Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2007 [deutsche EA 1969] sowie ders.: Über den Prozess der Zivilisation Sozialgenetische und psychogenetische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1997

um in einen Erfolg und gründet kurzerhand ein eigenes Geschäft: ‚Gretschkes Getränk Buttike‘. Es verirrt sich kein einziger Kunde dorthin. Für Gretschke bliebe nur der Gang zum Arbeitsamt, den er jedoch kategorisch ablehnt. Das Eingeständnis der Arbeitslosigkeit würde seine Identität als arbeiterlicher Mensch im Kern in Frage stellen. Stattdessen überlässt er sein Geschick dem Zufall, der ihm näher ist, als die amtlich verbriefte Untätigkeit. Bukowski vollführt 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 alternative Lebensentwürfe zu ersetzen. In ‚Londn-Lä-Lübbenau‘ zieht sich das arbeiterliche Bewusstsein der Protagonisten noch einmal als Kontinuität durch den gesamten Text. Die Veränderung des sozialen Umfelds vermag es nicht, Gretschke als einen arbeiterlichen Menschen in seinem Selbstbewusstsein zu zerstören, wengleich dieses Selbstbewusstseins mit der sozialen Realität nach dem Systembruch existentiell kollidiert. Gretschkes persönlicher Stolz bleibt davon unberührt.

Jurek in ‚Abendgruß‘ von Dominik Finkelde soll den volkseigenen Betrieb in ein marktwirtschaftliches Unternehmen zu überführen. Seine Schwester und ein anonymes Manager bieten ein Sanierungskonzept an, das auf Entlassungen beruht. Jurek lehnt ab, er will die Belegschaft in Arbeit halten. Er hält gegenüber den Kollegen am Prinzip der arbeiterlichen Solidarität fest: „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 selbst arbeitet Tag und Nacht, besucht einen Managerkurs an der Volkshochschule, erledigt Behördengänge, „schüttelt Vertretern demütig die Hand und stottert um Entschuldigung beim Anblick der Maschinen“ (‚Abendgruß‘; S. 24), leidet an Magenkrämpfen. Jureks arbeiterlicher Stolz verbietet es ihm, den Betrieb zu veräußern. Doch er scheitert, letztendlich unterschreibt er den Vertrag, mit dem der Betrieb an eine anonyme Managementgesellschaft (die Treuhand?) geht.

In Volker Brauns ‚Der Staub von Brandenburg‘ wird die Auflösung der gesellschaftlichen Verbindlichkeit arbeiterlicher Werte als historischer Paradigmenwechsel beschrieben und in zahlreichen szenischen Episoden variiert. Braun löst die Figur des Arbeiters im Paradox auf. Stellvertretend sei hier auf eine Szene verwiesen, in der ein Arbeiter sich selbst als Ausländer beschreibt, der aufgrund der Tatsache, dass er Arbeit hat, gesellschaftlich ausgegrenzt wird. In der ‚arbeiterlichen Gesellschaft‘ wie sie

Wolfgang Engler beschreibt, 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.“ (Engler, S. 206) Diese Logik verkehrt sich bei Braun ins Gegenteil. Die Ausübung einer arbeiterlichen Tätigkeit macht die Figur zum Ausgegrenzten. 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“ (Engler, ebd.). 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 mach 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.

Die Erosion des arbeiterlichen Bewusstseins der Figuren läuft in den meisten Theatertexten auf den Tod der Protagonisten (die im Übrigen mehrheitlich Männer sind) zu. Die sich auflösende Anschlussfähigkeit arbeiterlicher Wertvorstellungen erhält als gesellschaftlicher Befund innerhalb der Bühnenfiktion eine finale Zuspitzung für die Figuren.

Vom arbeiterlichen Menschen zum abgehängten Prekariat

Bis zur Jahrtausendwende bilden die arbeiterlichen Menschen im Sinne Englers die Gruppe der Protagonisten der Theatertexte. Das ändert sich mit den Theatertexten von Fritz Kater. In ihnen wird das Abstreifen der arbeiterlichen Identität nur mehr am Rande verhandelt, gleichwohl wird ein Zusammenhang zum Hauptthema, der Suche nach ostdeutscher ‚Heimat‘, hergestellt.

Zentrales Motiv in ‚Vineta oder wassersucht‘ ist der Boxsport. Im Boxen bildet sich der arbeiterliche Überlebenskampf, wie er insbesondere in der proletarischen Arbeiterbewegung propagiert wird, sinnfällig ab¹⁰. Der Existenzkampf, in dem die Gegner, bar jeglicher Hilfsmittel, auf ihre physische Präsenz und Stärke zurückgeworfen sind, erscheint als wirksames Mittel, das Bild des männlichen Aufsteigers aus dem sozialen Niemandsland in die Mitte der Gesellschaft zu verdeutlichen. Kater ruft diesen Mythos in ‚vineta oder wassersucht‘ auf. Es ist das erklärte Ziel der männlichen

¹⁰ Vgl.: Der Literaturwissenschaftler Manfred Luckas stellt die Revitalisierung der Boxmetapher in der Literatur der Neunziger Jahre in einen unmittelbaren Zusammenhang zur Wiedervereinigung in Deutschland. Luckas, 2002, S. 147

Protagonisten, über die sportliche Karriere als Boxer die Trostlosigkeit der Heimatstadt gegen eine materiell unbeschwertere Existenz einzutauschen. Die Hoffnungen beider Figuren erfüllen sich, der Logik des Systemumbruchs folgend, der auch hier als Abstieg kenntlich wird, selbstredend nicht.

Die Figuren in ‚Sterne über Mansfeld‘ sind gleichfalls von einem arbeiterlichen Bewusstsein geprägt, wenngleich das im Theatertext selbst nur am Rand verhandelt wird. Tomas, der Rockmusiker, dessen Aufstieg vom Systemumbruch verhindert wurde, arbeitet jetzt als Versicherungsvertreter. Es ist keine Arbeit, die ihn erfüllt. Dennoch zeichnet ihn ein unverbrüchlicher 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 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 der 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. Auch hier, wo der Fokus eher auf der Frage nach ostdeutscher Heimat liegt, ist das arbeiterliche Bewusstsein der Figuren ein integraler Bestandteil sozialer Identifikationsprozesse, sind sie arbeiterliche Menschen im Sinne Englers. Dieses Lebenskonzept, sinnfällig gemacht durch den stillgelegten Bergbaustollen, wird als unterhöhlt und demnach sinnentleert dargestellt. Es bricht, wie oben dargestellt, in der Implosion des Stollens, in sich zusammen. Die Dominanz der arbeiterlichen Menschen in den Theatertexten verringert sich signifikant im Verlauf des Untersuchungszeitraums. Die Darstellung der Erosion des arbeiterlichen Bewusstseins als Prozess, den die Figuren der Theatertexte schmerzhaft durchlaufen und erfahren, kommt mit den Theatertexten von Fritz Kater zu einem vorläufigen Ende.

Mit dem Theatertext ‚alter ford escort dunkelblau‘ von Dirk Laucke tritt eine neue Figurengruppe auf: das ‚abgehängte Prekariat‘¹¹. Diese soziale Gruppe ist von großen Teilen gesellschaftlicher Aktivität ausgeschlossen und lebt von unsicheren und kurzfristigen Beschäftigungsverhältnissen. Gesellschaftlicher Aufstieg bleibt ihr, nicht zuletzt aufgrund mangelnder Bildungsmöglichkeiten, verwehrt. Lauckes Figuren gehören zu dieser sozialen Gruppe, die sich in Ostdeutschland zu einer prägenden sozialen

¹¹ In Deutschland wird dieser Begriff vor allem im Zusammenhang mit der Studie ‚Gesellschaft im Reformprozess‘, die 2006 im Auftrag der Friedrich-Ebert-Stiftung entstand, diskutiert. Ergebnisse der Studie ‚Gesellschaft im Reformprozess‘ sind veröffentlicht unter:

http://www.fes.de/inhalt/Dokumente/061017_Gesellschaft_im_Reformprozess_komplett.pdf.

Schicht entwickelt hat. Schorse und Boxer sind über eine Zeitarbeitsfirma bei dem Getränkehändler Hinrichs angestellt. Ihre Aufgabe ist es, Getränkekisten zu stapeln, eine sinnentleerte und keinen Mehrwert produzierende Tätigkeit. 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 eine unerreichbare Möglichkeit, die sie in ihre Lebensplanung gar nicht erst einbeziehen. Ihre gesamte Energie verwenden sie darauf, in der Bewegung des sozialen Abstiegs und der gesellschaftlichen Ausgrenzung ihre Würde und ihren Stolz zu bewahren. Die Figuren sind weit davon entfernt, arbeiterliche Menschen zu sein. Zwar gehen sie einer bezahlten Tätigkeit nach, doch sie eröffnet ihnen nicht 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‘ (Engler) typisch ist, sondern schlichtweg materielle Überlebenssicherung. Trotz Arbeit finden diese Figuren sich am äußersten Rand der Gesellschaft wieder. Das heißt auch, dass sie im diametralen 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)

Fazit

Zusammenfassend lässt sich folgende Entwicklung beschreiben: Bis zur Jahrtausendwende werden zentrale Figuren der Theatertexte, die den Systemumbruch reflektieren, als arbeiterliche Menschen dargestellt. Das arbeiterliche Selbstbewusstsein der Figuren scheitert jedoch stets an der sozialen Umwelt nach dem Systemumbruch, der arbeiterliche Lebensentwurf scheint nicht mehr anschlussfähig in der neuen Gesellschaftsordnung. Die arbeiterliche Identität erodiert. Diesen Prozess zeichnen die Theatertexte in ihrer Abfolge über die Jahre nach. Damit ist kein absichtsvolles Vorgehen seitens der Autoren unterstellt, vielmehr lässt sich hier erkennen, wie Theatertexte Gesellschaft kommunikativ konstruieren und dass sie ein Rezeptionsangebot unterbreiten, das auf seine Anschlussfähigkeit in der ‚Realität‘ überprüft werden kann. Ob und wie stark nämlich in dieser das Bild des arbeiterlichen Mensch weiter Gültigkeit besitzt und ob es tatsächlich durch die Vorstellung vom ‚sozialen Prekariat‘ abgelöst wird, kann hier nicht untersucht werden. Festzuhalten bleibt jedoch, dass die Theatertexte gesellschaftlich relevante Bezugssysteme fiktionalen Handlungskonstellationen aussetzen, die ihren eigenen Mechanismen folgen. Sie kommunizieren und erzeugen, systemtheoretisch betrachtet, Realität. Sie

tun dies nicht nur auf einer explizit verbalisierten Ebene, sondern auf einer impliziten Ebene, eben der Identitätsentwürfe der Figuren. Erst in der Überblicksdarstellung tritt die Frage nach der sozialen Selbstwahrnehmung der Figuren als ‚arbeiterliche Menschen‘ oder als ‚soziales Prekariat‘ in den Vordergrund und kann in ihrem prozessualen Wandel beschrieben werden. Der Selbstentwurf eines arbeiterlichen Menschen wird in verschiedensten Formen aktualisiert: als Kontinuität, als Kollision und letztlich in der Auflösung. In ‚Sterne über Mansfeld‘ treten in dem hier untersuchten Sample das letzte Mal arbeiterliche Menschen als Figuren auf. Die Perspektive der Theatertexte verändert sich. 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 (‚Sterne über Mansfeld‘) 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 Versicherungsvertreters. Schorse und Boxer (‚alter ford escort dunkelblau‘) 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 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.

Theater als Konstruktionsmedium ostdeutscher Kultur

Die drei Beispiele zeigen auf evidente Weise, dass die sozialen Veränderungen in Folge des ostdeutschen Systemumbruchs im fiktionalen Kosmos der Theatertexte in verschiedener Form ihren Niederschlag finden. Sie werden zur ästhetischen Konstante und bieten so Kommunikationsinhalte an, die den Diskurs über ‚Ostdeutschland‘ sowohl reflektieren als auch mitgestalten. In den Theatertexten zeigt sich ein spezifischer Zugriff auf Gesellschaft aus der Perspektive des Umbruchs, wie der Vergleich hinsichtlich der Darstellung von Familie deutlich macht. Die Überwindung des Staatssozialismus wird hier nicht als eine Zäsur wahrgenommen, sondern rückt als Prozess in seinen konkreten Auswirkungen auf den Einzelnen in

den Fokus der Aufmerksamkeit. Ähnlich verhält es sich mit den Landschaften, die als bildnerisches Moment den Umbruch in seiner gestalterischen Kraft sinnfällig machen. Auf der Ebene der Figuren vollziehen die ostdeutschen Theatertexte im Verlauf des Untersuchungszeitraums einen kulturellen Wandlungsprozess. Die kulturellen Prägungen einer arbeitertlichen Gesellschaft, wie sie Engler für die DDR ausmacht, lösen sich in ihrer Bedeutung innerhalb der Umwelt der Figuren auf. Dieser Umbruch kultureller Deutungsmuster und sozialer Identifikationsmuster erweitert die Dimension der Theatertexte über den Abgleich individueller Erfahrungen hinaus. Darin offenbart sich eine vielschichtige dramatische Fallhöhe, die diese Figuren als besonders geeignet für die Darstellung in Theatertexten erscheinen lassen.

Diese Auseinandersetzung mit kulturellen Wandlungsprozessen, wie sie sich für die ausgewählten Theatertexte zeigen lassen, sind mit Kategorien wie ‚Wahrnehmung‘, ‚Ereignis‘ und ‚Performativität‘ nicht zu fassen. Man könnte gleichwohl untersuchen, in welche Situationen die Aufführung eines solchen Textes den Zuschauer bringt und wie diese seine Wahrnehmungsmuster verunsichert und zur Neuordnung zwingt. Dem sinnstiftenden Potential dieser Texte würde man so jedoch nur eingeschränkt gerecht. Die hier herausgearbeiteten Phänomene zeigen vielmehr, dass Theater am kollektiven Aufarbeitungsprozess des Systemumbruchs auf vielfältige Weise beteiligt ist und kulturelle Wandlungsprozesse fiktional nachvollzieht. Damit geht keineswegs ein Rückschritt zur Annahme einher, Theater würde Realität einfach nur abbilden. Die Theatertexte beanspruchen in ihrer ästhetischen Form sehr wohl Eigengesetzlichkeit und hinterfragen das ihnen immanente Verhältnis von Theater und Wirklichkeit kritisch, etwa in Form von Episierungen, Chorpässagen, Spiel-im-Spiel-Konstellationen u.a. Und dennoch stellen sie hinsichtlich des Systemumbruchs in Ostdeutschland Realitätskonstruktionen zur Verfügung, die vom Zuschauer auf ihre Anschlussfähigkeit überprüft werden können.

Die besondere Situation des Systemumbruchs öffnet den Blick auf die soziale Funktion des Mediums Theater. Es kann nicht länger einseitig als ästhetisches ‚Ereignis‘ betrachtet werden, sondern muss in seiner Funktion als kommunikatives Medium in den Blick rücken, das an der Konstruktion von Gesellschaft relevant beteiligt ist.

Bibliografie:

Im Text erwähnte Primärtexte des Untersuchungssamples:

Oliver Bukowski: Londn-Lä-Lübbenau, 1993

Christoph Hein: Randow, 1994

Dominik Finkelde: Abendgruß, 1998

Volker Braun: Staub von Brandenburg, 1999

Christian Martin: Trilogie der verlorenen Sehnsucht (Formel Einzz, Schneemond, N.N.) 2000-2007

Fritz Kater: Vineta oderwassersucht, 2001

Anna Langhoff: Unsterblich und reich, 2001

Fritz Kater: Sterne über Mansfeld, 2003

Dirk Laucke: Alter Ford Escort Dunkelblau, 2007

Schößler, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre, Tübingen, Gunter Narr, 2004

Frei, Nikolaus: Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001), Tübingen, Gunter Narr, 2006

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Akutelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen, Niermeyer, 1997

Engler, Wolfgang: Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land, Berlin, Aufbau Verlag, 1999 [4. Auflage 2005]

Lukas, Manfred: "So lange du stehen kannst, wirst du kämpfen.": Die Mythen des Boxens und ihre literarische Inszenierung, Berlin, dissertation.de, 2002