

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
KATOWICE 2008

*Die Figur der Außenseiterin
im modernen deutschen Drama der Frauen*

ALEKSANDRA BŁOŃSKA

Dissertation unter der Leitung von
Prof. Dr. habil. Grażyna Barbara Szewczyk

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
KATOWICE 2008

*Postać outsiderki we współczesnym
niemieckim dramatopisarstwie kobiet*

ALEKSANDRA BŁOŃSKA

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Grażyny Barbary Szewczyk



The Outsider, Oil of Canvas, Bill Bragg

„Das Drama aller Zeiten hat eigentlich
nur ein einziges Thema gehabt:
die Unfähigkeit des Menschen, miteinander zu leben.“

Gerhard Bronner

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	2
2 Die literarische Szene und die Dramatikerinnen in Deutschland bis zum 21. Jahrhundert - ein historischer Überblick.....	7
3 Außenseiter aus der philosophischen, soziologischen und psychologischen Perspektive - über die Ursachen und Folgen der Ausgrenzung.....	38
4 Zum Leben und Werk von Friederike Roth.....	69
5 Außenseiterinnen in dramatischen Stücken Friederike Roths.....	82
5.1 Der Weltenwandel einer Namenlosen - Friederike Roths „ <i>Klavierspiele</i> “	83
5.2 Eine Reise ins Grenzenlose - Friederike Roths „ <i>Ritt auf die Wartburg</i> “	92
5.3 Lebensrolle: Außenseiter von Beruf - Friederike Roths „ <i>Krötenbrunnen</i> “	105
6 Zum Leben und Werk von Dea Loher	121
7 Außenseiterinnen in dramatischen Stücken Dea Lohers	140
7.1 Zur Außenseiterin erzogen - Dea Lohers „ <i>Tätowierung</i> “	141
7.2 Frauen in Not - Dea Lohers „ <i>Blaubart - Hoffnung der Frauen</i> “	156
7.3 Auf der Baustelle Leben - Dea Lohers „ <i>Klaras Verhältnisse</i> “	170
7.4 Requiem für eine Außenseiterin - Dea Lohers „ <i>Licht</i> “ aus der Kurzdramensammlung „ <i>Magazin des Glücks</i> “	181
8 Zum Leben und Werk von Theresia Walser	190
9 Außenseiterinnen in dramatischen Stücken Theresia Walsers.....	204
9.1 Sterbehelferinnen - Theresia Walsers „ <i>King Kongs Töchter</i> “	205
9.2 Randexistenzen - Theresia Walsers „ <i>So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr</i> “	215
9.3 Die ehrliche Lügnerin - Theresia Walsers „ <i>Die Heldin von Potsdam</i> “	230
10 Schlusswort.....	240
11 Anhang - Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher.....	245
12 Literaturverzeichnis.....	251
12.1 Primärliteratur.....	251
12.2 Sekundärliteratur.....	253
12.3 Die wichtigsten Rezensionen.....	265
12.4 Internetseiten.....	269

„Es ist ein belegbares Faktum, dass immer mehr Frauen schreiben und immer mehr Frauen gut schreiben und dass sie die Standards ihrer jahrhundertlang privilegierten männlichen Kollegen erreichen und übertreffen und damit in der öffentlichen literarischen Diskussion gleichziehen.“¹

1 Einleitung

Die Literaturwissenschaft hat den Bereich Drama der Frauen lange ignoriert. Bis in das 20. Jahrhundert hinein artikulierten sich schreibende Frauen überwiegend in der lyrischen und epischen Gattung. Dem „*Frauenlexikon. Tradition Fakten Perspektiven*“ nach griffen die Frauen kaum auf die dramatische Gattung zurück, weil ihnen die genaue Kenntnis des Theaters und der Bühne selbst fehlte. Selbst der Theaterbesuch war den Frauen lange Zeit verwehrt.² Theater war Jahrhunderte lang reine Männerache. Noch bis ins 17. Jahrhundert wurden selbst Frauenrollen von männlichen Darstellern besetzt. Den Zugang zum Drama in der Form der theatralischen Bühnendarstellung bekamen die Frauen erst mit dem Aufkommen der Wandertruppen (im 17. Jh.). Jedoch durch die Rollen im Schauspiel, die ihnen zugewiesen wurden (intrigante Mätresse, Liebhaberin u.ä.), erfreute sich ihr Berufsstand keines gesellschaftlichen Ansehens. Schauspielerinnen, gleich den Prostituierten, „wurden zu Außenseitern der Gesellschaft“³. Nicht besser war auch die Lage der damaligen Dramatikerinnen (17./18. Jh.), die zum einen keine Möglichkeit hatten, ihre Stücke in der Buchform zu veröffentlichen, und zum anderen, falls es schon zu einer Aufführung dieser Stücke kam, mussten die Autorinnen anonym bleiben oder sich eines männlichen Pseudonyms bedienen. Noch bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten die Dramatikerinnen einen erschwerten Zutritt zum Verlagswesen, was dazu führte, dass sie ebenfalls oft zum männlichen Decknamen greifen mussten, wenn sie ihre Stücke veröffentlichen wollten. Diesen „Umweg“ haben sie bei den Theateraufführungen ihrer Stücke nicht gebraucht. Allerdings blieben sie auch da meistens anonym, weil ihre Namen in

¹ Unseld, Siegfried, Geleitwort zu *Im Jahrhundert der Frau. Ein Almanach des Suhrkamp Verlags*, Frankfurt am Main 1980, S. 8.

² Vgl. Lissner, Anneliese / Süßmuth, Rita / Walter, Karin (Hrsg.), *Frauenlexikon. Tradition Fakten Perspektiven*, Freiburg – Basel – Wien 1988, S. 655.

³ Schieth, Lydia, *Das Drama – eine Leerstelle?*, in: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.), *Frauenliteratur, Bd. 15: Themen – Texte – Interpretationen*, Bamberg 1991, S. 218.

den Theaterzetteln nicht genannt wurden. Die Frauendramatik blieb im Schatten des männlichen dramatischen Schaffens. Umso mehr erstaunliche Ergebnisse bringt die Archivarbeit der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Susanne Kord⁴: zwischen 1700 und 1920 gab es über 300 deutsche Dramatikerinnen, deren Schaffensvermögen mit 1500 bis 2000 veröffentlichten Dramen resultierte!

Erst im 20. Jahrhundert wurde den Frauen im deutschsprachigen Raum weitgehend der Zugang zur humanistischen Bildung, und damit zur Literatur gewährt. In den 20er und 30er Jahren kam es zu einer enormen Steigerung der Anzahl der Dramatikerinnen. Allein in Berlin traten circa hundert Autorinnen mit beinahe zweihundert Theaterstücken hervor⁵. Die literarische Form des Dramas spielte (und spielt heutzutage) keine untergeordnete Rolle mehr. Wenn man allerdings in zahlreichen literaturwissenschaftlichen Werken zum deutschsprachigen bzw. deutschen Drama des 20. Jahrhunderts blättert, fällt eins sicherlich auf: beinahe alle großen Dramatiker Deutschlands sind männlich – von Brecht bis Heiner Müller. Die Leistungen des weiblichen Geschlechts auf dem Gebiet des Stückeschreibens werden (bzw. wurden lange Zeit), mit wenigen Ausnahmen wie Marieluise Fleißer oder Gerlind Reinshagen, von den deutschen⁶ Literaturwissenschaftlern außer Acht gelassen.

Deutsche Gegenwartsdramatikerinnen sind jedoch ein unbestrittenes Phänomen: in keinem anderen Land gibt es heutzutage so viele (begabte) Theaterautorinnen, die, trotz keines leichten Standes in dieser Männerdomäne, mit ihren Stücken mehr und mehr die deutschen (sowie internationalen) Bühnen erobern. Ihre Namen sind immer öfters auf den Spielplänen zu sehen und finden Eingang ins öffentliche Bewusstsein. Die Vielzahl der Autorinnen lässt sich auf mehrere Faktoren zurückführen: sie gehören zu der Nachkriegsgeneration der Frauen, die Bildung genießen durfte (es gibt viele Autorinnen, die mehrere Studiengänge⁷ absolviert haben); die feministische Revolte der 70er Jahre gab ihnen den Mut, sich öffentlich über die Gleichheit, Menschenwürde und Entscheidungsfreiheit von

⁴ Vgl. Kraft, Helga, *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 4.

⁵ Vgl. Czarnecka, Mirosława, *Wieszczyki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Wrocław 2004, S. 110.

⁶ Mehrere Publikationen entstanden in der englischen Sprache, um nur die Arbeit der amerikanischen Germanistin Katrin Sieg - *Exiles, eccentrics, activists: women in contemporary German theater*. Arbor, Mich.: Univ. Of Michigan Press, 1994 – zu nennen, weil die Literaturforschung zur deutschen Gegenwartsdramatik außerhalb Deutschlands fortgeschrittener war als in Deutschland selbst. Zwei weitere amerikanische Literaturwissenschaftlerinnen veröffentlichten ihre Studien zum deutschen Drama in der deutschen Sprache: Karin Wurst - *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert*, Köln/Wien 1991 und Susanne Kord – *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1992.

⁷ Seit 1990 können die deutschen Studenten das Schreiben für die Bühne im Studiengang „Szenisches Schreiben“ an der Universität der Künste in Berlin unmittelbar von den Theatermeistern erlernen. Mehr dazu siehe Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.

Frauen zu äußern⁸; dank der diversen Stipendien, Auszeichnungen und Preise sowie der engen Zusammenarbeit mit den Bühnen (Autorentheater) und Autorenverlagen ist es ihnen möglich, das Stückeschreiben zu ihrem Beruf zu machen und davon zu leben. Auf dem literarischen Gebiet in Deutschland⁹ sind somit Stücke schreibende Frauen keine Ausnahmeerscheinung mehr. Abgesehen jedoch von der provokanten Theaterarbeit der österreichischen Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek, die für viele Gegenwartsautorinnen wegweisend zu sein scheint und die dem größeren Publikum bekannt sein mag, ist die deutsche „weibliche“ Theaterlandschaft, trotz des seit den 70er Jahren immer größeren literaturwissenschaftlichen Interesses, noch wenig erforscht. Seit den 90er Jahren entstehen erste deutsche Forschungsprojekte zur Frauendramatik, die größtenteils das Thema nur anschneiden und eher Porträts der Gegenwartsautorinnen sind, aber keine ausführliche Analyse ihrer Werke enthalten¹⁰.

Um die unbekannten und nicht erkannten Probleme im modernen Drama der Frauen des deutschsprachigen Raumes zu ergänzen und eine der Lücken zu schließen, die sich in der Forschungsliteratur auftun, wird das Augenmerk der vorliegenden Dissertation auf die Analyse des Außenseiter-Phänomens, mit besonderer Gewichtung der Figur der Außenseiterin in den Stücken der deutschen Theaterautorinnen der letzten Jahrzehnte, gerichtet.

Der Gegenstand der ausführlichen Untersuchung, aus Rücksicht auf den riesigen Umfang des Vorhabens und die Unrealisierbarkeit der Beschäftigung mit dem ganzen Thema, sind die ausgewählten dramatischen Stücke der wohl erfolgreichsten, zeitgenössischen deutschen Autorinnen: Friederike Roth, Dea Loher und Theresia Walser. Als Selektionskriterium gilt hier, außer dem Bekanntheitsgrad der Dramatikerinnen, das stete Vorkommen ihrer Stücke im Programm der deutschen Theater sowie der ausländischen Bühnen. Nicht zu übersehen ist auch die mit mehreren angesehenen Preisen gekrönte Anerkennung der literarischen Arbeit der genannten Autorinnen. In Hinsicht auf die Auswahl der Stücke gilt die Aufmerksamkeit vor allem denjenigen, in denen die Außenseiterinfigur

⁸ Feministische Wissenschaftskritik und feministische Forschung macht(e) es sich zur Aufgabe, bisherige Ausblendungen weiblicher Geschichte und die Leistungen von Frauen, auch auf dem Gebiet der Literatur (darunter Dramatik), sichtbar zu machen und nachzuarbeiten.

⁹ Kein Land der Welt gibt mehr Geld für öffentliche Theater als Deutschland aus, denn die Förderung garantiert den Erhalt einer einzigartig vielfältigen Theaterlandschaft. Der Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins nach schießt die öffentliche Hand fast 100 Euro zu jeder Theaterkarte dazu, damit der Vorhang aufgeht.

¹⁰ Z.B.: Gleichauf, Ingeborg, *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003.

(bzw. -figuren) im Vordergrund steht und in ihrer Welt, auch wenn diese nur eine literarische Darstellung der Wirklichkeit ist, verloren und/oder an den Rand der Gesellschaft gedrängt ist.

Das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit skizziert gesellschaftliche Veränderungen und die damit einhergehende zunehmende Teilnahme der (schreibenden) Frauen am öffentlichen Leben als die Grundlage für eine verstärkte weibliche Dramenproduktion. Die Gliederung des Kapitels gewährt den Überblick über das weibliche dramatische Schaffen von der ersten Lesedramenautorin Hrotsvith von Gandersheim (10. Jh.) bis zu den jüngsten Studentinnen bzw. Absolventinnen des Studiengangs „Szenisches Schreiben“ an der Berliner Hochschule der Künste (20./21. Jh.), wobei der besondere Akzent auf das Drama nach 1945 gesetzt wird, das zwar keine eindeutig definierbaren Richtungen und Gruppen aufweist, aber eine Vielfalt von ästhetischen Konzeptionen¹¹ und widerstreitenden politischen Standpunkten zeigt. Auf eine genaue Untersuchung dieses Aspekts wird allerdings verzichtet. Stattdessen wird kurz auf die Gemeinsamkeiten der Gegenwartsdramen, darunter: die vorwiegende Gegenwartsbezogenheit, Zweifel, Skepsis und Pessimismus hingewiesen. Betont wird eine Tendenz des Dramas (seit den 70er Jahren) zur Selbstreflexion und Selbstthematisierung.

Auf diesem Boden „erwachsen“ mehrere Figuren der unterschiedlichsten Außenseiter, die man als Barometer unseres Zeitalters der schwindenden zwischenmenschlichen Beziehungen betrachten könnte. Das zweite Kapitel setzt bei der vielseitigen Definition eines Außenseiters und der Vorstellung der Außenseiterrtypen an. Das breite Spektrum dieser Typen, die entweder selbst ihre Außenseiterposition eingenommen haben oder von den anderen Mitmenschen an den gesellschaftlichen Rand verdrängt wurden, erklärt sich durch die Vielfalt der menschlichen Probleme, die oft den Ausgangspunkt zum Außenseitertum bilden. Die Gründe reichen von Arbeitslosigkeit, Obdachlosigkeit, Armut, Kriminalität, Prostitution, über Rasse, Glaube, Weltanschauung bis hin zu Krankheit, Behinderung und Suchtverhalten etc. Deshalb wird hier der Versuch unternommen, die zahlreichen Ursachen und Folgen der Ausgrenzung der Außenseiter(innen) aus der modernen Gesellschaft aus der philosophischen (Personalismus von Emmanuel Mounier), soziologischen (Studien von u.a. Howard Becker, Emile Durkheim, Robert K. Merton, Michel Foucault) und psychologischen

¹¹ Keine der bekannten Konzeptionen zu der sog. weiblichen Ästhetik (Ansätze von Luce Irigaray, Hélène Cixous, Catherine Clément, Marianne Schuller, Silvia Bovenschen, Julia Kristeva, Sigrid Weigel) lässt sich bei der Analyse der von der Autorin der vorliegenden Arbeit ausgewählten Dramen erfolgreich und im großen Umfang anwenden, denn die meisten theoretischen Beiträge über weibliche Ästhetik, Produktivität, Schreibweise und Kulturgeschichte sehen zum größten Teil von den wirklichen Texten ab und tragen eher programmatischen Charakter.

(Studium zur Existenzpsychologie von Rollo May, Kulturpsychologie von Waldemar Zenon Dudek) Perspektive¹² darzustellen, was folglich im Hauptteil der Dissertation bei einzelnen Werkinterpretationen und konkreten Figuren der Außenseiterinnen Anwendung findet. Bei der Analyse und der Interpretation der Dramen wird nicht auf die Genderproblematik eingegangen.

Der Nachweis und die Akzentuierung der Ausnahmestellung der Außenseiterinnen innerhalb der Gesellschaft ist das zentrale inhaltliche Anliegen dieser Untersuchung. Die zehn Kapitel zu ausgewählten Stücken von Friederike Roth, Dea Loher und Theresia Walser schließen die Analyse der Dramen im Hinblick auf die weiblichen Figuren in der Verknüpfung mit dem Ideenkomplex „Außenseiter“ mit ein. In der Folge zeigt sich auch die besondere Perspektive der Frau, aus der die Autorinnen das dramatische Geschehen um die Außenseiterinnen sehen und sehen lassen.

Die vorliegende Doktorarbeit vervollständigen drei Kapitel zum Œuvre von Friederike Roth, Dea Loher und Theresia Walser. Ferner fasst das Abschlusskapitel Ergebnisse der vorliegenden Studie zusammen. Im Anhang der Abhandlung befindet sich das Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher, das die Verfasserin dieses Beitrags zwischen dem 13. August und dem 31. Oktober 2006 via E-Mail geführt hat. Im abschließenden Literaturverzeichnis werden Quellen angegeben, auf die sich die Erörterungen zur Grundfrage nach der Figur der Außenseiterin im modernen deutschen Drama der Frauen stützen.

¹² Die drei Perspektiven lassen sich nicht strikt voneinander trennen. Ihre Grenzen sind oft fließend oder greifen sogar ineinander.

*„Ich habe Männer aus meinem Stück ausgeschlossen,
weil sie heutzutage nur einen Hintergrund für Frauen bilden.
Aktive Frauen sind selbstständig geworden.“¹³*

2 Die literarische Szene und die Dramatikerinnen in Deutschland bis zum 21. Jahrhundert – ein historischer Überblick

Das vorliegende Kapitel widmet sich den deutschen Dramatikerinnen, vor allem denen des 20. und 21. Jahrhunderts und stellt den Wert und den Themenkreis ihrer Stücke dar. Dabei werden einige interessante Resultate der Forschung auf dem Gebiet der Auf(Ab-)wertung der dramatischen Leistungen der schreibenden Frauen, die keine lange Geschichte hat, mit einbezogen. Da es sehr schwierig ist, alle Autorinnen und das breite Spektrum ihrer Stücke ausführlich zu behandeln, musste in dem folgenden Kapitel eine Auswahl an Autorinnen und Werken getroffen werden, was keinen Anspruch auf die Vollständigkeit der Darstellung erheben lässt. Als Auswahlkriterien werden folgende Aspekte in Betracht gezogen: einerseits wird an die Dramatikerinnen erinnert, die, mit einigen Ausnahmen, in allen Ausarbeitungen (leider gibt es nur einige wenige Kompendien zu deutschen Dramatikerinnen) unberücksichtigt bleiben, und andererseits besteht der Wille, eine Art Übersicht zu schaffen, in der bekannte und weniger bekannte, aber auch unbekannte Gegenwartsdramatikerinnen präsentiert werden, die sich in ihren Werken hauptsächlich mit der Gesellschaftskritik, mit Sozialem, mit dem Alltag, mit den Problemen der Gegenwartsmenschen, darunter Außenseiter, beschäftigen. Dieser historische Überblick reicht vom 10. bis zum 21. Jahrhundert.

Die Aussage im Einleitungszitat dieses Kapitels datiert sich auf das Jahr 2005 und ist in ihrem Inhalt eine indirekte Folge dessen, was sich vom Jahrhundert auf Jahrhundert innerhalb der Weltdramatik immer lauter zu Wort meldet: Frauen erobern die Bühne, sowohl als Dramatikerinnen als auch als Protagonistinnen. Im deutschsprachigen Raum hat diese „Expansion“ eine lange Geschichte, die bereits seit über zehn Jahrhunderten andauert.

¹³ Wyleżałek, Łukasz (polnischer Dramatiker) in: *Twój Styl*, Nr. 4 (177), S. 149. (Übers. A.B.).

Erste Dramatikerinnen

Die ersten Dramen aus der weiblichen Feder entstanden schon im zehnten Jahrhundert. Ihre Autorin war eine sächsische Nonne Hrotsvith von Gandersheim (geb. um 935, gest. nach 973), die die Texte in lateinischer Sprache verfasste. Ihre sechs Theaterstücke waren die ersten in christlicher Zeit geschriebenen Dramen und fast alle thematisierten die Auseinandersetzung der Frau mit sich selbst. Als eine Stift-Angehörige stellte sie darin ihre Reflexionen über die Bedeutung der (intelligenten!) Frauen als Verbreiterinnen des Christentums an und reflektierte ihre eigene Rolle als Frau, die es wagt, in der Männer-Welt eine selbständige, schöpferische Tätigkeit aufzunehmen.

Am Anfang des deutschen Theaters und Dramas stehen auch unbestrittene Leistungen von Caroline Friederike Neuber (1697-1760) und Luise Adelgunde Kulmus, bekannt als Luise Gottsched (1713-1762). Beide Theaterfrauen profitierten von einer allgemeinen Bejahung der gebildeten Frauen im 18. Jahrhundert, die ihnen den Weg auf die Bühne leichter machte. In der Aufklärungszeit begrenzte sich ihr Tätigkeitsbereich nicht nur aufs Stückeschreiben.

Caroline Neuber, Schauspielerin und Reformerin, wandelte das Wandertheater in ein Nationaltheater um. Sie trat als Gründerin des ersten fest stehenden Theaterhauses in der Messestadt Leipzig hervor, wo die von ihr „verwalteten“ Schauspieler ihren festen Arbeitsort und -platz hatten. „Die Neuberin“ traf selbst die strenge Auswahl der gespielten Stücke, von denen sie viele eigenhändig übersetzte. Obwohl der Unterhaltungswert dem damaligen Publikum wichtiger war, verstand sie die Bühne als „moralische Anstalt“ und kämpfte vor Gericht sowie literarisch um ihr künstlerisches Dasein, ein festes Theaterhaus und gegen das Hanswurst-Theater. Auch der damals in Leipzig studierende Gotthold Ephraim Lessing, der 1746 die von Caroline Neuber geführte Theatergruppe mit dem Namen „Madame Neuber“ kennen lernte, war von der Theaterreform, an der sich diese Gruppe beteiligte, fasziniert. Lessings Kontakt mit seinen Gleichgesinnten aus Neubers Schauspielergruppe ermutigte ihn, selbst Komödien zu schreiben. Bereits 1748 führte diese Gruppe Lessings erstes Werk „*Der Junge Gelehrte*“ auf. Darüber hinaus war Lessing von Neubers Idee, die Musikbegleitung in die Tragödien einzuführen, so begeistert, dass er diese in der „*Hamburgischen Dramaturgie*“ (1767) lobte.

Caroline Neuber war eine starke Frau, die selbst den damaligen „Literaturpapst“ Gottsched u.a. in Fragen der Aufführungspraxis scharf kritisierte (sie verspottete ihn z.B. im Stück „*Der allerkostbarste Schatz*“, 1741), die erste „*Publikumsbeschimpfung*“ schrieb (nachdem sie kein Privileg bekommen hat, auf eigene Kosten ein festes Theaterhaus in

Hamburg bauen zu lassen) und sich mit ihrem Theater-Engagement ihren Platz in der Theatergeschichte, u.a. als Begründerin des modernen Schauspiels, sicherte, auch wenn ihr dramatisches Schaffen in Vergessenheit geraten ist.

Keinen einfachen Schaffensweg an der Seite ihres Ehemannes Johann Christoph Gottsched ging auch Luise Gottsched, die als die „Mutter der deutschen Komödie“ gilt. Unüberwältigt von der Größe ihres Mannes, der seinerseits Luises Erfolge voller Neid ansah und sie mit anderen Frauen betrog, und ihrer eigenen Begabung bewusst, schrieb sie mehrere Komödien und Tragödien, in denen sie eine Reihe vor allem Frauen-Gestalten entwarf, meistens unverheiratet und mit scharfem Verstand, die sich mit ihrem Leben in der Männergesellschaft zurechtfinden konnten. Ihr erstes, satirisch-moralisches Stück hieß „*Die Pietisterey im Fischbein-Rocke*“ (1736) und thematisierte die falsche Frömmigkeit. Zu weiteren Stücken zählten u.a.: „*Die ungleiche Heyrath*“ (1743), „*Die Hausfranzösin oder die Maumsell*“, „*Panthea*“ (beide 1744) „*Das Testament*“ und „*Der Witzling*“ (beide 1745). Luise Gottsched übersetzte auch viele Schriften aus dem Englischen und Französischen. Sie war eine ausgesprochene Diplomatin: sie taktierte geschickt und klug, indem sie in ihren Stücken gegen die formalen Literatur-Regeln ihres Mannes nicht verstieß und mit deutlicher und klarer Sprache ihre weibliche Sichtweise aufs Papier brachte, wobei sie für beide Geschlechter objektiv und gerecht blieb. Während einer Audienz des Ehepaars Gottsched bei der österreichischen Kaiserin Maria Theresia (1717-1780) im Jahre 1747 wurde die Gottschedin von der Herrscherin „*als die gebildetste Frau Deutschlands*“¹⁴ bezeichnet.

Mann schreibt Drama, Frau macht Theater?

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis um die Wende zum 20. Jahrhundert gab es immer mehr Autorinnen, tätig auf dem Gebiet der Dramatik, von denen sich sogar einige zu ihrer Zeit großer Popularität erfreuten, die jedoch heutzutage, bis auf die oben schon genannten Neuber und Gottsched, kaum bekannt sind. Die Anzahl der in diesem Zeitraum zur Aufführung gebrachten Stücke war sogar vergleichbar mit der von den männlichen Autoren. Umso mehr wundert es, dass sie im kulturellen Klima Deutschlands dem fortschreitenden Prozess der Marginalisierung, Ignorierung und Vergessenheit verfallen sind. Woran diese Abwertung der weiblichen Leistungen und literarischen Erfolge, um nur als Beispiel das

¹⁴ Probst, Ernst: *Luise Adelgunde Gottsched: Die Mitstreiterin der Bühnenreform*, hier zitiert nach: <http://www.helloarticle.com/de/luise-adelgunde-gottsched-die-mitstreiterin-der-buehnenrefor-r470.htm>.

voluminöse, das damalige Publikum begeisternde Werk von Charlotte Birch-Pfeiffer¹⁵, der „Mutter des Rührstücks“, zu nennen, lag, wird erst seit Ende der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, vor allem in den literaturwissenschaftlichen Studien junger Amerikanerinnen, aufgeschlossen. Auch die zeitgenössische deutsche Germanistin Ingeborg Gleichauf¹⁶ erinnert an einige damalige Stückeschreiberinnen, wie: Charlotte von Steins (1742-1827), Elise Müller (1782-1849), Karoline von Günderrode (1780-1806), Amalie von Sachsen (1794-1870), Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916) und bereits genannte Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868), die im heutigen Theater leider so viel wie keine Beachtung finden. Die Literaturwissenschaftlerinnen versuchen aufzudecken, warum in der Literatur- und Theatergeschichtsschreibung so viele Leerstellen zu verzeichnen sind, wenn es um die Dramenproduktion von Frauen im deutschsprachigen Kulturbereich geht. Inzwischen steht eins schon fest: die Zeit war nicht gnadenreich für die verstehende Aufnahme der Werke der meisten weiblichen Autoren, weil ihre Stücke von der damaligen patriarchalisch bestimmten Welt als anspruchslose, inhaltlich und sprachlich oft minderwertige Literatur eingestuft wurden. Da sie in Folge dessen keine großen Erfolge zu verzeichnen hatten, wurden sie auch schnell vergessen. Im 18. und 19. Jahrhundert war das Genre „Drama“ (Tragödie) für die „hohe Literatur“ dichtender Männer reserviert, den dramatisierenden Frauen war dagegen das Genre „Theater“ (und damit Massenunterhaltung für Ungebildete, Melodrama, moralisierender Kitsch) zugeordnet.

Das 20. Jahrhundert

Aus der im 20. (und teilweise auch im 21.) Jahrhundert rasch zunehmenden Anzahl der Autorinnen werden nur diese Dramatikerinnen ausgewählt, die mit ihren Werken einen besonderen Beitrag zum gesellschaftlichen Diskurs unserer Zeit leisten. Kennzeichnend und stark ausgeprägt ist bei den meisten Gegenwartsdramatikerinnen eine verstärkte

¹⁵ Zur „Wiederentdeckung“ der Autorin, die (als Frau im 19. Jahrhundert!) mit dem Schreiben von Stücken ihren Lebensunterhalt verdiente und das Volksstück als neue Gattung populär gemacht hat, siehe den Text der polnischen Germanistin: Jurczyk, Ewa: *Postacie kobiet w dramatach niemieckich dramatopisarek XVIII i XIX wieku Johanny Franul von Weissenborn i Charlotte Birch-Pfeiffer*, in: *Zeszyty naukowo-dydaktyczne NKJO w Zabru* 2/2004, S. 33-42 und ihre Habilitationsschrift: Jurczyk, Ewa, *Die Frau auf der Suche nach der neuen Identität. Zur Frauenfigur im dramatischen Schaffen von Johanna Franul von Weissenborn und Charlotte Birch-Pfeiffer*, Katowice 2005.

Dabei wird auch auf einen weiteren Artikel verwiesen: Jurczyk Ewa: *Zwischen Niederlage und Sieg. Zur Entwicklung des Frauenbildes in den Familienstücken des 18. Und 19. Jahrhunderts*, in: Szewczyk, G. B. (Hrsg.): *Erfolge und Niederlagen der Frauenfiguren in der deutschen und polnischen Literatur*, Katowice 2000, S. 9-24.

¹⁶ Vgl. Gleichauf, Ingeborg, *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 10-15.

Beschäftigung mit den Geschlechterdifferenzen und der experimentelle Umgang mit der Sprache, der auch nicht ohne Belang für die neuartige Form ihres Theaters bleibt. Das betrifft gleichermaßen die Autorinnen der Moderne, wie Else Lasker-Schüler und Marieluise Fleißer, und die Autorinnen, die ein halbes Jahrhundert später ihre Stücke veröffentlichen, wie z.B. Gerlind Reinshagen und Friederike Roth. Von den Inszenierungen der eigenen Stücke auf der Experimentierbühne und vom neuen Sinn des Theaters äußern sich die Autorinnen, u.a. Gerlind Reinshagen, Ginka Steinwachs, Dea Loher und Theresia Walser, in theoretischen Texten sowie in den Stücken selbst. Weltbekanntes Paradebeispiel ist hier das mit dem Nobelpreis gekrönte, laut diskutierte Schaffen der Österreicherin Elfriede Jelinek.

Die Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts experimentieren gern mit der Sprache. Sie verspüren das Bedürfnis, sich in der eigenen Sprache auszudrücken. Vor allem die Autorinnen der Emanzipationsbewegung der 70er Jahre sind von der Notwendigkeit des Unabhängigwerdens von der „männlichen“ Kritik und des Ablehnens der „männlichen“ Literatur überzeugt. Im Gegensatz zu männlichen Autoren wollen sie subjektiv schreiben, und die Suche nach der eigenen Ausdrucksform sehen sie als Bedingung für die eigene schöpferische Identität¹⁷: „*Insofern ist die Geschichte einer weiblichen literarischen Tradition zu beschreiben als schrittweise Befreiung des Schreibens aus männlicher Perspektive hin zu einer authentischen weiblichen Schrift und Sprache.*“¹⁸.

Die Autorinnen beschäftigen sich in ihrem „Haus aus Sprache“¹⁹, ihrer moralischen Anstalt, eingehend mit der Gegenwartsproblematik und sprechen Themen von brennender, erregender Aktualität, wie Ausländerfeindlichkeit, Homophobie (beides thematisiert erst seit den 70er/80er Jahren), Vereinsamung des Einzelnen in der globalen Welt oder unheilbare Krankheiten an. Sie decken soziale und politische Missstände auf, prangern sie an und erhoffen sich, dass das Theater zu einem Medium wird, das die Brisanz der aufgenommenen Themen klar und deutlich zum Ausdruck bringt. Das Thema des von der Gesellschaft für Mann und Frau unterschiedlich festgelegten Rollenverhaltens zieht sich wie ein roter Faden durch eine Unzahl von weiblichen Theaterstücken hindurch, in denen sich die Dramatikerinnen und somit die Protagonistinnen einer patriarchalischen Auffassung von Frau und ihrem Aufgabenkanon als Ehefrau und Mutter entgegenstellen. Mit ihrem literarischen

¹⁷ Ähnliche Annahmen liegen den Grundlagen der Theorien von Cixous und Irigaray zugrunde. Die französischen Autorinnen stellen sie jedoch über die Theorie der weiblichen Sprache. Ihrer Meinung nach kann man von der Existenz der Sprache der Frauen sprechen, die einen Ausdruck der weiblichen Andersartigkeit darstellt.

¹⁸ Weigel, Sigrid, *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis.*, in: Stephan, Inge / Weigel, Sigrid, *Die verborgene Frau*, Hamburg 1988, S. 87.

¹⁹ Die von Gerlind Reinshagen eingeführte Bezeichnung fürs Theater.

Kampf gegen eine unfaire Geschlechterfixierung versuchten sie, trotz des starken Ausschlusses männlicherseits, die Frau als einen aufgeklärten Menschen mit eigener Autonomie zu definieren. Aus einer ganz neuen Perspektive – derjenigen der Frau – üben Autorinnen wie: Friederike Roth, Gerlind Reinshagen, Bettina Fless, Dea Loher und Theresia Walser eine durchdachte, scharfe Kritik an der, nicht nur deutschen, Gesellschaft.

Hierbei werden einige Fakten zur Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts hervorgehoben: Der Erste Weltkrieg brachte mit sich Zerstörung der monarchistisch-patriarchalischen Ordnung. Die Frauen, darunter Dramatikerinnen (Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer, Anna Gmeyner, Ilse Langner) kommen zu Wort und kommentieren laut das Weltgeschehen, auch wenn vom Standpunkt eigener Lebenserfahrungen betrachtet.

Die Zeit der Weimarer Republik (1918-1933) war durch eine extreme Dichte tief greifender sozialer, ökonomischer und technologischer Veränderungen geprägt. Es war eine Zeit neuer Impulse und Möglichkeiten für (schreibende) Frauen. 1918 wurde den deutschen Frauen durch die Weimarer Verfassung das Wahlrecht zugesprochen und auch garantiert, durch welches sie mit den Männern bei der Wahl gleichgestellt wurden. Die Zuerkennung der Bürgerrechte an Frauen im Jahre 1918 bildete die Grundlage für die endgültige Öffnung der Tore der europäischen Universitäten für Frauen, die eine akademische Bildung anstreben wollten. Somit wurde ein Abschnitt des Kampfes um die politische Gleichheit der Frauen sowie Steigerung ihrer Bildungschancen beendet.

Diese öffentliche Präsenz und Geltung, die die Frauen errungen hatten, half ihnen auch die Theaterbühnen zu erobern. Durch die zu dieser Zeit herrschende, unstabile politische Lage bekam das Theater eine neue Rolle als Mitdenker und Mitträger der Politik. Die Frauen beteiligten sich an der neuen Form des Theaters als gesellschaftspolitische und -kritische Kunst. Sie wurden vom Theater angenommen.

Neuentdeckung von Pionierinnen der Moderne

Else Lasker-Schüler (1869-1945) und Marieluise Fleißer (1901-1974) sind zwei Dramatikerinnen, deren Stücke dank der Frauenbewegung der 70er Jahre ihre bis zum heutigen Tag andauernde Renaissance erleben. Obwohl ihre Dramen Anfang des 20. Jahrhunderts verfasst worden sind, enthalten sie schon viele Ideen, die auch für die nachfolgenden Gegenwartsautorinnen und -autoren von großer Bedeutung zu sein scheinen. Dazu gehören u.a. ein kritischer Blick für die Konsequenzen der Geschlechterdifferenzierung

in der Gesellschaft, besondere Forderungen an das Theater (das Volksstück wird neu definiert) und innovative Sprachmittel, um das weibliche Individuum mit seiner Erlebniswelt auf die Bühne zu bringen. Lasker-Schüler und Fleißer ist es als einen der ersten gelungen, sich in ihren Werken ein neues Blickfeld zu eröffnen, das von ihren persönlichen Lebenserfahrungen als Frau stark beeinflusst wurde.

Else Lasker-Schüler, Autorin, die mit dem inneren lyrischbestimmten Reichtum ihrer Person und ihrer Stücke dem Zeitgeist entgegenstand, verweist mit dem scharfen, differenzierten Blick einer Outsiderin²⁰ auf das Vorkommen der von der Gesellschaft Ausgestoßenen, das Scheitern der patriarchalischen Rollenverteilung der Geschlechter und Klassen. In ihrem ersten und wichtigsten Sozialdrama „*Die Wupper*“ (1909, UA 1919 also noch vor der Weimarer Zeit und vor dem Einbruch der „Neuen Frau“) zeigt sie sowohl auf die Dichotomie des Klassensystems (Proletarier und Großbürger), als auch auf die Problematik der normativen Heterosexualität mit ihrer Konsequenzen und die Folgen des „Gesetzes des Vaters“ in der starr systematisierten Gesellschaft. Lasker-Schüler rüttelt am patriarchalischen Machtgefüge, an den normativen Gesetzen und schreibt den männlichen Figuren ihres Stücks Eigenschaften zu, die bisher in der von männlichen Autoren geschaffenen Literatur vorwiegend mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert wurden. So zaubert sie in „*Die Wupper*“ auf die Bühne eine ganze Reihe von Gescheiterten, die vom traditionellen Gesellschaftssystem nicht akzeptiert werden, weil sie von der Norm abweichen, wie: Selbstmörder Heinrich, da er mit der ihm aufgezwungenen Rolle des Fabrikleiters nicht zurechtkommt und eigene Wünsche zu verwirklichen nicht wagt, sein Bruder Edward, der vor dem Kapitalismus ins Kloster flüchtet, Proletarier Carl, dem der angestrebte Aufstieg in die höhere Klasse nicht gelingt, dessen Werben um eine reiche Frau abgewiesen wird und den seine „weiblichen“ Schwächen in den Alkoholkonsum und ins Abseits treiben. Hingegen zeigt eine Frauengestalt, alte Mutter Pius, ihr „mannhaftes Herrscherpotenzial“, dominiert, stellt die lineare Gesellschaftsordnung auf den Kopf, wodurch sie bedrohlich, das heißt anders und unerwünscht, wirkt und letztendlich dem Marginalisierungsprozess unterläuft. Auch andersartige Außenseiter bleiben da nicht unterrepräsentiert: eine Riesendame, die der Norm

²⁰ Else Lasker-Schüler war jüdischer Abstammung und stand durch ihre öffentlichen Selbststilisierungen als Mann im Abseits; zu ihrer Lebenszeit, in Deutschland nach 1933, hatte sie keine Chance mehr, künstlerisch tätig zu werden und ging ins Exil in die Schweiz. Sie gehörte zu jenen Autorinnen, die selbst Outsiderinnen waren und in ihrem Werk Outsiderinnen thematisierten.

Als Jüdin widmete sie sich der Problematik der Judenverfolgung (in „*Arthur Aronymus*“ 1932, UA 1936) und den Schrecken des Naziregimes für das leidende Individuum (in „*Ich und Ich*“ 1940/41, UA 1979). Sie stellte der damaligen Gesellschaft für die negativen Auswirkungen ihrer Einstellung, z.B. durch das Betrachten der Juden als Außenseiter, und für die darausfolgenden Entscheidungen ein kritikbeladenes Zeugnis aus.

nicht entspricht, weil sie einen Männerbart trägt (Zwittrigkeit!), transsexuelle Landstreicher, die durch ihr sexuelles und geistiges Anderssein und den Abstand vom materialistischen Denken provokativ wirken, ein Exhibitionist mit enthülltem Penis, ein Transvestit – lauter Wesen von abweichender Geschlechtsidentität, die Ausgestoßenen, die gegen die Normen der Zwangsheterosexualität verstößen. Wenn man noch die anderen sexuellen Tabus – Inzest, pädophile Haltungen, lesbische Tendenzen –, die in Lasker-Schülers Stück sichtlich gemacht werden, hinzufügt, entsteht ein umfangreicher Stoff, aus dem die Autor(inn)en²¹ noch ein Jahrhundert später in vollen Zügen schöpfen werden.

Eine ähnliche Tonart schlägt Marieluise Fleißer in ihrem Stück „*über das Rudelgesetz und über die Ausgestoßenen*“²² – „*Fegefeuer in Ingolstadt*“ (1923, UA 1926) an, das von Jugendlichen im Kleinbürgertum und ihrem Schrecken, verursacht durch die abweichende Geschlechtsidentität, handelt. Ingolstadt, die Heimatstadt der Dramatikerin, erscheint hier als eine gefängnisartige, düstere Provinz, verwoben in das Netz aus Zwängen und größtenteils christlichen Normen, in der eine verlorene Generation in verschiedenen Lebenssituationen den gesellschaftlichen Druck auf jeden, der irgendeine Abweichung aufweist, ausübt. Teenager Olga und Roelle werden zu Ingoländer Außenseitern; unakzeptiert, marginalisiert, gequält und geächtet finden sie keine Sicherheit und keine Zuflucht. Das Elternhaus, die Schule und die Kirche, das heißt alle Sozialisationsanstalten, versagen vollständig: statt auch die Außenseiter in der Gesellschaft gelten zu lassen, kreieren sie provinzielle, geschlechtsbezogene Gesetze, laut denen das Anderssein, das Ausfallen aus der zugeschriebenen, gängigen Rolle als Mann oder Frau, bestraft werden muss. Wer anders ist, soll auch die Konsequenzen seiner eigenen Abweichung zu spüren bekommen.

Olga, Absolventin einer Klosterschule, ist nur eine Frau und dazu noch so eine, die dem „natürlichen“, kleinbürgerlichen Bild der Frau nicht entspricht. Sie ist gebildet, was – ihrem Vater nach – einer Frau nicht zusteht. Sie hat etwas zu sagen, was sie unweiblich macht, sogar vom Aussehen her ähnelt sie – wiederum ihrer Schwester nach – einem Mann. Sie weint nicht, sie geht nicht in die Kirche, sie wirkt provokativ. Sie ist sich ihres Andersseins bewusst, wobei sie zu einer scharfen Identität nicht findet. Ihre Welt geht beinahe zugrunde, als sie unerwollt schwanger wird von einem, der als Mann glaubt, dass er über den Körper der Frau frei verfügen kann, ohne mit Folgen zu rechnen. Olga wird zum Opfer des in der

²¹ Um nur Franz Xaver Kroetz, Elfriede Jelinek, Rainer Werner Fassbinder oder Kerstin Specht zu nennen.

²² Vgl. Gleichauf, Ingeborg, *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 48.

patriarchalischen Gesellschaft privilegierten Geschlechts. Unglücklich mit dem Kind, das die Weiblichkeit der Alleinerziehenden bestätigen sollte, will sie aus der engen Provinz auswandern, jedoch der Traum vom Freiheitsland Amerika zerbricht an mangelnden Mitteln. Die Alternative, die bleibt, ist ein Selbstdmordversuch als Ende ihres Alleinganges.

Innerlich zu schwach, um sich den aufoktroyierten Vorstellungen der Männlichkeit entgegenzusetzen, ist Roelle. Roelles Abweichungen von der kursierenden Gleichgesinnten-Norm beginnen schon mit seiner äußerlichen „Behinderung“ – er ist hässlich und übelriechend. Er wird von Klassenkameraden gehänselt, weil er eben nicht wie die anderen ist: kein „echter“ Mann, ein weibischer Angsthase, der bei männlichen Angelegenheiten, wie z.B. Mutproben, nicht mithält. Um seine Männlichkeit zu beweisen (aber auch aus seinem Begehr), überwindet er seine Angst vor Wasser und rettet Olga vor dem Ertrinken. Die vom Patriarchat bestimmten Gesetze sind für Roelle zu kurz geschnitten, was auch sein Verhalten auf der Linie Olga und ihr werdendes Kind beeinflusst. Gleich und gleich gesellt sich zwar gern, aber beide Außenseiter sind nicht imstande, eine problemfreie, normale Beziehung zu führen, weil sie sich in der permanenten Zwangslage befinden – einerseits möchten sie keine Ausgrenzung aus dem Gesellschaftssystem, andererseits wollen sie über den festgeschriebenen Verhaltenskategorien stehen. Beide scheitern als Menschen vom Abseits. Marieluise Fleißer zeigt die Unfähigkeit des Individuums auf, als vollwertiges Subjekt außerhalb der Gesellschaft und ihrer Gesetze zu fungieren.

Fleißers Heimatstadt und ihr eigener Erfahrungsbereich – das heißt Empfindungen und Gedanken – kommen auch im zweiten Stück „*Pioniere in Ingolstadt*“ (1928, UA 1928) zum Ausdruck. Das kontroverse²³ Stück, das im Auftrag Brechts – Marieluise Fleißers Meister und große Liebe – entsteht und später weitere Fassungen bekommt, hat das Fehlen der Liebe in der Beziehung zum Thema. Ein Theaterstück, fast parallel zu Fleißers gescheiterter Beziehung zu Brecht, für den sie nur eine talentierte Episode war.

Auch im Drama „*Der Tiefseefisch*“ (1929, UA 1928) spiegeln sich die unterdrückten Emotionen der Autorin wider, die im engen Zusammenhang mit Brecht und ihrem zweiten Partner Draw-Tychens stehen. Fleißer skizziert hier Gestalten begabter Männer, die die Frauen rücksichtslos zu ihren Untertanen machen. Zu weniger bekannten Dramen Fleißers

²³ 1929 fand die von Brecht verschärzte und inszenierte Aufführung des Stücks statt, die als Provokation gegen das Militär gerichtet war. Diese Aufführung wurde zum größten Skandal der Weimarer Republik, und die Autorin wurde als Nestbeschmutzerin genannt.

gehört „*Der starke Stamm*“ (1944, UA 1950), ein Stück, das sie nach dem zwölfjährigen Schreibverbot²⁴ gewagt hat.

Auf ihrem Schaffensweg erkannte Marieluise Fleißer zwar im Theater die gesellschaftsverändernde Funktion, blieb jedoch dem dramatischen Können von schreibenden Frauen gegenüber, samt ihrer Person, sehr skeptisch. Sie meinte, die Autorinnen haben zwar die einzelnen Komponenten des Stücks, d.h. die Sprache, die Szenen, die Rollen usw., jedoch aufgrund des fehlenden inneren Verhältnisses zum „wohlabgewogenen Bau“²⁵, sind sie nicht in der Lage, die Szenen in ein ganzes Stück zu vereinigen. Sie müssen dieses erst noch erlernen.²⁶

Generation im Schatten des Zweiten Weltkrieges

Die Ideologien des Nationalsozialismus zerstörten den Traum von einer politischen und künstlerischen Emanzipation. In ihren Stücken setzten sich die Dramatikerinnen zwar mit dem Bild der „Neuen Frau“²⁷ auseinander, wodurch die heutige Literaturforschung neue Einsichten in die damalige Lage der Frau gewann, aber ihr Traum vom anhaltenden Erfolg auf der Bühne und von der erhofften Gleichberechtigung ging nicht in Erfüllung. Das Bild einer emanzipierten Frau blieb auf den Seiten ihrer Dramen, im wahren Leben – in der Weimarer Republik und in der Hitlerzeit – war eine andere Vorstellung von Frau als einseitiges Naturwesen d.h. als Mutter dominanter. Obwohl viele schreibende Frauen, wie Ilse Langner (1899-1987), Hilde Rubinstein (1904-1997) und Christa Winsloe (1888-1944), ihr Metier genauso gut wie männliche Dramatiker beherrschten, war ihre Karriere wegen des natürlichen Genus zum Scheitern verurteilt. Theoretisch konkurrenzfähig, praktisch ausgeschlossen, konnten sie keine literaturgeschichtliche Erfolgsbilanz aufweisen.

Die Frau wurde, bis in die 50er Jahre hinein, auf die Rolle der reproduktiven Mutter und Hausfrau reduziert. Auch die politische Revolte im Deutschland der 60er Jahre brachte

²⁴ Im März 1933 kam es zur Bücherverbrennung Fleißers Werke.

²⁵ Vgl. Fleißer, Marieluise, *Das dramatische Empfinden bei den Frauen*, in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986, S. 16.

²⁶ Vgl. Fleißer, Marieluise, ebenda, S. 15 f.

²⁷ Der Typus der „Neuen Frau“ wurde von den Schriftstellerinnen der Jahrhundertwende vorgestellt. Die „Neue Frau“ hat sich von den traditionellen Rollenbildern abgekehrt. Sie wollte ihr Leben selbstständig und selbstbewusst in die Hand nehmen, um es aktiv zu gestalten. Vor allem lag es ihr sehr daran, neue Aufgaben in der Gesellschaft und in der Arbeitswelt zu übernehmen. Die Institution der Ehe sowie der Wunsch nach Familie sollten dabei allerdings nicht ausgeschlossen werden.

Mehr dazu siehe: <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/alltag/frau/index.html>.

keine Änderung für das schöne Geschlecht. Die Zeit des aufblühenden Dokumentartheaters war die Zeit der ausschließlich männlichen Autoren, die von ihrem analytischen Sprach- und Schreibvermögen Gebrauch machen konnten. Frauen mussten sich ihre Rechte erst erkämpfen. Sie wurden berufstätig und holten die historisch fehlende Theoriebildung nach, indem sie einen theoretischen Ansatz durch das Studium, größtenteils von Philosophie, Literaturwissenschaften, Soziologie und Sprachen, gewannen. Die meisten der Gegenwartsdramatikerinnen, die dann seit den 70er Jahren mit ihrer literarischen Produktion begannen, hatten in der Zeit der Frauenbewegung eine gute Bildung erworben. Das weibliche Schreiben fürs Theater wurde, mit wenigen Ausnahmen, noch bis Mitte der 70er Jahre nicht wahrgenommen.

Auf den Spielplänen in den späten 50er und 60er Jahren stand der Name Gerlind Reinshagen (1926) vereinzelt unter lauter männlichen Namen von Dramatikern. Autorin, die noch heute als eine der erfolgreichsten deutschen Dramatikerinnen gilt, machte von Anfang an ungewöhnliche Themen, wie Mittäterschaft der Frauen in der Hitlerzeit oder unheilbare Krankheiten, auf der Bühne sichtbar. Die besten Regisseure waren an der Zusammenarbeit mit der Autorin der Trend angebenden Stücke interessiert und mitwirkend. Als erstes Nachkriegsstück einer Dramatikerin wurde 1968 Reinshagens „*Doppelkopf*“ (1967) von Claus Peymann uraufgeführt. Es ist eine Geschichte über die Auseinandersetzung des Individuums mit der Gruppe, die auf einer Betriebsfeier stattfindet. Der Karrieremann Heinrich Hoffmann hat ein Ziel vor Augen – er möchte Direktor werden. Konfrontiert mit zwei Gruppen, dem jetzigen Direktor und seinen zahlreichen Untergeordneten, kann er dieser Belastung nicht standhalten, weil er sich keiner der Seiten mehr zugehörig fühlt. Er steht außerhalb beider Parteien. Verstört von der Macht seiner Widersacher bleibt er dazwischen, in einer Pattsituation. Zuerst selbstsicher, dann zerrissen, kann er zu seiner Identität nicht finden. Das Leben des Einzelnen wird von den Vielen gesteuert, ein Thema, das immer noch brandaktuell bleibt.

Ein anderes Beispiel dafür gibt Reinshagen in „*Leben und Tod der Marilyn Monroe*“ (1971, UA 1971), einer Art Heiligenlegende, der ein Star-Mythos zugrunde liegt. Im Stück löst sich Marilyns Subjekt auf, es bleibt nur ein Bild, das sich die anderen von ihr geschaffen haben, um eigene Sehnsüchte und Wünsche zu erfüllen. Ohne Anspruch auf ein eigenes Ich, eine Marionette in fremden Händen, ist Marilyn individualitätslos, sie ist auch sich selbst gegenüber eine Outsiderin.

Von einer ganz gewöhnlichen Frau, Eisverkäuferin Sonja Wilke, erzählt das Stück „*Himmel und Erde*“ (1974, UA 1974). In Sonjas mehr oder weniger stabilisiertem Leben kommt es zu einem tragischen Umbruch. Sie wird von einer Todeskrankheit heimgesucht, was sie anfangs zu verdrängen versucht. Reinshagen zeigt den inneren Wandel der Hauptfigur, das Alleinsein mit der schrecklichen Wahrheit und das langsame Einsehen in die Gewissheit des Todes.²⁸

1977 erhielt Gerlind Reinshagen den Mülheimer Dramatikerpreis für ihren größten Bühnenerfolg „*Sonntagskinder*“²⁹ (1976, UA 1976). Wie bereits der Titel darauf hindeutet, sind die Hauptfiguren des Stücks Kinder, was für ein Drama eher untypisch ist. Sie wachsen in Deutschland während des Zweiten Weltkrieges auf. In diesem Ausnahmezustand müssen sie lernen, mit allen Unmenschlichkeiten umzugehen, statt ihre Kindheit fröhlich und sorgenlos zu erleben. Sie werden aller Kindheitsträume beraubt, samt der Träume von der Zukunft. Ihre Reaktionen dem Verbrechen gegenüber reichen von scheinbarer Introvertiertheit (Metzenthin), über Irrsinn bis zur Bewusstseinstrübung (Elsie); alles psychische Zustände, in denen sich der Mensch von sich selbst und den Mitmenschen entfernt. Der Krieg führt zur Alienation. Und obwohl die Erwachsenen den Krieg anders wahrnehmen, werden sie sich ebenfalls dem Verarbeitungsprozess stellen müssen. Da diese Verbrecher- und Kriegsgeschichte aus dem kindlichen Blickwinkel erzählt und mit autobiographischen Erfahrungen der Autorin bereichert wird, wirkt sie subjektiv und ist ein Gegenpol zum damals vorherrschenden, rein objektiven und analytischen Dokumentarstück.

Die Geschichte der Sonntagskinder wird im Stück „*Das Frühlingsfest*“ (1975-1979, UA 1980) fortgeführt. Eine Dekade nach dem Krieg sind noch nicht alle Wunden geheilt. Auch wenn man ein Gartenfest feiert, sind hier Echos der Nazi- und Kriegszeit zu finden. Reinshagen macht es vor allem am Beispiel der Frau-Mann-Verhältnisse deutlich, wobei sie stark auf die Probleme der Nachkriegsgeneration anknüpft.

Zu weiteren bekannten Stücken von Gerlind Reinshagen gehören u.a.: „*Tanz Marie*“ (UA 1989), „*Die Clownin*“ (UA 1986), „*Die Feuerblume*“ (UA 1987), „*Drei Wünsche frei*“ (UA 1993), „*Die fremde Tochter*“ (UA 1993) und „*Die grüne Tür*“ (UA 1999), das Stück

²⁸ Mitte der 70er Jahre wird neben dem oben genannten Stück Reinshagens noch ein Frauendrama von der Theaterpraxis wahrgenommen. Es ist „*Erika*“ (1974) von Ursula Krechel (1947), eine Geschichte der Sozialisation einer Frau. Sowohl Reinshagens Sonja als auch Krechels Erika sprechen unverblümt von ihrem Leben mit vielen Macken, treten in den Vordergrund und handeln, um dadurch ein echtes, nicht idealisiertes Bild von sich als Frau herzustellen. Durch diese Akte wollen sie zur Feststellung und Bestätigung ihrer Identität gelangen.

²⁹ „*Sonntagskinder*“ war das einzige Stück einer Autorin, das Mitte der 70er Jahre von Erfolg begleitet wurde, was sicherlich auf den politisch-geistigen Umbruch zurückzuführen war. 1981 wurde es von Michael Verhoeven verfilmt.

über das Ausgestoßensein einer Frau in einem Mietshaus, und neulich „*Vom Feuer*“ (UA 2006).

Multitalente der Nachkriegsgeneration

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass gegenwärtige Autorinnen, vor allem diejenigen geboren nach 1945 oder kurz davor, in der Regel „Allrounder“ sind. Ihre Kenntnisse und Fähigkeiten sind nicht nur auf das Drama begrenzt. Vielseitig interessiert, schreiben sie Prosagedichte, Romane und Erzählungen, verfassen literaturtheoretische Texte, produzieren Hörspiele oder betätigen sich sogar schauspielerisch.

Nicht zu übersehen ist dabei eine Gruppe von Autorinnen, bekannt in erster Linie durch ihre Prosatexte, die es gewagt haben, zum Drama zu greifen.

Solch eine „nebenbei“-Dramatikerin war z.B. Ingeborg Drewitz (1923-1986). Sie hat zwar an die 60 dramatischen Stücke verfasst, sie wurden jedoch nur in kleinen Theatern und auf weniger bekannten Bühnen aufgeführt. Die Mutter-Tochter-Geschichte aus ihrem wohl bekanntesten Roman „*Gestern war heute*“ (1978) wurde fürs Theater umgeschrieben und der Generationskonflikt auf der Bühne (1980) ausgetragen.

Zu einem zeitlosen Aufführungsklassiker gelangten Christine Brückners (1921-1996) Monologe „*Wenn du geredet hättest, Desdemona. Ungeholtene Reden ungehaltener Frauen*“ (1983). Die Autorin erkannte, dass es eine Vielzahl an Reden bekannter Männer gibt, aber fast keine Rede von ihren Frauen. Sie beschloss, ausgewählten Frauen, die aus der Literatur oder Geschichte bekannt sind, einen fiktiven Monolog in den Mund zu legen. Die Wahl fiel auf: Christiane von Goethe, Desdemona, Katharina von Bora, Sappho, Megara, Effi Briest, Kameliendame, Christine Brückner, Eva Hitler, Gudrun Ensslin, Donna Laura, Maria, Klytämnestra. Christine Brückners Monologe thematisieren das Mann-Frau-Verhältnis seit der Antike bis zur heutigen Zeit.

Weniger Glück hatte zu ihrer Zeit Ulrike Meinhof (1934-1976) mit ihrem einzigen Stück, dem Dokumentarspiel „*Bambule*“ (1969) über Fürsorgezöglinge und lesbische Tendenzen. Zensiert und abgesetzt³⁰, musste das als Fernsehspiel konzipierte Stück auf seine Inszenierung bis zum Jahr 1979 warten.

Jutta Heinrich (1940) dramatisierte ihr 1978 erschienenes Buch „*Das Geschlecht der Gedanken*“ (Drama 1980, UA 1991), das für ein wichtiges Dokument der zweiten deutschen

³⁰ Das Stück sollte am 24. Mai 1970 im Südwestfunk gesendet werden. Die Ausstrahlung wurde aufgrund Meinhofs Beteiligung an der Befreiung von Andreas Baader von der ARD untersagt.

Frauenbewegung gehalten wird. Anfang der 90er Jahre gelangen zur Aufführung auch ihre weiteren Stücke, darunter: „*Leidenschaft der Stille*“, „*Die Macht des Kopfkissens*“, „*Männerdämmerung*“, „*Und gelassen über den Mond gebeugt*“ und „*Vermächtnis des Körpers*“ (alle Stücke UA 1991).

Aus der DDR-Perspektive nahm Monika Maron (1941) mit ihrem einzigen Stück „*Ada und Evald*“ (erschienen in „*Das Mißverständnis. Vier Erzählungen und ein Stück*“, UA 1983) an der Geschlechterdiskussion teil.

Es war jedoch die Autorin Friederike Roth³¹ (1948), deren Stücke Mitte der 80er Jahre am meisten besprochen wurden. Sie kam von der Lyrik her, und ein Großteil ihrer Dramen entwirft eine poetische Sprache (mit der Ausnahme des Lustspiels „*Ritt auf die Wartburg*“ (1981), in dem sie Alltagsprosa benutzt). Roth, die seit Anfang der 80er Jahre mehrere Stücke geliefert hat (von „*Klavierspiele*“ (1980) bis zu „*Erben und Sterben*“ (1992)), ist neulich, nach einer längeren Pause im dramatischen Schaffen, mit ihrem jüngsten Stück „*Patienten*“ (UA 2006) auf die Bühne zurückgekehrt.

Der „andere“ Blick der 80-er Jahre

Die in den 80er Jahren neu entstehenden dramatischen Texte beinhalten einen „anderen“ Blick, bedingt einerseits durch das weibliche Geschlecht und andererseits durch ein anderes Denken der studierten Frauen, der sich in tagesaktuellen, oft überraschenden Themen äußert, und den poetischen Sprache bzw. dichterische Form kennzeichnen. Die zu Worte kommenden Dramatikerinnen schreiben kritisch-analytisch und entfernen sich von der klassischen aristotelischen Dramaturgie. Die geschlossene Form des Dramas wird verworfen, die Sprache unterliegt der Dekonstruktion, und die Geschichten lösen sich in Geschichten auf. Die Stückeschreiberinnen fordern den Zuschauer mit ihrer „gesprengten“ Theaterästhetik und mit einer neuen experimentellen Form des Dramas heraus.

Die Autorin Ginka Steinwachs (1942) wird aufgrund der Ungewöhnlichkeit ihrer Stücke und deren Inszenierung zu einer Pionierin und zu einer Einzelgängerin in ihrem Metier. In ihren Werken betritt sie ein theatrales Neuland. Sie experimentiert mit Wortneuschöpfungen, wie z.B. in dem Stück „*Erzherzog-Herzherzog oder das unglückliche Haus Österreich heiratet die Insel der Stille*“ (1985), wo man Worte wie „Literatrubel“

³¹ Der Dramatikerin Friederike Roth und ihrem Werk ist ein separates Kapitel (Kapitel 4) der vorliegenden Arbeit gewidmet.

(Literatur/Trubel) oder „Schwindlicht“ (Schwindel/Licht)³² finden kann, oder aber auch mit dem Einsatz von mehreren Sprachen in einem Stück, wie z.B. in „*George Sand. Eine Frau in Bewegung, die Frau von Stand*“ (1980), wo sie sechs verschiedene Sprachen benutzt.

Ginka Steinwachs verwendet in ihren Stücken vorwiegend historische Figuren. Dadurch kann sie bestimmte, komplexe Lebensmuster glaubhaft an die Zuschauer weitergeben. Allerdings modifiziert sie das Leben ihrer Figuren in der Weise, dass sie ihnen Eigenschaften aus der aktuellen Zeit verleiht. So verfügt die im 19. Jahrhundert lebende George Sand bereits über die Freiheiten der Frauen der 80er Jahre, was sie zu einer Vorbotin und Pionierin der feministischen Bewegung macht. Man hat den Eindruck, der Zuschauer würde George Sand, die ihrer Zeit voraus war, aufgrund des heutigen Wissens besser verstehen, als sie es damals selbst getan hätte.

Die Autorin versucht als erste, auf eine innovative Art und Weise das heutige Theater den anderen neuen Medien gegenüber konkurrenzfähig und attraktiv zu machen. Dazu wendet sie verschiedene Methoden an. So sollen ihre Stücke nicht nur etwas fürs Auge sein, sondern auch die anderen Sinne des Menschen ansprechen. Im Rahmen der Theateraufführung ihres Werkes bekommt der Zuschauer die Möglichkeit, durch Düfte (z.B. Rauch von verbrennendem Marihuana) und auch durch Gegenstände, die ihm zur Verfügung gestellt werden (z.B. herunterfallende Rosen) in das Bühnengeschehen mit allen Sinnen involviert zu werden. Das Wichtigste für Ginka Steinwachs ist jedoch die Erreichung des Publikums über den Geschmackssinn. Für sie stellt der Mund das Medium dar, durch welches die Sprache einen Körper bekommt. Sie selbst bezeichnet diese Art des Theaters als das „oralische Theater“³³. Der Zuschauer soll die Worte auch schmecken können, daher wird im „Gaumentheater“ während der Aufführung sowohl auf der Bühne als auch im Publikum gegessen. Die lange Liste der Werke (Romane, Theaterstücke, Hörspiele und Performances) der sehr aktiven Autorin umfasst mittlerweile über 20 Positionen.

Ria Endres (1946), seit 1980 freie Schriftstellerin in Frankfurt am Main, genoss eine vielseitige Ausbildung: von der Musikschule in München, über das Studium Generale (und Leitung der Studiobühne an der Universität und Regiearbeit) in Würzburg, das Studium der

³² Vgl. Kahn, Carole, *Zwei Theaterstücke von Ginka Steinwachs: 'George Sand, eine Frau in Bewegung, die Frau von Stand'; 'Erzherzog – Herherzog oder das unglückliche Haus Österreich heiratet die Insel der Stille'* in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater Schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986, S. 105.

³³ Vgl. *Alles plus eine Tomate*. Interview von Sonja Nowoselsky mit Ginka Steinwachs in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater Schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986, S. 109 ff.

Kritischen Theorie und das Staatsexamen in Germanistik, Philosophie und Geschichte in Frankfurt, bis zur Promotion (1979 mit einer Arbeit über Thomas Bernhard) an der Universität Frankfurt zum Doktor der Philosophie. Das hieß auch: von der Beschäftigung mit der klassischen Moderne (Mrožek, Ionesco, Beckett), mit der ästhetischen Theorie, über eine feministische Arbeit (ihre Dissertation war eine Provokation) und die Suche nach „einem anderen Blick“³⁴ Mitte der 70er Jahre, bis zur literarischen Beschäftigung mit anderen Autoren. Dies bildete eine Grundlage für das eigene Schaffen: zahlreiche Hörspiele, Bücher und Essays (darunter über schreibende Frauen: Hannah Arendt, Anaïs Nin, Ingeborg Bachmann, Simone Weil, Elfriede Jelinek) und einige Theaterstücke.

Ihr erstes Theaterstück „*Der Kongreß*“ (1985, UA 1993) ist ein Spiel im Spiel, in dem die Rollen – die Mutter (Maman) und die Tochter (Vera) – getauscht werden, was letztendlich tödlich endet. Das Negative an der Mutter-Tochter-Beziehung kommt am Vorabend zu einem Frauenkongress zum Vorschein. Es geht um Frauensolidarität um jeden Preis, die Verlogenheit im sogenannten Frauen-Kulturbetrieb, Karrieresüchtige und -opfer.

1987 entsteht Ria Endres‘ Pendant zum „*Kongreß*“ – ein Männerstück „*Acht Weltmeister*“ (UA 1990), für das sie 1989 mit dem Dramatikerpreis des Bundes der Theatergemeinden ausgezeichnet wurde. Das Stück ist eine soziale Farce von brennender Aktualität. Es handelt sich um den Leistungssport und -wahn, um den infantilen Drang, sich durch Positionsbestimmungen unsterblich zu machen. Die acht Weltmeister kämpfen auf dem Plateau eines Hochhauses um den Weltmeisterschaftstitel im Dauerbanksitzen. Es gibt alles, was zu einem Rekordversuch gehören sollte: glänzende Stimmung, tadellosen Teamgeist, perfekte Organisation und Sponsoren. Bloß da fehlt der Sinn für das dauerhafte Ausharren in zwei Reihen auf einer Bank. Keiner der Männer will jedoch aussteigen, jeder will um jeden Preis berühmt werden. „*Es ist ein Perpetuum mobile des Weitermachens.*“³⁵ Selbst der Tod eines Mitmachers hindert die übrigen, leistungsbesessenen sieben Männer nicht daran, wortwörtlich „über Leichen“ nach dem Endsieg zu streben. Eine Kopflosigkeit der (männlichen) Leistungsgesellschaft, ein Gesellschaftsmodell geführt ab absurdum.

„*Aus deutschem Dunkel*“ (1988, UA 1992), das dritte Stück Endres‘, ist ein modernes Stationendrama, das die Lebensgeschichte zweier Freundinnen Nelly und Peggy sowie die Sprachentwicklung, die sie durchlaufen, darstellt. Das vielschichtige Stück zeigt den Eintritt der Mädchen in die männliche Gesellschaftsordnung und verfolgt zugleich den allmählichen

³⁴ Vgl. Roeder, Anke, *Das Schöne am Theater ist sein Anachronismus. Gespräch mit Ria Endres*, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989, S. 95 f.

³⁵ Roeder, Anke, *Das Schöne am Theater ist sein Anachronismus. Gespräch mit Ria Endres*, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989, S. 98.

Sprachverlust der beiden Freundinnen. Mit der Sprache verlieren sie symbolisch auch die Chance, einen Neuanfang im Leben zu starten.

Es sind „(...) *die unterschiedlichen Situationen des Scheiterns* (...)“³⁶, die Ria Endres zum Stückeschreiben bewegen. Zu ihren weiteren Stücken zählen „*Der Leibwächter*“ (UA 1995) und „*Die Fernsehphilosophin. Monolog*“ (noch frei zur UA).

Gundi Ellert (1951) ist eine der Autorinnen, die als Schauspielerin begonnen haben, Stücke zu schreiben. Das Stückeschreiben sieht sie nicht als eine Art Weiterentwicklung oder Kontrapunkt zum gelernten Beruf, sondern als Weiterführung ihrer Arbeit³⁷.

Ihr erstes Bühnenstück „*Elena und Robert*“ (1987, UA 1988) ist die Geschichte einer alternden Opernsängerin, die im Heim festgehalten werden soll. Die weibliche Titelfigur lebt zwischen zwei Welten: der alten Erinnerungswelt (in die sie letztendlich zurückkehrt, weil sie sich dort trotz allem glücklich fühlt) und der realen Welt, in der nun Elenas Liebe zu Robert sie an ihre Zukunft denken lässt. Elenas Gedanken an das eigene Leben (Krankheit, Einsamkeit, Verfall, Sterben, Tod, Glück, Liebe) finden den Ausdruck in der Sprache des Stücks, „*einer rhythmischen Prosa mit vielen Pausen, so daß sie (...) wie ein Gesang wirkt*“³⁸.

Für „*Lena's Schwester*“ (1989), ihr zweites Stück, erhielt Gundi Ellert 1990 den Literaturpreis des Kulturkreises im BDI. Es ist die Geschichte zweier junger Schwestern Lena und Maria. Der Ausgangspunkt für die ganze Fabel, die zwischen der erlebten und erdachten Wirklichkeit und ohne chronologische Zeitabläufe verläuft, ist ein altes Kinderspiel „Blinde Kuh“ – Paul (Marias Mann) versucht, mit verbundenen Augen die Schwestern zu fangen –, das am Ende gefährlich konvertiert wird – die Frauen fesseln den Mann auf dem Friedhof. Das Stück zeigt die Verhältnisse zwischen zwei Generationen (Mutter, Vater vs. Töchter und Paul) sowie zwischen zwei Geschlechtern (Vater, Paul vs. Mutter, Lena, Marie) auf und spricht damit unter anderem solche Themen, wie: die männliche Ordnungsmacht (auch durch Gewalt), weibliche Solidarität und der bevorstehende Umbruch vom Patriarchat zum Matriarchat an. Die Beschreibungen Ellerts provozieren zum Überdenken der durch sie geschaffenen Grenzsituationen, wie die auf dem Friedhof oder zum Beispiel die Gegenüberstellung von einer Kommunionszeremonie und einer Abtreibungssituation. Ihrer

³⁶ Roeder, Anke, ebenda, S. 106

³⁷ Vgl. Roeder, Anke, *Das Wort sucht sich den Mund. Gespräch mit Gundi Ellert*, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989, S. 84.

³⁸ Roeder, Anke, *Das Wort sucht sich den Mund. Gespräch mit Gundi Ellert*, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989, S. 85.

Meinung nach muss das Theater „(...) grundsätzlich Fragen aufwerfen, den Finger in die Wunde legen.“³⁹. Die Autorin wünscht sich: „(...) ein Theater, das mich mit den Fragen konfrontiert, die ich selber allzugern verdränge, Zerstörung und Krieg, Angst, Krankheit, Alter, Sterben und Tod.“⁴⁰. Zu weiteren Stücken Gundis Ellerts zählen: „Die Fremden“ (1990), „Jagdzeit“ (1994) und „Josephs Töchter“ (UA 1995).

Die aktive, bayerische Autorin und Volksschauspielerin tritt heute (trotz einer größeren Unterbrechung 1986-2001) regelmäßig und erfolgreich (1994 wurde sie von der Zeitschrift „Theater heute“ für ihre Rolle in Elfriede Jelineks „Wolken. Heim“ zur „Schauspielerin des Jahres“ gekürt) auf. Ihre schauspielerische Vielseitigkeit bestätigen, neben ihren zahlreichen Theaterengagements, viele Film- und Fernsehrollen in bekannten TV-Produktionen (zuletzt war sie 2006 in dem ZDF-Drama „Und ich lieb dich doch!“ zu sehen). Die „Powerfrau“ Gundi Ellert arbeitet seit 2005 an der Berliner Schaubühne sowohl als Schauspielerin als auch Regisseurin, ist Besitzerin eines Modegeschäfts in München und schreibt wahrscheinlich an ihrem nächsten Theaterstück.

Elfriede Müller (1956) schreibt über das Alltägliche. In ihren dramatischen Werken findet man Bilder ihrer Kindheit wieder. Als Kind hatte Elfriede im Gasthof ihrer Eltern eine sehr gute Möglichkeit, Menschen zu beobachten. Die Personen und das Ambiente kehren nach Jahren niedergeschrieben wieder. In Müllers Texten gibt es kaum isolierte Menschen, dafür eine Gesellschaft, die für den Einzelnen seinen Entscheidungswillen übernimmt, wodurch er an seiner Freiheit verliert, passiv oder sogar geistig stumpf wird. Dramatikerin, die zur ihrer Intellektualität steht⁴¹, will durch das Medium des Theaters die Zuschauer dazu bringen, dass sie nicht glauben, was man ihnen „von oben“ vormacht, dass sie nicht verdummen.

Zur Analyse des Alltags zwingt sie schon mit ihrem ersten Stück „Die Bergarbeiterinnen“ (UA 1988), einer Drei-Generationen-Geschichte, die sich in Steinberg, einem kleinen Ort ähnlich dem aus Müllers Kindheit, abspielt. Es sind vor allem die Frauen, die an der Wirklichkeit leiden und ihr Eingeengtsein zur Rede bringen: Schauspielerin Kali, die mit sich selbst nicht im Einklang steht, weil sie im Berufsleben zwischen dem Karriereanspruch und der Willensfreiheit schwankt und Kalis zwei Schwestern, die ihren

³⁹ Roeder, Anke, ebenda, S. 87.

⁴⁰ Roeder, Anke, ebenda, S. 88.

⁴¹ Vgl. Roeder, Anke, *Unsichere Ordnung im sicheren Chaos. Gespräch mit Elfriede Müller*, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989, S. 65 ff.

Mann stehen müssen. Männlicherseits werden alle Alltagsbelastungen sowie ernste Probleme, beispielsweise der Nationalismus, verdrängt.

Szenen aus der Gaststätte der Eltern und prägende Erlebnisse kehren im Müllers zweiten Stück „*Glas*“ (UA 1990) wieder. Die Angestellten einer Porzellanfabrik feiern eine Silvesterparty in einem Raum mit den bewohnbaren Glasskulpturen griechischer Götter, die ein Künstler speziell zu diesem Anlass entworfen hat. An dem langweiligen, künstlich gestylten Abend wird eine phantastische Möglichkeit der gläsernen Figuren entdeckt – es reicht da reinzusteigen und man wird zum Ideal, das man von sich selber hat. Die Götterpalette befriedigt jeden Wunsch, ein echter Verkaufsschlager und ein Meisterstück des abwesenden Künstlers. Der Abend scheint gerettet zu sein. Eine einzige Person, die diese Euphorie nicht mitteilt, ist Mattheilde, die Gattin des Wirtshauseschefs. Die Atmosphäre der Silvesterfeier erinnert sie an alte Peststädte mit morbider Fröhlichkeit. Außerhalb des Geschehens kommt sie zur Erkenntnis, dass alle Täuschungsstrategien falsch sind und ihre Beziehung zu ihrem Mann gescheitert ist. Erst durch das Bewusstsein der Niederlage des Opferseins, sozusagen von der anderen Seite, sieht sie in die traurige Wirklichkeit ein.

Müllers kritischer Scharfblick auf den Alltag und die normalen Menschen ist auch in ihren weiteren Stücken präsent.

In „*Damenbrise*“ (1989) denkt sie über die Rolle des Theaters in der Gegenwart nach. Die Lage der neuen Dramatik wird aus verschiedenen Perspektiven: der eines eingebildeten Regisseurs, der einer Souffleuse und der der einzelnen Theaterbesucher kommentiert. So äußert sich der Regisseur über die Theatermittelmäßigkeit folgendermaßen: „*In dieser Buchstabensuppe steckt mehr drin als in der gesamten neuen Dramatik.*“⁴². Das Thema der beschränkten Möglichkeiten des Theaters greift Müller später noch in einem Essay über das Tanztheater von Pina Bausch auf, in dem sie das wahre Persönliche im Stück befürwortet, da auch ihr eigenes Schaffen von dem persönlich Erlebten stark beeinflusst wird. In ihrem Theater sind die Menschen nicht abhanden gekommen.

Menschliches Aufeinanderstoßen in scheinbar entgegengesetzten, gleichzeitig verlaufenden Situationen, Hochzeit und Beerdigung, vergleicht Elfriede Müller im Stück „*Brautbitter*“ (UA 1993). Sie lässt die Konklusion ablesen, dass Anfang und Ende einer Beziehung nicht so weit auseinander liegen, und beide Gelegenheiten genauso gut sind, um das Erdrückende loszuwerden oder sich, sogar als Teilnehmender (die Braut!) ins Abseits zu stellen und in eigenes Leben kritisch einzusehen.

⁴² Glechauf, Ingeborg, *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 129.

Die Menschen-Beobachterin Müller versucht sich mit laufenden Themen des 20. Jahrhunderts, wie: das Klima der Wendezzeit in Deutschland in „*Goldener Oktober*“ (UA 1991), die Sinnlosigkeit des menschlichen Umtreibens in der Epoche des Größenwahnsinns in „*Lovekicks*“ (UA 1996) oder in „*Herrengedeck*“ (UA 1992) sowie die illusionsvolle Vorstellung vom Urlaub als Remedium gegen jegliche Misserfolge in „*Die Touristen*“ (UA 1997). Auf der Bühne von Elfriede Müller bleibt die Welt so wie sie ist – normales menschliches Dasein mit allen Tiefen und Höhen.

Gleichaltrig mit Elfriede Müller ist die deutsche Dramatikerin Kerstin Specht (1956). Ihre drei ersten Stücke sind im oberfränkischen Dialekt verfasst, wodurch die Autorin die „Literaturfähigkeit“ ihrer kleinen Heimat beweisen will. In dieser Trilogie treten Personen auf, die entweder andere ums Leben bringen oder sich selbst töten. Diese gewaltigen Taten scheinen der einzige mögliche Ausgang aus den unerträglichen Lebenssituationen, ein Hilflosigkeitsakt zu sein. Hinter diesen grausamen Handlungen steckt keine geplante Brutalität oder gesteuerte Aggressivität. In „*Das glühend Männla*“ (UA 1990) ist die aus den familiären Verstrickungen und der Engstirnigkeit der Provinz herauswachsende Verzweiflung die Ursache für einen unvorhersehbaren Mord. Ein von der Mutter und der Oma verwöhnter Sohn, um dessen Liebe beide Frauen kämpfen, tötet seine Freundin. Das zu nahe Beisammensein gleicht einem Gefängnis, wo die gesunden zwischenmenschlichen Beziehungen durch die fehlende persönliche Freiheit beschädigt werden.

Der Mord in „*Lila*“ (1990) passiert auf der ehelichen Ebene – eine junge Asiatin, die von ihrem deutschen Mann vor jeder Diskriminierung seitens der Dorfgemeinschaft in Obhut genommen wird, tötet ihren Gatten, weil er seinem kranken Vater gegenüber herzlos ist.

Im dramatischen Monolog „*Amiwiesen*“ (1990) spricht eine alte geplagte Dienstmagd, die ihre Herrin im Affekt umgebracht hat und danach das Kind der Herrschaft entführt hat. Und sogar wenn es in ihrem Leben glückliche Phasen an der Seite eines Amis gab, durchschaut sie ihre ausweglose Lage und weiß, dass der begangene Mord sie nicht befreit hat.

Auch wenn die Autorin in „*Carceri*“ (UA 1996) den oberfränkischen Dialekt durch das Hochdeutsch auf einem hohen intellektuellen Niveau, und die einfachen Menschen aus der Provinz durch hochreflektierte Personen (Philosophieprofessor Althusser, der seine Frau umbringt) ersetzt, bleiben die Gewalt aus Hilflosigkeit und die Gewaltäußerungen das zentrale Thema des Stücks.

Eine Frage, die hier aufzuwerfen wäre, ist die, ob sich all die „ungewollten“ Mörder durch ihre Gewalttaten nicht zu „selbstgewollten“ Außenseitern der Gesellschaft machen, indem sie sich der Gewalt als der äußersten Form, sich auszudrücken, bedienen.

Eine Art Außenseiter, der vor allem in sein Innere flieht und außen immer eine Grenze als Sicherung sucht, skizziert Kerstin Specht in der Figur des Mannes aus dem Stück „*Mond auf dem Rücken*“⁴³ (UA 1994). Er ist unfähig, die Grenzen seiner Abgeschlossenheit (nomen est omen spielt das Stück in der Zeit nach der Grenzöffnung, an einem Ort an der ehemaligen Grenze) zu überschreiten. Diese Gelähmtheit, durch die er nicht zum Handeln kommt, lässt ihn keine Zukunft bauen.

Eine Gegenfigur zu dem „begrenzten“ Mann entwirft Specht im Stück „*Der Flieger*“ (UA 1993). Die Hauptfigur, Schneider von Ulm, träumt vom Fliegen und bastelt an einer eigenen Flugmaschine, mit der er seinen Wunsch nach Freiheit, d.h. Flucht von der Familie und den Alltagsproblemen, verwirklichen will. Das Vorhaben des von der Erdenschwere des Lebens fliehenden Außenseiters wird von der „bodenständigen“ Gesellschaft nicht akzeptiert. Für den geplanten Fluchtversuch wird der Flieger mit dem Tod bestraft. Es gibt keine Zukunftsentwürfe für diejenigen, die ihr Anderssein offenbaren.

In drei „Königinndramen“ (1996-1998; „*Die Froschkönigin. Ein Küchenmärchen*“, „*Die Schneekönigin*“ UA 2001, „*Die Herzkönigin*“) wechselt Kerstin Specht kurz die Strategie des Schreibens. Sie verwirft die bisherigen Themen Gewalt und Mord. Die Autorin greift zum Sprachwitz und zur Situationskomik. Es sind Spechts Stücke mit einer Prise Optimismus. Alle Frauenfiguren dürfen hier kurz ihre Träume leben und sind mit dem neuen Anfang zufrieden – eine ältere Mutter, die ihre erwachsenen Kinder und den verlogenen Liebhaber zurückbleiben lässt und mit einem reichen Mann durchbrennt; eine Souffleuse, die den Leichnam einer Schauspielerin für den letzten Auftritt herrichtet und dabei zum ersten Mal das Machtgefühl verspürt und ein weibliches Flutopfer, das mit dem Briefträger auf dem Dach eines überfluteten Hauses ein neues Leben anfängt.

Die bekannte Literaturdame, Marieluise Fleißer, wird zur Hauptfigur Spechts Theaterstückes „*Marieluise*“ (UA 2001), das im Auftrag der Stadt Ingolstadt entstanden ist. Das Leben der verstorbenen Dramatikerin liefert einen interessanten Stoff für das Stück der Nachfolgerin, die manchmal von den Kritikern, mit Recht oder Unrecht, ihre Enkelin genannt wird.

⁴³ Für dieses Stück hat Kerstin Specht 1993 den Else-Lasker-Schüler-Preis bekommen.

Nach dem kurzen Abstecher in die märchenhafte, glückliche Welt der „Königinnen“ widmet sich Kerstin Specht erneut ihrem Stammthema – dem Kleinbürgermilieu mit seiner verwinkelten Existenz. „Das goldene Kind“ (UA 2002) ist eine Geschichte junger Menschen, die, obwohl sie ein gemeinsames Kind verbindet, ganz andere Vorstellungen vom Leben zu zweit haben.

Im folgenden Stück von Specht „Solitude“ (UA 2003; Titel nach dem Namen der Stuttgarter Künstlerresidenz) treffen fünf erfolglose Künstler aufeinander: Wieland – der Selbstmordkünstler, dem seine Kunst gelingt, Ivan – der Maler, der Bandleaderin Anja erstickt, um das stille Bild der Toten zu bewundern und die dicke Lie, eine der beiden Schauspielerinnen, die als einzige überlebt und eine Chance bekommt, neu anzufangen. All diese Monster-Künstler sind „Pflegekinder“ der verrückt gewordenen Welt, in der sie leben müssen. Außenseiter par excellence.

Das jüngste Stück Spechts heißt „Die Zeit der Schildkröten“ (2005) und ist eine Geschichte zweier Illegaler, die in Südspanien auf den Gemüsefeldern arbeiteten und beim Drogendealen von der Polizei erschossen wurden. Das Stück ist engagiertes Volkstheater, das sich gegen Tendenzen wendet, Menschen aus islamischen Ländern zu verteufeln.

Die neue Generation

Es ist schwer zu definieren, wann genau eine sogenannte neue Generation von Frauen, die fürs Theater schreiben, aufgetreten ist. Man nimmt an, es ist die Generation der heutzutage vierzigjährigen und fünfzigjährigen Autorinnen, die sich gerne mit einer interkulturellen Problematik befassen und politisch „heiße Eisen“ thematisieren, wobei immer wieder weibliche Sicht zur Geschlechterdifferenz verdeutlicht wird. Sie schreiben über: Asylbewerber, Fremdenhass, Profitdenken, politische Mängel in Deutschland, Abtreibung, Mief und Brutalität der Familie in kleinen Gemeinden, das patriarchalische System, Prozess der Menschenzerstörung u.ä. Als Repräsentantinnen der neuen Generation werden im Folgenden, außer der oben schon genannten Autorinnen, wie: Ellert, Endres, Müller und Specht, viele junge, deutsche Stückeschreiberinnen aufgeführt.

Bettina Fless (1961-2007) war Schauspielerin, Theaterregisseurin und eine freischaffende Autorin. In ihren Stücken befasst sie sich hauptsächlich mit aktuellen und brennenden Themen, die das Licht der Öffentlichkeit erblicken, zum Beispiel Fällen, die in der deutschen Gerichtswelt verhandelt werden. Ihr erstes Stück „Memmingen“ (1989, UA

1989) basiert auf dem Memminger-Prozess, der auch als „*Moderner Hexenprozess*“⁴⁴ bezeichnet wird, bei dem der Frauenarzt Horst Theissen bei 156 Frauen eine illegale Abtreibung durchgeführt hat und 1989 zu einer Freiheitsstrafe von zweieinhalb Jahren verurteilt wurde. Das Stück entstand auf der Grundlage der Gerichtsprotokolle, ist jedoch „*kein dokumentarisches, kein Thesentheater*“⁴⁵. So konnte die Autorin die Schicksale der Frauen, die sich für eine Abtreibung entschieden haben, genauestens wiedergeben. Bettina Fless war es wichtig, die Gefühle der Zuschauer anzusprechen, damit keiner von denen den Frauen in irgendeiner Weise das Verschulden zuschreiben möchte und könnte. Denn hinter jeder dieser Abtreibungen steht eine schwere Entscheidung, die sich aus den unterschiedlichen Gründen und Problemen der Frauen ergibt. 1991 wurde Bettina Fless für dieses Stück mit dem Dr.-Otto-Kasten-Förderpreis der Intendantengruppe des Deutschen Bühnenvereins ausgezeichnet.

Fless' zweites Stück „*Asyl in der ersten Welt*“ (1993, UA 1992) beschäftigt sich mit der Situation der Asylbewerber in Deutschland kurz nach der Wende. In dieser Zeit wurden die „*Asylanten in Deutschland besonders gern als Abschaum der Menschheit angesehen und behandelt*“⁴⁶, als Außenseiter und Randexistenzen halt. Sie lebten angeblich auf Kosten der Steuerzahler, nahmen den Deutschen ihre Arbeitsplätze und auch ihre Wohnungen weg. Einerseits basiert diese Ansicht auf der Propaganda der konservativen Rechten, andererseits auf der Angst vor der Arbeitslosigkeit und dem sozialen Abstieg.

Im Stück wird das Schicksal des afrikanischen Asylbewerbers Ajagunla beschrieben. Er wartet seit zwei Jahren auf einen Asylbescheid und wird von den Behörden allein gelassen. Obwohl er aus seinem Land als ein politisch Verfolgter fliehen musste, sich in Deutschland nichts zu Schulden kommen ließ und alle gesetzlichen Anforderungen erfüllt, bleibt ihm ein Asylbescheid verwehrt. Aufgrund seiner Andersartigkeit gehört er, wie auch einige andere Figuren des Stücks – die zwei Alkoholkranken, die deutsche Frau aus der ehemaligen DDR und der Ex-Spion, zu den Ausgestoßenen der Gesellschaft. Allerdings wird er wegen seines sozialen Status von den anderen (deutschen!) Außenseitern angegriffen. Alle diese Angriffe gegen Ajagunla ergeben sich aus unterdrückten Aggressionen, die sich „*blitzartig in dem Andersfarbigen entladen*“⁴⁷. Doch der Leidensweg Ajagunlas erreicht den Höhepunkt, als das Asylantenwohnheim, in dem der Afrikaner wohnt und sich auch gerade aufhält, in Brand

⁴⁴ Hier entnommen der Internetseite http://de.wikipedia.org/wiki/Memminger_Prozess#Die_Zeugenvernehmung.

⁴⁵ Berger, Jürgen, *Memmingen, Eine Schauspielerin hat das erste Stück zum Abtreibungsprozeß geschrieben.*, in: *taz — Die Tageszeitung*, vom 06.09.1989, S. 13.

⁴⁶ Kraft, Helga, *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 201.

⁴⁷ Kraft, Helga, ebenda, S. 203.

gesetzt wird und Ajagunla in den Flammen sein Leben verliert. Hiermit verdeutlich die junge Autorin, dass die Xenophobie der Deutschen bereits das Niveau erreicht hat, in dem die Menschen selbst vor Straftaten gegen Ausländer nicht mehr zurückschrecken und einen möglichen Tod dieser in Kauf nehmen.

Auf der eigenen Internetseite⁴⁸ präsentiert(e) die vor kurzem verstorbene Autorin noch fünf weitere Stücke: „*Melissa*“ (2001), ein Stück über den Kindesmissbrauch basierend auf dem tatsächlichen belgischen Fall des Kinderschänders Marc Dutroux, „*Talk bei Kirsche – Unsinn für eine kleine Bühne in einem Akt*“ (2001), „*Die Schlucht*“ (1998/99), ein Stück nach Auszügen aus dem Text „*Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*“ von Swetlana Alexijewitsch, „*Hommage a Mikis Theodorakis*“ (2006), „*Wein & Eisen, Ein Politolett*“ (2006) und „*Lieben Sie Brahms?*“ - Dramatisierung des Romans von Francoise Sagan für das Theater (2007).

Bettina Fless griff in ihren Stücken Themen aus dem aktuellen Tagesgeschehen auf, die aufgrund der Veröffentlichung in den Medien den meisten Menschen bekannt sind, und wies damit auf eventuelle Missstände in der Gesellschaft hin. Hauptsächlich lag der Autorin aber daran, aufzuzeigen, wie in der heutigen Gesellschaft Menschen, die aufgrund ihrer Abstammung, Rasse, Religion, ihres Aussehens oder ihrer sozialen Stellung, in ihren Rechten und in ihrer Menschenwürde von den Übrigen, die sich als „normal“ definieren, verletzt werden.

Bettina Fless verstarb kurz vor Abschluss der Regiearbeiten ihrer Dramatisierung des weltberühmten Romans von Francoise Sagan „*Lieben Sie Brahms?*“ am 13. April 2007.

Gesine Schmidt (1966), eine studierte Theaterwissenschaftlerin, war zunächst als Regieassistentin tätig, bis sie dann zum Stückeschreiben überging. Ihr erstes Stück „*Hier drin kannst du alles haben*“ (UA 1987) wurde entsprechend dem Titel in einem Gefängnis uraufgeführt. Danach folgten noch zwei Stücke: „*Die letzte Probe*“ (UA 1989) und neulich „*Der Kick*“ (UA 2005).

In dem Stück „*Der Kick*“ greift Gesine Schmidt auf den tatsächlichen Mordfall Potzlow zurück. Darin beschreibt sie die grausame Tat, die das Brüderpaar Marco und Marcel sowie ihr Kumpan Sebastian an Marinus verübt haben. Allerdings berichtet die Autorin nicht nur über die Tat, sondern entschlüsselt auch, mit Hilfe der in Potzlow gesammelten Informationen, die Hintergründe, die zu der Hinrichtung Marinus geführt haben.

⁴⁸ Vgl. <http://www.bettina-fless.de/>.

Sibylle Berg (1966) ist 1984, während ihrer Zeit als Puppenspielerin, in den Westen gegangen. Kurze Zeit studierte sie an der Artistenschule Scuola Dimitri in Tessin. Mit dem Schreiben begann Sibylle Berg bereits sehr früh. Zunächst schrieb sie Artikel und Reportagen und arbeitete für das „*Zeit-Magazin*“ als Kolumnistin. Sie fiel Anfang der 90er Jahre durch böse Glossen und Kolumnen in „*Marie Claire*“, „*Allegra*“ und dem „*Stern*“. Danach verfasste sie zunächst diverse Romane und Erzählungen. Erst dann fand sie zur Dramatik und vollendete folgende Dramen: „*Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot*“ (UA 1999; Dramatisierung des gleichnamigen Romans), „*Helges Leben*“ (UA 2000), „*Eine Stunde Glück*“ (UA 2000), „*Hund, Mann, Frau*“ (UA 2001), „*Herr Mautz*“ (UA 2002), „*Schau, da geht die Sonne unter*“ (UA 2003), „*Das wird schon. Nie mehr lieben*“ (UA 2004), „*Wünsch dir was. Ein Musical.*“ (UA 2006).

Ihr erstes, überraschendes Theaterstück „*Helges Leben*“ bringt die Fähigkeit der Autorin ans Licht, ihre Verrücktheit so zu drehen und zu wenden, dass diese zur Poesie wird. Sibylle Berg greift hier zur Fabelform, allerdings mit umgekehrter Rollenverteilung – die Tiere haben die Macht über die Menschen gewonnen, und die Menschen sind diejenigen, die die Kernaussage vermitteln sollen. So bestellen sich die Tiere nach dem Pay-per-view-Verfahren jeden Tag ein anderes Menschenleben, welches sie sich von der Geburt bis zum Tod anschauen. An diesem Tag sehen sie sich das Leben von Helge an und stellen fest, dass das Leben nicht von Schicksalsschlägen und anderen Ereignissen, sondern hauptsächlich von der eigenen Angst erschwert wird. Die Menschenleben werden eigentlich nur von Angstgefühlen begleitet und bleiben so vor lauter Lebensangst ungelebt.

Der Name Sybille Berg steht für eine junge Autoren generation, deren Stücke sich durch ein hohes Maß an Gegenwartsbezogenheit auszeichnen.

Dieser Autoren generation gehört auch unbestritten Theresia Walser⁴⁹ (1967) an, eine erfolgreiche Tochter des Autors Martin Walser, die vom Schauspiel zum Stückeschreiben (ihr Erstling war „*Das Restpaar*“, 1996, UA 1997) fand. Sie wurde 1998 von der Jury der Zeitschrift „*Theater heute*“ zur Nachwuchsautorin des Jahres, und ein Jahr später zur Autorin des Jahres gewählt. Die stets schaffende Autorin, die mehrere Theaterstücke, Preise und Auszeichnungen auf ihrem Konto hat, lebt heute als freie Schriftstellerin in Berlin, Mannheim und Freiburg.

⁴⁹ Der Dramatikerin Theresia Walser und ihrem Werk ist ein separates Kapitel (Kapitel 8) der vorliegenden Arbeit gewidmet.

Gesine Danckwart (1969) besetzte, bevor sie mit dem Stückeschreiben begann, verschiedene Funktionen an Theatern Wien, Mülheim und Berlin. Noch während ihres Studiums der Theaterwissenschaft gründete Danckwart in Berlin-Moabit eine Spielstätte für freies Theater. Zunächst übernahm sie dort die Funktion des Regisseurs und arbeitete an Performanceprojekten, bis sie schließlich anfing, eigene Stücke zu schreiben. Mittlerweile hat sie es auf acht Dramen gebracht: „*Girlsnightout*“ (UA 1999), „*Überall in der Badewanne wo nicht Wasser ist*“ (UA 2000), „*Traummaschine*“ (UA 2000), „*Arschkarte*“ (UA 2000), „*Summerwine*“ (UA 2001), „*Täglich Brot*“ (UA 2001), „*Meinnicht*“ (UA 2002), „*Heißes Wasser für alle*“ (UA 2004).

Die Autorin Gesine Danckwart stellt in ihren Stücken verschiedene Gesellschaftsmodelle dar. So findet man z.B. in ihrem Stück „*Täglich Brot*“ fünf Singles, die alles Mögliche tun, damit sie im Wettbewerb mithalten können. Bei der Figurenwahl arbeitet die Autorin mit dem Wiedererkennungseffekt: eine Karrierefrau, die versucht, ihr einsames Leben in Ordnung zu bringen; ein Arbeitsloser, der, nachdem er gemeckert hat, seinen Neuanfang prophezeit; eine stets nette Studentin, die sich auf der Suche nach ihrem Glück befindet; ein nerviger Agenturtyp, der immer die erste Geige spielen will, aber am Computer verzweifelt und versagt und eine Serviererin im KFC-Outfit, die über die Monotonie klagt.

Danckwarts Figuren besitzen keine eigene Identität, z.B. in den Stücken „*Arschkarte*“ und „*Traummaschine*“ werden sie nur mit Buchstaben bezeichnet. Das ermöglicht der Autorin, auf die Figuren verschiedene Rollen zu projizieren. Selbst im Stück „*Traummaschine*“ findet man dafür eine Bestätigung: „*Mein Körper ist absolut geruchsneutral, man kann also jede Duftnote darauf auftragen, und sie wird ihren idealen Geruch entwickeln.*“⁵⁰.

Für ihre Arbeit bekam Gesine Danckwart das Günther-Grass-Stipendium und das Autorenstipendium der Stadt Berlin. Mit ihrem Stück „*Traummaschine*“ wurde sie zum Heidelberger Stückemarkt eingeladen.

⁵⁰ Gleichauf, Ingeborg, *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 197.

„Berliner Talentschmiede“

Als eine erfolgreiche Talentschmiede Dramatik gilt der 1990⁵¹ an der Universität der Künste in Berlin eingerichtete Studiengang „Szenisches Schreiben“, der eng mit vielen Theatern und Bühnen zusammenarbeitet.⁵² Seit dem ersten Jahrgang gibt es Absolventinnen, die entweder bereits in der Theaterszene bekannt sind, oder in nächster Zukunft als Nachwuchsautorinnen sich beweisen werden. Zu den ersten zählen Namen wie: Dea Loher (1964), die im Moment wohl die bekannteste der Absolventinnen ist, aber auch Rebekka Kricheldorf (1974), Anja Hilling (1975), die u.a. von der Zeitschrift „Theater heute“ im Jahr 2005 zur „Nachwuchsautorin der Saison“ ernannt wurde, und Tine Rahel Völcker (1979). Auf ihre große Chance auf der Bühne warten schon noch weniger bekannte Studentinnen bzw. Absolventinnen: Reyna Bruns (1977), Ulrike Dietmann (1961), Katharina Gericke (1966), Melanie Gieschen (1971), Magdalena Grazewicz (1977), Anne Habermehl (1981), Hanka Jentsch, Juliane Kann (1982), Tina Müller (1980), Katharina Schlender (1977) und andere. Zum Generationentreff der Dreißig- bis Vierzigjährigen sind mittlerweile die Mülheimer Theatertage geworden, wo man die Wirkung der umfassenden Anstrengungen der vergangenen zwei Jahrzehnte mit Stipendien, Stückemarkten, Workshops oder eben spezieller Studiengänge zu sehen bekommt.

Die Stücke von Dea Loher⁵³, der berühmtesten, deutschen schaffenden Dramatikerin, sind seit ihrem Debüt „Olgas Raum“ (1990) auf den deutschen Bühnen ständig präsent, erfreuen sich aber auch im Ausland großer Beliebtheit und erscheinen immer öfter in den Spielplänen internationaler Bühnen. Dies verschafft(e) der Autorin zahlreiche Preise und Auszeichnungen.

Rebekka Kricheldorf schloss 2002 das Studium des Studiengangs „Szenisches Schreiben“ ab. Bereits im Frühjahr 2001 wurde sie zur Göttinger Dramatiker-Werkstatt eingeladen, und im Herbst 2001 bekam die Autorin ein Aufenthaltsstipendium auf Schloss

⁵¹ An den deutschen Hochschulen wurde das szenische Schreiben, also das Schreiben für die Bühne, bis Anfang der neunziger Jahre eher stiefmütterlich behandelt. Mehr Informationen zum Studiengang „Szenisches Schreiben“ unter: [www.udk-berlin.de/index.php?ELEMENT=Szenisches Schreiben](http://www.udk-berlin.de/index.php?ELEMENT=Szenisches%20Schreiben).

⁵² Zu den bekanntesten Lehrern zählen u.a. die großen Theatermacher Heiner Müller, Tankred Dorst und Yaak Karsunke, die mit dem Studiengang in den ersten Jahren seines Bestehens verbunden waren. Heute wird diese „Schreibschule“ von Jürgen Hofmann und Oliver Bukowski, einem der bekanntesten Autoren der „mittlerer Generation“, geleitet.

⁵³ Der Dramatikerin Dea Loher und ihrem Werk ist ein separates Kapitel (Kapitel 6) der vorliegenden Arbeit gewidmet.

Wiepersdorf. Im Jahre 2002 wurde ihr beim Wettbewerb des Heidelberger Stückemarkts für ihr Stück „*Prinzessin Nicoletta*“ (UA 2003) der Verlegerpreis und Preis des Heidelberger Publikums verliehen. 2003 folgte dann für das Stück „*Kriegerfleisch*“ (UA 2004) der Kleist-Förderpreis. Zu ihren bisherigen Publikationen zählen noch: „*Schade, dass sie eine Hure war*“ (UA 2002), „*Floreana*“ (UA 2004) und „*Die Ballade vom Nadelbaumkiller*“ (UA 2004).

Im preisgekrönten Stück „*Prinzessin Nicoletta*“, das dem Genre „Märchen für Erwachsene“ zugeordnet wird, greift Kricheldorf Elemente aus verschiedenen Märchen auf (wie z.B. den Apfelsiss) und verknüpft sie zu einer neuen Geschichte. Die Handlung lässt sich zunächst in kurzen Worten zusammenfassen. Prinzessin Nicoletta, Tochter eines armen und alten Königs, soll den reichen Prinzen Omo heiraten und damit die Situation des eigenen Reiches verbessern. Nicoletta möchte aber, aufgrund der herrlich schmeckenden Bratäpfeln des Gesindekochs, ihr Leben lieber mit ihm teilen als mit Omo. Moritz jedoch, der auch schon die Gouvernante abgelehnt hatte, will sich nicht auf Nicoletta einlassen, sondern vertreibt sich seine Zeit mit Prostituierten. Und nun muss es, wie in jedem Märchen, irgendjemand geben, der einen listigen Plan hat und den Handlungsverlauf verändern kann. In diesem Stück gibt es sogar zwei Pläne. Zum einen erhält Prinz Omo die Nachricht, Nicoletta sei an einer Hexenpest gestorben, zum anderen täuscht man Moritz über die Person Nicolettas. So getäuscht und mit verbundenen Augen lässt er sich auf Nicoletta ein, bemerkt jedoch den Betrug und wird von nun an von allen als der Bösewicht angesehen. Das führt so weit, dass ihn Nicoletta zum Schluss selbst mit einem Beil entthauptet. Somit hat das Märchen für Erwachsene, anders als die Märchen für Kinder, kein glückliches Ende gefunden.

Im Stück „*Die Ballade vom Nadelbaumkiller*“ treffen zwei Generationen aufeinander. Einerseits die 68er Generation, und andererseits ihre Nachfolgegeneration. Zur ersten gehört Franz, ein ehemaliger Hippie, der im Laufe der Jahre zum Chef einer prosperierenden Werbeagentur geworden ist und nun diese an seinen Sohn Jan Mao übergeben möchte. Dieser ist zum Opfer der antiautoritären Erziehung geworden und kennt seine Grenzen nicht. Deshalb spielt er sich lieber als Don Juan auf und gibt das gesamte Vermögen des Vaters aus, als dass er sich mit etwas Sinnvollem beschäftigt. Er wäre aber auch nicht imstande, eine Firma zu führen, denn selbst die alltäglichen Dinge kann er nur noch mit Hilfe des, trotz seiner vier cum-laude Abschlüsse, arbeitslosen Leporello Rudolf erledigen. Des weiteren soll Elvira, eine ehemalige Mitstreiterin des Franz und nun seine beste Kundin, Jan auf den richtigen Weg verhelfen. Allerdings hat sie Probleme mit ihrer Tochter Anna, denn Anna orientiert sich nur am Erfolg und plant ihr Leben nach dem Kosten-Nutzen-Faktor. Zum

Schluss taucht noch Tine auf, die sowohl mit Handyverträgen als auch mit ihrem Körper handelt. Das Stück verdeutlicht, dass es zwischen den Generationen oft an Kommunikation fehlt, und das führt so weit, dass die Vertreter der einzelnen Generationen sich gegenüber „fremd“ sind und sich im Leben nicht wiederfinden oder sogar zu Außenseitern der Gesellschaft werden können.

Anja Hilling schrieb ihr erstes Theaterstück noch während des Studiums des Studiengangs „Szenisches Schreiben“, wurde 2003 mit diesem zum Stückemarkt des Berliner Theatertreffens eingeladen und erhielt dort den Preis der Dresdner Bank für junge Dramatik. Seit dieser Zeit ist die Autorin in ihrem Schaffen sehr fruchtbar und verfasste mittlerweile folgende sechs Dramen: „*Mein junges idiotisches Herz*“ (UA 2005), „*Monsun*“ (UA 2005), „*Bulbus*“ (UA 2006), „*Sterne*“ (UA 2006), „*Protection*“ (UA 2006), „*Engel*“ (UA 2006). Im Jahre 2005 wurde sie von der Zeitschrift „*Theater heute*“ zur Nachwuchsautorin der Saison ernannt. Danach folgten zahlreiche Einladungen zu diversen Werkstatt- und Theatertagen.

Ihr Erstling „*Mein junges idiotisches Herz*“ beschreibt einen ganz normalen Tag in einem Mietshaus. Eine Bewohnerin, die es zwar materiell gut geht, aber emotional wegen der Einsamkeit eher sehr schlecht, beschließt, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Doch das Schicksal spielt anders als man selbst will. Sie wird in ihrem Vorhaben von diversen Menschen und Ereignissen gestört. Zunächst kommt der Hausmeister, um eine Reparatur durchzuführen, dann kommt der Postbote vorbei, der ein Päckchen für den Nachbarn gebracht hat, und zum Schluss trifft der Fruchtsaftlieferant ein, den die Dame selbst bestellt hat, damit dieser sie als Leiche finden sollte. Eine weitere Bewohnerin des Hauses beschloss, eine längere Zeit kein Wort von sich zu geben und hielt es auch 69 Tage durch. In diesem Haus finden sich Menschen, die vor sich hin leben, die sich in die Quere und mitunter auch näher kommen. Dort leben Gescheiterte, Randexistenzen, die auf unterschiedliche Weise versuchen, mit ihrer Lage fertig zu werden.

Tine Rahel Völcker verfasste nach ihrem Studium des Studiengangs „Szenisches Schreiben“ einige Stücke für diverse Bühnen, darunter: „*Frau Vivian bestellt eine Coca*“ (UA 2000), „*Charlotte sagt: Fliegen*“ (2005) und „*Steppenglut*“ (UA 2006/2007). Ihr bekanntestes Werk ist das Stück „*Die Eisvögel*“ (UA 2004), das am Theater der Stadt Aalen uraufgeführt wurde und auch beim NDR als Hörspiel gesendet wurde. Das Stück handelt von einem Mädchen, das sich zufällig (oder vielleicht gewollt) in eine Beziehung „einschleicht“

und sich zwischen die Partner drängelt. Das führt dazu, dass der Mann mit ihr verkehrt und sie schließlich aus der Wohnung rausschmeißt. Doch seiner Partnerin gefällt sein Seitensprung überhaupt nicht und sie will sich nun rächen, indem sie das Mädchen zurückholt und „*einen Kreislauf gegenseitiger Demütigung in Gang*“⁵⁴ setzt. Die Situation spitzt sich immer weiter zu, so dass eine Eskalation vorprogrammiert ist. Allerdings bleibt es bis zum Schluss ungeklärt, ob es zu einem Ausbruch kommt. Die Autorin hat einen spannenden Beziehungskrimi mit einem offenen Ende geschaffen.

Im Jahr 2002 wurde Tine Rahel Völcker mit dem Förderpreis der Kulturstiftung Dresdner Bank ausgezeichnet. In der Spielzeit 2005/2006 war sie Hausautorin des Nationaltheaters Mannheim.

Auch außerhalb der Berliner „Schreibschule“ gibt es in Deutschland immer mehr junge Autorinnen, deren Namen immer öfter in den Spielplänen der deutschen (sowie oft internationalen) Theater erscheinen, um nun Ulrike Syha zu nennen.

Ulrike Syha (1976), die wohl jüngste, stückeschreibende Autorin, kann bereits auf ihrem Konto viele Erfolge verbuchen. Allein im Jahr 2002 bekam sie folgende Preise und Auszeichnungen (darunter Einladungen): Kleist-Förderpreis für „*Autofahren in Deutschland*“, Nominierung für den Autorenpreis des Heidelberger Stückemarkts, Werkstattage Deutsches Schauspielhaus, Autorentheatertage Thalia Theater Hamburg, Lesungen beim Stückemarkt während des Berliner Theatertreffens. Im Jahr 2003 folgte noch eine Einladung zu den Mülheimer Theatertagen mit „*Nomaden*“. Aber nicht nur die Auszeichnungen deuten auf eine erfolgreiche Karriere hin, sondern auch die Vielzahl der Stücke, in denen die Autorin aktuelle und alltägliche Themen, wie z.B.: Arbeitslosigkeit und Insolvenz, Beziehungskrisen und Familienkonflikte, Krieg und Terror aufgreift. Zu ihren Stücken zählen: „*Kunstrasen*“ (UA 2001), „*Autofahren in Deutschland*“ (UA 2002), „*Fremdenzimmer I-III*“ (UA 2002/2003), „*Nomaden*“ (UA 2003), „*Da drängt was*“ (UA 2004), „*Fünf vor Null / Export*“ (UA 2005), „*Gewerbe*“ (UA 2005). Das jüngste Stück „*Der Passagier*“ (UA 2007) thematisiert eine langsam zerfallende Partnerschaft, in die sich der Bruder des Mannes dazwischen drängt und somit eine Dreiecksbeziehung entsteht.

⁵⁴ Hier entnommen der offiziellen Internetseite des Goethe-Instituts:
<http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/voe/stu/deindex.htm>

Der Umfang dieses Kapitels gestattet es leider nicht, die vielen, nur im Vorübergehen erwähnten Dramatikerinnen ausführlicher zu würdigen. Aus diesem Grund werden auch einige Autorinnen mit geringem Schaffen bzw. diejenigen, die aus der Perspektive der im Ausland Geborenen schreiben (z.B. Libuse Monikova, Yoko Tawada) außer Acht gelassen.

Der gegenwärtige Dramatikerinnen-Markt „boomt“ in Deutschland, vorwiegend dank der großzügigen staatlichen Förderung, wie in keinem anderen Land. Wohin diese Phänomen-Erscheinung führt, ist nun die Frage der Zeit und der Nachfrage im deutschen, sowie internationalen, Kulturbetrieb Theater.

Es bleibt zu hoffen, dass das Stückeschreiben im 21. Jahrhundert nicht mehr als reiner Männerberuf angesehen wird, sich der Name der österreichischen Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek nicht als der einzige einer deutschsprachigen Dramatikerin und Stückeschreiberin in das Volksgedächtnis einprägt, und die Frauen viel mehr als nur die Theaterwelt erobern werden. Sie sind auf dem besten Wege dazu, was immer öfters eingesehen wird. Ihre provokativen Schauspiele mit zündender Wirkung werden immer öfters übersetzt und auf die Spielpläne internationaler Bühnen gesetzt. Die zeitgenössischen Dramatikerinnen bekommen endlich eine Chance, von der Öffentlichkeit angehört zu werden. Das 21. Jahrhundert gehört – nicht nur den amerikanischen Literaturwissenschaftlern nach – den Frauen, auch der einflussreichste deutsche Trend- und Zukunftsforscher Matthias Horx verkündet diese These. Das 21. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Frauen.⁵⁵ Die Zukunft ist weiblich.⁵⁶

⁵⁵ Aussage von Matthias Horx und Titel des Interviews mit ihm in AKTIV Frauen in Baden-Württemberg - Ausgabe 24 - 2/2004 (nach www.frauen-aktiv.de/aktiv/24/seite7.php).

⁵⁶ Parole aus den ersten Tagen der neuen Frauenbewegung. Diesen Slogan von vorgestern hatten die SPD-Frauen zur 75. Wiederkehr des Internationalen Frauentages am 8. März 1986 für sich ganz neu entdeckt. Die ASF führte damals eine Großveranstaltung in Wiesbaden unter dem o.g. Motto durch.

„Am interessantesten ist die Innenseite der Außenseiter.“⁵⁷

3 Außenseiter aus der philosophischen, soziologischen und psychologischen Perspektive – über die Ursachen und Folgen der Ausgrenzung

Schaut man mit aufmerksamem Blick hinein in die Stücke der zeitgenössischen Dramatikerinnen, so wird man des öfteren Figuren finden, die mit den übrigen an ein- und derselben Handlung teilnehmen, hier dem gleichen Geschehen ausgesetzt werden wie diese, mit ähnlichen Problemen in vergleichbaren Lebenssituationen zu kämpfen haben, Figuren, die mit zu den anderen Agierenden gezählt werden, ohne doch letzten Endes ganz richtig zu ihnen zu gehören. Sie sind nicht in das Miteinander der Protagonisten richtig einbezogen, sie sind keine rechten Glieder der dargestellten Gemeinschaft. Die verschiedenen Figuren, die eine derartige Stellung einnehmen, kann man mit dem zusammenfassenden Begriff des Außenseiters kennzeichnen.

„Außenseiter“⁵⁸ ist ein Wort, das dem englischen „outsider“ nachgebildet wurde. Ursprünglich bezeichnet es ein Pferd, das bei einem Rennen auf der (ungünstigen) Außenseite mitläuft, ohne zu den bekannten und erprobten Tieren zu gehören und dessen Gewinnchancen gering zu veranschlagen sind. Außenseiter unter den Rennpferden werden in den Wetten weniger beachtet und bringen deshalb im Siegesfalle eine hohe Quote am Totalisator. In erweitertem, übertragenem Sinne meint es dann jemanden, der, ohne direktes Glied einer Gruppe zu sein, sich in deren Kreise bewegt und gleiche oder ähnliche Ziele wie diese verfolgt. Dem deutschen Universalwörterbuch Duden nach ist Außenseiter ein „abseits der Gesellschaft, der Gruppe Stehender; jmd., der seine eigenen Wege geht“⁵⁹. Die Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bänden lässt diese Definition um Folgendes erweitern: Außenseiter ist ein außerhalb Stehender, der oft durch Besonderheiten, Eigenheiten, Abweichungen von der Norm gekennzeichnet ist⁶⁰. Zu finden ist hier auch eine soziologische Bestimmung des Begriffs. Outsider (auch engl. marginal man) ist:

⁵⁷ Eine Sentenz von Jean Genet.

⁵⁸ Vgl. Drosdowski, Günther (Hrsg.), *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1989, S. 191.

⁵⁹ Drosdowski, Günther (Hrsg.), *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1989, S. 191.

⁶⁰ Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bänden*, Wiesbaden 1967, Bd. 2, S. 119.

„derjenige, der in der menschlichen Gesellschaft eine Randstellung einnimmt. Wer ihre Normen nicht anerkennen kann oder will, wird an den Rand sozialer Gruppen gedrängt und damit zum Außenseiter. Da Normen mit Sanktionen verknüpft sind, neigen Gruppen dazu, Außenseiter für ihre Randstellung zu bestrafen.“⁶¹.

Es wird auch darauf hingewiesen, dass ganze Gruppen in eine Außenseiter-Rolle gedrängt werden können, was in einem engen Zusammenhang mit der Verfolgung von Minderheiten steht. Um bessere Klarheit über den Begriff Außenseiter zu bekommen, wäre es empfehlenswert, im weiteren den Begriff der Norm(en) zu definieren.

Keine rein deutsche Wortbildung hat so eine umfassende Bedeutung wie das eingedeutschte „outsider“. Wörter wie: Eigenbrötler, Einspänner, Einzelgänger, Einsamer oder Sonderling und das aus dem lateinischen übernommene Wort Dissident sind einerseits zu eng gefasst, andererseits gehen sie über den Begriff des Außenseiters hinaus.

So meint Eigenbrötler, oft abwertend, einen Menschen, der sich überhaupt nicht in eine Gemeinschaft einfügt und seine Angelegenheiten für sich allein und auf seine Weise erledigt. Abgesondert, immer etwas Besseres für sich haben wollend, erscheint er anderen in seinem Verhalten merkwürdig. Auch Einzelgänger, Einspänner und der Einsame betonen das vollkommene Alleinstehen der Betroffenen. Die erste Bezeichnung bezieht sich, so wie „outsider“, auf die animalische Welt: Einzelgänger ist ein nicht im Rudel lebende Tier. Parallel dazu schließt sich ein menschlicher Einzelgänger nicht an andere Menschen an, er sucht bzw. findet keinen Kontakt zu ihnen. Einspänner, Bezeichnung für einen Wagen für nur ein Pferd ist zugleich eine Bezeichnung für einen für sich, in Verschlossenheit lebenden Menschen. All die oben genannten Eigenschaften charakterisieren auch den Einsamen, der für sich allein, verlassen und ohne Kontakte zur Umwelt sein Leben verbringt.

Bewusste, freiwillige Entfremdung, sozusagen „auf eigenen Wunsch“ weisen noch Sonderling und Dissident auf. Der erste steht im Abseits durch sein eigenes Verhalten. Er sondert sich von der Gesellschaft ab und zugleich fällt durch sein sonderbares, von der Norm stark abweichendes Wesen auf. Der zweite Abweichler ist ein Andersdenker, der stets eine andere als die offizielle Meinung vertritt. Dissident wird auch jemand genannt, der sich außerhalb einer Religionsgemeinschaft stellt, der aus einer Kirche ausgetreten ist⁶². Für alle schon

⁶¹ Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bänden, Wiesbaden 1967, Bd. 2, S. 119.

⁶² Vgl. Drosdowski, Günther (Hrsg.), Duden Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1989, S. 352.

skizzierten Typen ist es gemeinsam, dass ihr Alleinstehen meistens von ihnen selbst ausgeht und oft in ihrem freien Willen verankert ist.

Hingegen ist die Entfremdung eines Außenseiters eher von anderen Mitmenschen aufgezwungen. Er wird abgestoßen (völlig?) ohne eigenes Zutun. Das völlige Für-sich-Sein ist kein wesentliches Kennzeichen für Außenseiter. Dieses aussagekräftige Merkmal, welches das Verhältnis des Außenseiters zu einem Sozialverband, einer Gruppe, einer Gemeinschaft oder Gesellschaft beschreibt, lässt die Möglichkeit zu, dass ein Außenseiter trotzdem, dass er mit einem oder mehreren Individuen verbunden ist, ein Außenseiter bleibt, weil er nicht richtig in den umfassenderen Sozialverband eingegliedert ist.

Um die gesamte soziale Beziehung, die mit dem Vorhandensein von Außenseitern und Gemeinschaft / Gesellschaft entsteht, zu kennzeichnen, wird der Begriff „Außenseitung“ gebraucht. Die Bezeichnung „Außenseitertum“ fasst hingegen die Eigenschaften auf, die spezifisch für diejenigen sind, die eine derartige Außenseiterstellung annehmen⁶³.

Die Frage nach den Außenseitern lässt sich nicht trennen von der Frage nach normalistischen Konzepten und normalisierenden Praktiken, die in Bezug auf die Gesellschaft Ein- sowie Ausschlüsse produzieren und so für deren Konstitution, Bestand und Sicherheit einstehen sollen. Michel Foucault hat die moderne Gesellschaft dementsprechend als Normalisierungsgesellschaft charakterisiert. Seit dem 19. Jahrhundert entstehen dabei neue Praktiken der Normalisierung, die den Außenseiter nicht mehr allein als soziales Phänomen bekämpfen, sondern als biologische Realität behandeln wollen; der Außenseiter wird zum „geborenen Außenseiter“ und zum Gegenstand biopolitischer Intervention. Er wird zum Gegenstand diverser wissenschaftlicher Studien. Unter den Wissenschaften befasst sich die Soziologie mit der Einbindung des Individuums in die Gesellschaft (u.a. Howard Becker, Jürgen Link, Emile Durkheim, Robert K. Merton, Michel Foucault, Erich Fromm); die Philosophie behandelt das Thema Individuum und Gemeinschaft im weitesten Sinne und greift Einzelbereiche des Individuums heraus (z.B. Emmanuel Mounier). Die Psychologie befasst sich insbesondere mit individuellen Problemen, die aus dem Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft erfolgen (u.a. Moritz Lazarus, Heymann Steindhal, Wilhelm Wundt, Rollo May). Die Normen, die eine Gesellschaft (der Staat) den einzelnen Individuen gibt und das Verhältnis zwischen den individuellen und den kollektiven Interessen sind der

⁶³ Vgl. Schröder, Elisabeth, *Der Außenseiter. Ein erziehungswissenschaftlicher Beitrag zur Frage des kindlichen Gemeinschaftslebens in der Schule*, in: Deuchler, G. (Hrsg.), *Pädagogisches Magazin*, Heft 1244, *Erziehungswissenschaftliche Arbeiten*, Hamburg 1929, S. 13.

Gegenstand der Rechtswissenschaften. Einzellebewesen einer Art sind alle Individuen für die Biologie, und die Verhaltensforschung beschäftigt sich mit den genetischen Bedingungen von Individuum und Gruppe. Die Theologie nimmt sich des Verhältnisses des Einzelmenschen zu Gott an und thematisiert die Moral. In der Literaturwissenschaft ist Hans Mayers Buch über Juden, Frauen [sic!], Homosexuelle ein ausführliches Studium über das Phänomen des Außenseiters.

Das vorliegende Kapitel widmet sich der Problematik des Außenseiters als Individuum aus drei Perspektiven: der philosophischen, soziologischen und psychologischen.

Die Stellung des einzelnen Menschen zur Gemeinschaft beschäftigte viele philosophische Denker. Das Verhältnis zwischen Individuum und Gesamtheit fand auch in ihren Texten eine gemäße Formulierung. Einer der ersten, die sich des Themas im europäisch-abendländischen Kulturkreis annahmen, war Aristoteles. Er bezeichnete den Menschen als *zoon politikon*, das heißt als Gemeinschaftslebewesen. Mit dem Thema setzte sich in neuerer Zeit unter anderem Jean-Jacques Rousseau auseinander, der in der Gesellschaft zwischen dem Willen aller Individuen und dem allgemeinen Willen der Gemeinschaft unterschied. In Fichtes 2. Vorlesung über die Bestimmung des Menschen heißt es zum Beispiel: „*Der Mensch ist bestimmt, in der Gesellschaft zu leben; er ist kein ganz vollendeter Mensch und widerspricht sich selbst, wenn er isoliert lebt.*“⁶⁴. Ganz anders sieht es Hegel, für den die einzelnen Individuen nur Momente im „göttlichen“ Staat mit absoluter Autorität sind⁶⁵. Einen sehr aussagekräftigen Satz formuliert Natorp: „*Der Mensch wird zum Menschen allein durch menschliche Gemeinschaft.*“⁶⁶.

Ein zwar nicht ganz kohärentes, aber sehr attraktives und reiches an Interpretationsmöglichkeiten, philosophisches System, das unter anderem von Gedanken Marx', Maine de Birans, Pascals, Kierkegaards, Jaspers', Nietzsches, Heideggers und Sartres inspiriert wird und mit denen polemisiert, schafft der französische (christliche) Philosoph, Schriftsteller und Publizist Emmanuel Mounier (1905-1950). Mouniers Personalismus nimmt

⁶⁴ Schröder, Elisabeth, *Der Außenseiter. Ein erziehungswissenschaftlicher Beitrag zur Frage des kindlichen Gemeinschaftslebens in der Schule*, in: Deuchler, G. (Hrsg.), *Pädagogisches Magazin*, Heft 1244, *Erziehungswissenschaftliche Arbeiten*, Hamburg 1929, S. 8.

⁶⁵ Vgl. Schröder, Elisabeth, *Der Außenseiter. Ein erziehungswissenschaftlicher Beitrag zur Frage des kindlichen Gemeinschaftslebens in der Schule*, in: Deuchler, G. (Hrsg.), *Pädagogisches Magazin*, Heft 1244, *Erziehungswissenschaftliche Arbeiten*, Hamburg 1929, S. 8.

⁶⁶ Schröder, Elisabeth, *Der Außenseiter. Ein erziehungswissenschaftlicher Beitrag zur Frage des kindlichen Gemeinschaftslebens in der Schule*, in: Deuchler, G. (Hrsg.), *Pädagogisches Magazin*, Heft 1244, *Erziehungswissenschaftliche Arbeiten*, Hamburg 1929, S. 8.

die Problematik der Entfremdung an, der, vor allem der Selbstentfremdung und den Perspektiven der Desalienation, im 20. Jahrhundert große Beachtung geschenkt wurde. Die Entfremdung wird hier als Folge der Depersonalisierungsprozesse verstanden, die im weiteren beschrieben werden. Je nach Art der Entfremdung⁶⁷ lassen sich im Folgenden zwei Gruppen von Outsidern bilden, die zum Zweck der vorliegenden Arbeit Außenseiter des Narziss-Typus und die Außenseiter des Herkules-Typus genannt werden.

Die Grundlage des Systems des Personalismus von Mounier ist die Unterscheidung zwischen der jetzigen Existenz des Menschen und der transzendenten Dimension, welche das Wesen der Menschlichkeit darstellen. Der zweite Aspekt, der die innere Welt des Menschen kreiert, erlebt im 20. Jahrhundert die Krise. Der Mensch unterliegt den Ideen des Nihilismus, wodurch er sich selbst verliert, indem er die Flucht zum eigenen Inneren unternimmt (Narziss-Komplex). Andererseits kann der Mensch sich in seinem äußerlichen Tun aufbrauchen (Herkules-Komplex). Die Rettung ist eine Veränderung der zwischenmenschlichen Verhältnisse, die den bestehenden Depersonalisierungstendenzen ein Ende setzen soll, sowie das Vertrauen in Gott.

In der allgemeinen Bewegung zur Personalisierung, ähnlich wie im persönlichen Leben des Individuums, soll ein Gleichgewicht zwischen dem Inneren und der Objektivität herrschen. Bei der Pflege des inneren persönlichen Lebens darf man das äußere Leben nicht außer acht lassen, denn ohne dieses würde das Leben der Person zum Wahnsinn, und das ausschließlich äußere Leben zur Sinnlosigkeit führen. Diese zwei Tendenzen – eine nach innen und die andere nach außen gerichtet – stellen die untrennbar Bestandteile des persönlichen Lebens dar. Der Mensch wurde dazu geschaffen, um sich selbst zu überschreiten. Der Drang, sich ständig nach vorne zu bewegen, welcher den Menschen zur Überschreitung des eigenen Ich zwingt und ihn auch gleichzeitig zur ständigen Erneuerung verpflichtet, stellt laut Mounier die Kraft der Vereinigung und die Kraft dar, die immer wieder das erschütterte dialektische Gleichgewicht zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Menschen herstellt.

⁶⁷ Der Begriff der Entfremdung wurde zu einer der wichtigsten Kategorien der marxistischen Philosophie, und diente der Beschreibung der gesellschaftlichen Situation, in welcher die Kreation des menschlichen Tuns (materiell und geistig) sich seinem Schöpfer als fremde, gegnerische und unkontrollierte, gegen den Menschen gerichtete und ihn beherrschende Kraft entgegenstellt. Marx hat viele Arten der Entfremdung unterschieden und beschrieben. Ihre Grundform stellt die ökonomische Entfremdung dar, über welcher in der Regel verschiedene Formen der politischen und ideologischen Entfremdung stehen. Marx folgend könnte man annehmen, dass man die Entfremdung nur allein durch die Aufhebung des Privateigentums und der Klassenstruktur der Gesellschaft besiegen kann. Das Thema beschäftigte auch Marcel und die Existentialisten und Fromm und die Neopsychoanalytiker.

Die Erschütterung dieses dynamischen Gleichgewichtes führt zur Entstehung einer potenziellen Möglichkeit zweier Entfremdungsarten, die den Menschen ständig gefährden. Jede Entfremdung gilt als ein abweichendes Verhalten und führt das Individuum ins Abseits. Eine davon ist die nach innen gerichtete, idealistische Entfremdung, die Mounier Entfremdung des Narziss` nennt. Sie zeigt sich in dekadenter Denkweise und wird von ziel- und wirkungslosen Gedanken begleitet. Das Gefühlsleben befindet sich in der Leere, es folgt eine „Inflation des sentimental Romantismus“ und eine „ideologische Inflation“. Dieses wird von einer Art sterilen Spiritualismus begleitet, welcher sich sehr oft auf das vom tieferen Sinn beraubte „innere Leben“ beruft. In diesem Fall identifiziert man die reale persönliche Lebenssphäre mit der sich aus dem Luxus und der Passivität ergebende Neigung des Individuums, zur Beschäftigung mit den eigenen, inneren Verwicklungen und zur dekadenten Toleranz sich selbst gegenüber.

In einer Kultur, die durch diese Art von nach innen gerichteter Entfremdung durchtränkt ist, beginnen die Wörter unecht zu klingen, die Werte devalvieren. Unter dem Vorwand des Schutzes des menschlichen Wesens wird dieses behindert. Laut Mounier ist dies der Grund für die fundamentale Verunstaltung der westlichen Kultur und der geistigen Entwicklung des Westens in den letzten zwei Jahrhunderten. Ein typischer Ausdruck der Entfremdung, welche von Mounier als Entfremdung des Narziss` bezeichnet wird, sind die streng subjektivistischen Philosophien, die den Menschen als ein isoliertes, einsames, vom Ziel und Sinn des Daseins beraubtes und im Absurd vertieftes Gebilde behandeln. Der Narzissmus ist eine Krankheit der Schöngeister, die sich selbst durch ihre Selbstanschauung vergiften. Er entsteht in kapitalistischen⁶⁸ Sozialverhältnissen, die die Isolation, Vereinsamung sowie Gefährdung einzelner Menschen durch ein für sie unverständliches Geflecht von Verhältnissen und sozialen Kontroversen begünstigen. Der Narzissmus wird durch das Gefühl der Machtlosigkeit des Menschen und die Überzeugung über die Ziellosigkeit jeglicher Bemühungen, die eine Veränderung der eigenen Situation in der Welt

⁶⁸ Mounier hat die Isolation des einzelnen Menschen betrachtet. Zu seiner Zeit, d.h. in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, war die Globalisierung noch nicht so fortgeschritten. Die rasante Entwicklung der technischen Kommunikationsmittel, die Öffnung der Staatsgrenzen und die Verstärkung des Außenhandels waren der Auslöser für das Entstehen des globalen Kapitalismus. Im globalen Kapitalismus wächst die Exklusion von großen Teilen der Weltbevölkerung. Es handelt sich meistens um die Bevölkerung der „Dritte-Welt-Staaten“. Einerseits wird durch immer strengere Immigrationskontrollen verhindert, dass die, meistens armen und niedriger qualifizierten, Bürger der Entwicklungsländer in die reichen „Erste-Welt-Staaten“ flüchten können. Andererseits werden die Entwicklungsländer dazu angehalten, ihre Ausgaben für die soziale Infrastruktur zu senken. Als Folge dessen sind mittlerweile nicht nur, wie bei Mounier, die einzelnen Individuen, sondern ganze Gruppen oder sogar Nationen von der Entfremdung bedroht.

anstreben, verstärkt. Dies bildet eine Prämisse der Überzeugung über die Absurdität des Lebens.

Ein Bild aus einem Krankenhaus für Nervenkranke liefert einen interessanten Aufschluss darüber. Das Verhalten von Außenseitern des Narziss-Typus lässt sich mit dem der Kranken vergleichen, die vollständig und radikal ihre Verbindung zur Außenwelt abgeschnitten haben. Sie sehen und hören nicht, was um sie herum passiert. Sie sind von kühler Leere umgeben. In völliger Einsamkeit leben sie mit ihren inhaltslosen Träumen. Wird deswegen ihr inneres Leben auf Kosten der Verhältnisse mit der Außenwelt bereichert? In keinem Maße. So wie sie das innere Leben nicht leben, genauso leben sie auch das äußere Leben nicht. Sie sprechen über sich in der dritten Person, ähnlich wie ein Kind, welches noch keinen Kontakt mit der Sachwelt geknüpft hat. Sie haben sogar kein Zeitgefühl: sie glauben, sie müssen sich von einem Moment ihres Lebens zum nächsten bewegen, wie man die Zeiger einer kaputten Uhr bewegen muss. Ihre Gedanken sind „erschreckend kärglich“, und ihr Phantasieren beschränkt sich auf ein paar lockere, stereotype Bilder. Auf diese Weise verliert der Mensch den Bezug zur Wirklichkeit und zugleich gibt er seine innere Welt auf⁶⁹.

Eine gegenteilige Entfremdung entsteht dann, wenn das Leben ausschließlich unter materiellen Dingen verläuft und darauf beruht, diese zu erzeugen, zu manipulieren und zu benutzen, und dann, wenn das Dasein der Menschen lediglich durch ein Netz der Organisation, materieller Zusammenarbeit und Propaganda zusammengehalten wird. Diese Art von Entartung des persönlichen Lebens bezeichnet Mounier als Entfremdung des Herkules'. Herkules wird von außen durch seine eigenen Erfolge verzerrt, verbraucht sich in der Flut seiner Siege, verdinglicht sich vollständig und wird zum Gegenstand. Er verzichtet auf das innere Leben, für welches ihm keine Zeit und keine Lust mehr übrigbleiben. Auch dieser Entfremdungstyp ist mit dem Wirken des Menschen im Rahmen der kapitalistischen, ökonomisch-sozialen Strukturen verbunden – betont Mounier. Er entsteht in einer engen Verbindung zur Aktivität eines Unternehmers, der den Gewinn als das einzige Ziel seiner Tätigkeit sieht, wie auch als Ergebnis einer vollständigen Versachlichung des Arbeiters im Prozess der Arbeitsentfremdung. Der Entfremdung des Herkules' unterliegt der Mensch, der von den vielseitigen Einflüssen der Massenkultur gesteuert wird. Diese stimuliert lediglich die äußere, flache Schicht der Persönlichkeit und verleitet zum Suchen nach der einfachsten Art der Unterhaltung, die ihrerseits in die Welt der billigen Emotionen und der Sachen lockt.

⁶⁹ Vgl. Krasiński, Andrzej (Hrsg.), *Emmanuel Mounier. Co to jest personalizm?*, Kraków 1960, S. 208.

Das Verhalten von Außenseitern des Herkules-Typus wäre vergleichbar mit dem Verhalten der anderen Nervenkranken, die anders als die oben genannten, reingezogen in den berauschen Trubel ihrer Gefühle, stets und vollständig „außer sich leben“. Sie verbrauchen sich in dem schwindelerregenden Wettlauf der Exesse, Worte sowie Aufregungen. Dieser Schwung aber, welcher den Anschein eines inneres Reichtums erwecken könnte, ist jedoch der Zerfall der Persönlichkeit. Diese Menschen sind wie Eisenspäne, die von einem Magneten angezogen werden. Achtlos beansprucht, nicht herrschend über ihre Reflexe, sind sie nicht in der Lage, etwas zu tun, sich an etwas heranzumachen oder auch sich an etwas zu binden. Sich selbst verlierend, haben sie die Beziehung zur Welt verloren⁷⁰.

Der Personalismus darf sich mit keiner der beiden Entartungen (Entfremdung des Narziss‘, Entfremdung des Herkules‘) verbinden, er darf es nicht zulassen, dass man ihn mit dem Subjektivismus oder dem extremen Kollektivismus verkuppelt. Der Personalismus strebt über der Ausschließlichkeit dieser zwei Richtungen, entgegen der modernen Entfremdungen, nach Einklang des Menschen mit sich selbst. Emmanuel Mouniers Remedium gegen die Entfremdung des Menschen, sprich gegen seine Außenseitung, ist eindeutig:

„Jeder Wahnsinn basiert auf dem Untergang der Beziehungen zu einem anderen Menschen – alter wird zu alienus, und ich werde mir selbst gegenüber fremd, alieniert. Man könnte beinahe sagen, dass ich nur in so einem Maße existiere, wie ich für jemand anderen existiere, anders gesagt: Sein – heißt Lieben.“⁷¹.

Es steht außer Frage, dass jeder Außenseiter ein *homo sociologicus*⁷² ist, dessen Einbindung in die Gesellschaft gestört wurde. „Der soziologische Mensch“ ist die Gesamtheit seiner sozialen Rollen. Diese Rollen werden von Normen, Erwartungen und bestrafenden sowie belohnenden sozialen Sanktionen anderer Mitmenschen geprägt. Der Rollenträger selbst kann bewusst mitentscheiden und die Kompromisse herausfinden, auf welche Art und Weise er die soziale Position ausfüllt⁷³, wobei sein Rollenhandeln stets von anderen

⁷⁰ Vgl. Krasiński, Andrzej, ebenda.

⁷¹ Mounier, Emmanuel, *Struktury świata osobowego*, in: *Wprowadzenie do egzystencjalizmów*, Warszawa 1964, in: Płużański, Tadeusz, *Mounier*, Warszawa 1967, S. 218 (Übers. AB).

⁷² Der Begriff geht auf Ralf Dahrendorf zurück, der ihn 1958 mit der gleichnamigen Untersuchung als „*Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle*“ vorlegte und erfolgreich in der deutschen Soziologie etablierte. Dahrendorf hat mit dieser Schrift der damals mit der Rollenthematik noch ganz unvertrauten deutschen Soziologie ein ausgezeichnetes Analyseinstrument vorgeschlagen.

⁷³ Vgl. dazu die ausgefeilte Diskussion zur sozialen Rolle in den USA seit Ralph Linton 1936, früh z.B. bei Robert K. Merton („Inter-“ vs. „Intra-Rollenkonflikte“), und noch in den 90er Jahren z.B. bei Rose Laub Coser.

beeinflusst wird⁷⁴. Um den Menschen in seinem Dasein als gesellschaftliches Wesen zu analysieren, ist es notwendig, den Begriff der „Normen“ näher zu definieren. Die genauere Definition wird sicherlich auch eine übliche Aussage über den „Verstoß eines Außenseiters gegen soziale Normen“ verständlicher und konkreter machen.

Soziale Normen, genannt auch gesellschaftliche Normen oder soziale Skripte, definieren mögliche Verhaltensweisen in einer sozialen Situation und geben Verhaltensregelmäßigkeiten an. Sie sind gesellschaftlich und kulturell bedingt. Daher sind sie je nach Kultur verschieden und auch mit der gesellschaftlichen Entwicklung dem Wandel unterworfen. Sie verkörpern konkrete Vorschriften, die das Verhalten betreffen. Die Einhaltung von Normen wird durch Sanktionen garantiert. Diese Sanktionen, das heißt Belohnung oder Bestrafung, erfolgen meistens durch die Mitmenschen oder durch Personen und Institutionen in einer bestimmten Machtposition. Soziale Normen werden von den meisten Mitgliedern der Gesellschaft (sozialen Akteuren) akzeptiert, weil sie allgemein angenommene Vorstellungen, Handlungsmaximen und Verhaltensmaßregeln (dazu zählen u.a. Verkehrsregeln und Benimm-Regeln) beinhalten, wie z.B., dass man in der Ehe treu bleibt oder dass man sich alten Menschen gegenüber mit schuldigen Respekt benimmt. Nach Haferkamp sind diese Normen:

„von der Mehrheit der Mitglieder eines Handlungszusammenhangs verinnerlichte Vorstellungen von der richtigen Behandlung definierter Situationen (durch Handeln oder Unterlassen), deren Sanktionsbeschwerung für den Fall der Nichtheraltung als gewiß wahrgenommen wird.“⁷⁵.

Häufig werden sie direkt von ethisch-moralischen⁷⁶ Werten abgeleitet⁷⁷ und vom Handelnden internalisiert – er erfüllt die Normen, ohne über die eventuellen Sanktionen nachzudenken.

⁷⁴ Die Frage nach dem Widerspruch zwischen dem von anderen beeinflussten Rollenhandeln einerseits und der Autonomie („Willensfreiheit“) des Individuums anderseits wirft ein Problem für die „Philosophische Anthropologie“ auf. Es geht also um das nicht erst seit dem 19. Jahrhundert (dort z.B. von Hegel, Marx und Tönnies) erwogene Paradox zwischen Notwendigkeit und Freiheit des menschlichen „Willens“. Zugespitzt: Was bleibt, wenn man vom Menschen 'an sich' den *homo sociologicus* abzieht?

⁷⁵ Haferkamp, Hans, *Herrschaft und Strafrecht. Theorien der Normenentstehung und Strafrechtsetzung*, Opladen 1980, S.31.

⁷⁶ Der Unterschied zwischen „moralisch“ und „ethisch“ besteht darin, dass die faktische Moral teilweise emotionale Ursprünge hat (Ekel, Hass, Angst) sowie kultur- und gesellschaftsabhängig ist, die Ethik hingegen systematisch allgemeine Maßstäbe zu setzen versucht. Ethik kann auch als das Nachdenken über Moral verstanden werden, sie ist das System, innerhalb dessen die konkrete Handlung als „moralisch“ bemessen wird. Mit eigenen Moralvorstellungen wird das Handeln kontrolliert und sich selbst gegenüber gerechtfertigt.

Die einzelnen Normen sind nach Wertigkeit in einer Hierarchie geordnet: je wichtiger eine soziale Norm für das gesellschaftliche Zusammenleben ist, desto mehr Anstrengungen werden unternommen, ihre Geltung durchzusetzen. Bei hoher Relevanz werden soziale Normen durch Gesetze kodifiziert und über Strafen sanktioniert. Soziale Normen strukturieren so die Erwartungen der Interaktionspartner in einer Situation und machen das Handeln und Reagieren in einem gewissen Maße vorhersehbar. Sie reduzieren die Vielschichtigkeit des sozialen Miteinanders und engen somit die Verhaltensmöglichkeiten auch ein.

Die Sozialisation des menschlichen Individuums, das heißt das Erlernen der jeweils in der Gesellschaft geltenden sozialen Normen, beginnt mit der Erziehung im Elternhaus und in der Schule. Mit den Jahren erweitert sich die Anzahl der Normen und der heranwachsende *homo sociologicus* passt sich immer mehr der Gesellschaft an. Von einem erwachsenen Menschen erwartet man, dass er die meisten Normen kennt und beachtet, so dass er in der Öffentlichkeit nicht unangenehm auffällt. Da die Einhaltung der sozialen Normen stets der sozialen Kontrolle unterliegt, wird jeder Verstoß gegen sie schnell bemerkt und geahndet. Die Formen der Normabweichung reichen von bloßer Exzentrik bis hin zur Kriminalität⁷⁸; die Außenseitung ist auch eine davon. Der extreme Zustand der totalen Abwesenheit von sozialen Normen wird nach Émile Durkheim als Anomie bezeichnet.

Normbrecher gibt es überall dort, wo Regelungen des sittlichen oder konventionellen Verhaltens innerhalb einer gesellschaftlichen Gruppe zu gelten haben. Die Existenz von Sitten und Gebräuchen, Verboten und Gesetzen „ermöglicht“ auch deren Verletzung, die Verletzung der Normen. Wenn eine der sozialen Normen verletzt wird, kommt es meistens zu einer Störung des menschlichen Zusammenlebens, da die Entlastungs-, Orientierungs- und Schutzfunktion dieser Norm verlorengegangen ist.

In den Sozialwissenschaften unterscheidet man im Allgemeinen drei Arten von sozialen Normen: statistische, funktionale und ideale oder moralische Norm. Gegen all diese Arten kann verstößen werden. Bei der statistischen Norm entscheidet die mathematische

⁷⁷ In den Sozialwissenschaften gelten moralische (ideale) Normen, darunter sittliche und christliche Normen, als eine Art von sozialen Normen. Soziologisch kann man Moral beschreiben als Instanz, die es Individuen ermöglicht, in sozialen Systemen mitzuwirken, die zu komplex sind, als dass sie in ihrer Gesamtheit zu erfassen wären. Der Begriff „Moral“ bezeichnet die Gesamtheit der sittlichen Normen, Werte, Grundsätze, die das zwischenmenschliche Verhalten in einer Gesellschaft regulieren und von ihrem überwiegenden Teil als verbindlich akzeptiert oder zumindest hingenommen werden (siehe: herrschende Moral; bürgerliche Moral).

⁷⁸ Auf einen (strafrechtlichen) Erklärungsansatz im Rahmen einer allgemeinen Handlungstheorie für das Entstehen und die Entwicklung von abweichendem Verhalten von Haferkamp weist Siegfried Lamnek in seinem Band „*Neue Theorien abweichenden Verhaltens*“ (S. 71-119) auf. Haferkamp nach ist Kriminalisierung ein Instrument der Ausgrenzung von Mitgliedern der In-groups in Out-groups (Konformität ⇒ Devianz [Außenseiter]).

Statistik, was „normal“ ist; bei der funktionalen Norm besteht der Maßstab des „Normalen“ in der nicht beeinträchtigten Funktion eines Organismus oder einer technischen Einrichtung. Zu moralischen Normen gehören die sittlichen und christlichen Normen.

Eine sittliche Norm setzt dem Handeln Wertmaßstäbe (eine Norm, die nicht auf einem Wert gründet, hat keine sittliche Bindekraft), z.B. behandle deinen Mitmenschen so, wie du selbst behandelt werden willst. Die genannte Regel ist eine der Varianten der bekanntesten moralischen Regel, die man als Goldene Regel⁷⁹ bezeichnet. Diese moralische Regel wird u.a. in dem Sprichwort „*Was du nicht willst, das man dir tu', das füg auch keinem anderen zu*“ ausgedrückt und fungiert als Grundbestandteil der ethischen Vorstellungen vieler Religionen⁸⁰. Am bekanntesten unter ihren mannigfachen Variationen sind in der westlichen Kultur die des biblischen Ursprungs: „*Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst; ich bin der HERR.*“ (*Die Bibel*, Leviticus 19, 189.; 6. Jahrhundert v. Chr., Judentum) und „*Alles nun, was ihr wollt, das euch die Menschen tun sollen, das tut ihr ihnen auch.*“ (*Die Bibel*, Matthäus 7, 12; 1. Jahrhundert, Christentum). Da die goldene Regel auch teils Gesetzescharakter trägt, findet sie sich sinngemäß im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland (beschlossen am 1.05.1949; hier: Artikel 2 – Handlungsfreiheit, Freiheit der Person): „*Jeder hat das Recht auf die freie Entfaltung seiner Persönlichkeit, soweit er nicht die Rechte anderer verletzt (...)*“, und 1997 wurde sie Teil der Allgemeinen Erklärung der Menschenpflichten (Artikel 4). Als universelles Moralprinzip funktioniert sie genauso gut in der modernen Welt der Technik, um nun als Beispiel einen Auszug aus dem Verhaltenscodex des Internet-Auktionshauses eBay (2000) zu nennen: „*Wir fordern jeden dazu auf, sich anderen gegenüber so zu verhalten, wie er von ihnen behandelt werden möchte.*“.

Christliche Normen orientieren sich an den Weisungen und dem Menschenbild der Bibel, am Verhalten Jesu und an seiner Auslesung in der Lehre und Praxis der Kirche. Kirchliche Autoritäten haben die Aufgabe, tradierte Normen aufgrund neuer Erkenntnisse und gesellschaftlichen Veränderungen weiterzuentwickeln und ggf. zu korrigieren. Der aus seinem Glauben verantwortlich handelnde Christ muss jeweils prüfen, inwieweit eine konkrete Norm

⁷⁹ Allgemein wird als goldene Regel auch ein für eine gesellschaftliche Gruppe wichtiger Merkspruch oder ein markantes Motto bezeichnet.

⁸⁰ Die Bindekraft der goldenen Regel und ihre Verankerung in den Weltreligionen spiegelt sich u.a. im Projekt „Weltethos“ (siehe: www.weltethos.org), das mit der *Erklärung zum Weltethos. Die Deklaration des Parlaments der Weltreligionen* (Hrsg. v. Küng, Hans/ Kuschel, Karl-Josef, München 1993) resultierte. Die Grundforderung dieser Deklaration lautet „*Jeder Mensch muß menschlich behandelt werden*“, und aus der goldenen Regel werden hier vier Prinzipien (genannt „unverrückbare Weisungen“) entwickelt – es sind Verpflichtungen auf: eine Kultur der Gewaltlosigkeit und der Ehrfurcht vor allem Leben, eine Kultur der Solidarität und eine gerechte Wirtschaftsordnung, eine Kultur der Toleranz und ein Leben in Wahrhaftigkeit und eine Kultur der Gleichberechtigung und die Partnerschaft von Mann und Frau.

Grundwerte tatsächlich zu schützen und zu fördern vermag. Die Autoritätsargumentation verlangt oft nach ergänzender Vernunftargumentation.⁸¹

Abgesehen davon, gegen welche von oben genannten Normen ein Normbrecher verstößt, wird er von „normalen“ Gesellschaftsmitgliedern oft als ein nicht vollwertiges, um nicht zugespitzt zu sagen „anormales“, Mitglied eingestuft. Welche Formen so eine gesellschaftliche Ausgrenzung annehmen kann, wird im Folgendem aufgeführt.

Es ist festzustellen, dass man den Normbrechern gegenüber eine (große) soziale Distanz zu halten sucht. Das Ausgeschlossensein, und dies nach unterschiedlichen Normen, kann sowohl einzelne Personen (soziologisch: „Akteure“) als auch ganze Gruppierungen (soziologisch: „kollektive Akteure“) betreffen. Die Ausgeschlossenen, Individuen sowie Gruppen, werden allgemein Außenseiter genannt, unter denen man aggressiv-asoziale und introvertiert-schüchterne Außenseiter unterscheidet. Obwohl sie außerhalb „normaler“, gesellschaftlicher Gruppen stehen, verfolgen sie meist eigene Wege zur Realisierung der sich gesetzten, eigenen Ziele. Die auf Grund von Normen der anderen Menschen ausgegrenzten Akteure können sich zusammenschließen und soziale Randgruppen bilden, die sich als etabliert und legitim verstehen. Und umgekehrt – als Reaktion eines Außenseiters auf die schon erfolgte Ausgrenzung seitens der Gesellschaft kann dessen Selbtausgrenzung vorkommen. Die Demütigung der Außenseiter von den Nicht-Außenseitern endet auch oft mit depressiven Zuständen und Selbstmordversuchen der gemobbteten Opfer.

Die Ausgrenzung einer Person oder Gruppe und die Etablierung einer Außenseiterstellung kann unterschiedlich begründet werden. Manchmal reicht ein stigmatisiertes Äußeres, manchmal ist es der Mangel an erwarteten, auch wenn z.B. aggressivem Verhalten, manchmal sogar eine Überanpassung an gesellschaftliche Normen dort, wo sie nicht erwünscht werden. Wie verschieden die Gründe für den Prozess der Marginalisierung sein können, lässt sich am Beispiel der sozialen Randgruppen zeigen.

Unter sozialen Randgruppen⁸² versteht man gesellschaftliche Gruppierungen, die nicht oder teilweise nicht in die Gemeinschaft integriert sind oder am Rande der Gesellschaft leben.

⁸¹ Die Aufteilung der sozialen Normen wurde dem freien Nachschlagewerk *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, Wikimedia Foundation Inc. Florida 2001, entnommen.

⁸² Soziale Randgruppen werden immer noch mit dem Begriff „Asoziale“ bezeichnet, der aus dem 19. Jahrhundert stammt und im Nationalsozialismus als Häftlings-Kategorie für diejenigen, die „das Leben der Volksgemeinschaft störten“ im KZ verwendet wurde. Zwischen 1933 und 1945 zählten zu dieser Gruppe: Lesben, Sinti, Roma, Jenische, Zigeuner, Prostituierte, Obdachlose, Bettler, Suchtkranke, Müßiggänger, Querulanten und viele andere Unangepasste.

Die Bezeichnung „Asozialer“ ist ein Schimpfwort und gilt rechtlich als Beleidigung. Ein „Asozialer“ bezeichnet abwertend einen Menschen, der aus Sicht der Allgemeinheit unfähig zum Leben in der Gemeinschaft ist, der sich

Zu sozialen Randgruppen gehören im weiteren Sinne Menschen mit besonderen Belastungen, die nicht in der Lage sind, für ihren Lebensunterhalt selbst zu sorgen wie z.B. Behinderte, weiterhin ethnische, religiöse oder sexuelle Minderheiten, sowie im engeren Sinne Personen, die nicht in das soziale Gefüge eingegliedert und oft ohne festen Wohnsitz sind, wie z.B. entlassene Strafgefangene, Obdachlose, Drogenabhängige. Mitglieder sozialer Randgruppen werden häufig Opfer von Diskriminierung, die von Benachteiligungen in vielen Bereichen der Gesellschaft, über Beschimpfungen und Meidung bis zum Reißen von Witzen über die Betroffenen reichen. Eine der größten sozialen Randgruppen bilden Stadtstreicher, deren Obdachlosigkeit von vielen Faktoren verursacht wird, wie beispielsweise von: Überschuldung und fehlender Arbeitslosenunterstützung, langandauernder Arbeitslosigkeit, Scheidung und Trennung vom Partner, Alkohol- und Drogenabhängigkeit, nicht vollzogener Resozialisierung nach Gefängnisaufenthalt oder psychischen Problemen. Die genannten Erscheinungen sind nicht nur Ursachen, sondern auch die Folgen der Ausgrenzung. Mit Misstrauen und Ablehnung seitens der Gesellschaft müssen v.a. Trebegänger, Heroinabhängige und ehemalige Strafgefangene rechnen, weil ihr Milieu als stark kriminogen und rückfällig angesehen wird. Eine zu Unrecht ins Abseits gedrängte soziale Randgruppe besteht hingegen aus psychisch Kranken⁸³. Da der soziale Umgang mit anderen Menschen durch das jeweilige Krankheitsbild erschwert wird und oft problematisch ist, tritt anstelle der Integration in die Gesellschaft die Isolation und die Meidung von dieser Personengruppe. Nur bedingt zählen zu den Randgruppen religiöse Minderheiten und manche Ausländer.

Im Hinblick auf die soziologische Bestimmung des Außenseiter-Begriffs sollen noch die Exklusion, die Devianz und die Anomie als Formen der gesellschaftlichen Ausgrenzung definiert werden.

Exklusion, wörtlich Ausschluss und auch Ausgrenzung, definiert die Tatsache, dass eine Person aus verschiedenen Gründen und auch gegebenenfalls gegen ihren Willen von

nicht in die Gemeinschaft einfügen kann oder will und folglich eher am Rande der Gesellschaft lebt bzw. in einer Gemeinschaft störend wirkt.

Der Begriff asozial (gemeinschaftsunfähig) ist ursprünglich nur der Gegenbegriff zu "sozial", wird jedoch oft wie „antisozial“ (gemeinschaftsschädigend) verwendet. Beide sind Kunstworte, aus griech. „a-“ (deutsch „un-“) bzw. „anti-“ (deutsch „gegen-“) plus lat. „socialis“ (für „gemeinschaftlich“). Also im Allgemeinen ist Asozialität von der Norm abweichend.

⁸³ Eine spannende Analyse der Krankheit bietet Foucaults „Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft“ (1961). Der Autor betrachtet die Veränderungen des Wahnsinn-Konzeptes vom Mittelalter bis zu modernen (manchmal sehr fraglichen, um nur eiskaltes Duschen und Zwangsjacken zu nennen) Behandlungsmethoden und Therapien von Pinel und Tuke. Hingewiesen wird auf die Entwicklung des Wahnsinnigen zu einer „normalen“ Person, die stets mit dem gesellschaftlichen Ein- und Ausgeschlossenwerden konfrontiert wird.

einem Vorhaben, einer Versammlung und anderem ausgeschlossen wird. Die Teilnehmer möchten zum Beispiel aus Reputationsgründen oder Misstrauen unter sich bleiben. Dadurch werden die Ausgeschlossenen einer gewissen Abwertung, die sich sogar zur Diskriminierung entwickeln kann, unterstellt. Als Gegenteil zu der Exklusion wird die Inklusion verwendet.

In der Soziologie wird „Exklusion“⁸⁴ zu einem allgemeinen Begriff, der in der heutigen Gesellschaft den Ausschluss einzelner sozialer Akteure oder ganzer Gruppierungen aus den sozialen Kreisen beschreibt, die sich als die „eigentliche“ Gesellschaft verstehen. Dies führt dazu, dass der Ausgegrenzte sich selbst als „wertlos“ und „außenstehend“ sieht und die Werte der ihn ausgrenzenden Gesellschaft nicht mehr anerkennt, und sogar gegen diese verstößt. Solche verbindenden sozialen Interaktionen wie z.B. Warenkauf, Gebrauch des öffentlichen Nahverkehrs oder sporadische verbale Kommunikation bleiben dabei unwesentlich. Dies bedeutet, dass der Begriff der Exklusion einen noch stärker abgewerteten sozialen Tatbestand beschreibt, als die Begriffe „Single“, „Außenseiter“, „Randgruppe“ oder „Einsiedler“. Durch die soziale Exklusion verliert der Ausgegrenzte die Chancen einer sozialen und politischen Teilhabe. Das kann bei ihm zu einem mentalen oder physischen Existenzproblem führen. Handelt es sich bei der Exklusion um die Ausschließung großer Gruppen, wie z.B. Obdachlose, Aidskranke, Langzeitarbeitslose, Slumbewohner, Einwanderer oder geschichtlich gesehen die Juden in Europa, kann sie sich zu einem (sozial-, gesundheits-, ordnungs-, staats-) politischen Problem entwickeln.

Die Anfang der 1980er Jahre aufgekommene Diskussion um „Neue Armut“ hat den Begriff der Exklusion entscheidend geprägt. Hauptfrage dieser Diskussion war, ob und aus wessen Sicht die Ausgegrenzten noch eine wichtige ökonomische oder soziale Funktion erfüllen, oder, ob diese als gänzlich „Überflüssige“ von kompletter Vernachlässigung bedroht sind. Dies führte, wie z.B. in einem Ghetto, auch zu der räumlichen Ausgrenzung der Betroffenen.

Als Devianz bezeichnet die Soziologie die Abweichung, die meist im Kontext mit dem Verhalten, das den allgemeinen Normen und Wertvorstellungen nicht entspricht, genannt wird. Bezeichnet man ein Verhalten als deviant, dann basiert dies stets auf einem Werturteil. Die Wirksamkeit von Normen wird ständig unter dem Aspekt gesehen, dass von diesen Normen abgewichen wird, was dazu führt, dass die Devianz in diesem Sinne normal ist. Man

⁸⁴ Exklusion als eine soziale Erscheinung hat eine lange Geschichte – vom Ostrazismus, dem antiken Volksgericht, über rechts- und schutzlose Geächtete und Vogelfreie, Kasten- und Ständegesellschaften (Parias, Ehrlose) bis Exkommunizierten und Abweichlern der totalitären Diktaturen. Entscheidende Prägung verdankt der Begriff v.a. der Rezeption der Diskussion um „Neue Armut“ (Anfang 80er) in der Soziologie in Frankreich („exclusion“) und den USA („underclass“).

unterscheidet zwischen primärer und sekundärer Devianz. Bei der primären Devianz handelt es sich um ein einmaliges Übertreten bzw. Missachten der herrschenden sozialen Normen und Werte. Für die Person und ihr Ansehen in der Gesellschaft entstehen keine längerfristigen Folgen. Bei der sekundären Devianz ist es genau umgekehrt. Die Devianz entwickelt sich zu einem beherrschenden Lebensstill und führt somit zur Ausgrenzung des Individuums oder der Gruppe aus der Gesellschaft (z.B. Alkoholkrankheit, Kriminalität). Die Devianz kann sowohl eine progressive als auch eine regressive Funktion haben. Als Beispiel für die progressive Devianz können hier die Reformation und Aufklärung aufgeführt werden. Diese gesellschaftlichen Umwälzungen erneuern oder ersetzen die bestehenden Normen und Werte, die ihre Gültigkeit überlebt haben. Dagegen ist die regressive Devianz nicht nur gegen die Gesellschaft gerichtet, sondern entwickelt auch eine destruktive Wirkung auf die devante Person, wie es an Beispielen des Alkoholismus, der Kriminalität und der Sekten zu beweisen wäre.

Die Wahrnehmung von Devianz wird immer von den aktuellen Werten und Normen einer Gesellschaft beeinflusst. So wird zum Beispiel in der Familie, die als ein gesellschaftlicher Mikrokosmos mit Normen und Werten angesehen wird, jeder Einzelne von den Regeln bestimmt: bei streng gläubigen Familienmitgliedern, die eine fundamentalistische Religionspraxis ausüben und beispielsweise ihren Kindern die Teilnahme am öffentlichen Schulunterricht verbieten, werden die sozialen Institutionen wegen devianten Verhaltens eingreifen, und andererseits wird die Gesellschaft von den Familienmitgliedern ebenfalls als deviant empfunden.

Beim gesellschaftlichen Umgang mit dem Fremden (z.B. Ausländer) wird abweichendes Verhalten stets aus der Perspektive der herrschenden Werte und Normen definiert. Dies verdeutlicht der erst vor kurzem durch den Bundesgerichtshof entschiedene Kopftuchfall, bei dem das Tragen des Kopftuches im Schuldienst als deviant angesehen wird.

Émile Durkheim führte in die Soziologie noch einen anderen „außenseiterbezogenen“ Begriff ein. Seiner These nach führt der Rückgang von religiösen Normen und Werten zu Störungen und zur Verringerung gesellschaftlicher Ordnung. Durch die somit entstandene Gesetz- und Regellosigkeit kann die soziale Integration nicht länger garantiert werden. Durkheim bezeichnete diesen Zustand fehlender oder geringer sozialer Ordnung bzw. Regel-

und Normenschwäche als Anomie⁸⁵, die bei der Person zu Angst und Unzufriedenheit führen muss, ja sogar zum Selbstmord führen kann („anomischer Suizid“). Er beschrieb mit der Anomie die pathologischen Auswirkungen der im Frühindustrialismus sich rasch entwickelnden Sozial- und Arbeitsteilung.

Robert K. Merton⁸⁶ verfeinerte den Begriff durch eine nähere Beschreibung der Regeln, deren Fehlen zu Anomie führt. Diese Regeln waren: kulturelle Ziele als Wünsche und Erwartungen der Menschen einer Gesellschaft; Normen, welche die Mittel vorschreiben, die die Menschen zur Realisierung ihrer Ziele anwenden dürfen sowie die Verteilung dieser Mittel. Die Dissoziation zwischen kulturellen Zielen und dem Zugang bestimmter Schichten zu dazu notwendigen Mitteln wird nun als Anomie bezeichnet. Dies führt zur Schwächung der Bindung zwischen Mitteln und Zielen. Die Relativierung kultureller Mittel durch Pluralisierung führt zum Problem der Orientierungs- und Verhaltensunsicherheit, der Individualisierung und gesellschaftlichen Desintegration, zur Geburt gesellschaftlicher Außenseiter.

Ein sehr interessantes und ausführliches Studium über Normen und Normbrecher präsentiert der amerikanische Verhaltensforscher Howard S. Becker in seiner Arbeit „Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens“ (1973).

Der Ausgangspunkt für seine Betrachtungen ist eine nüchtern-deskriptive Definition des Begriffs „Außenseiter“, die besagt, dass als „Außenseiter“ derjenige etikettiert wird, der sich an die von gesellschaftlichen Gruppen zur Eigenstabilisierung gestellten Verhaltensregeln nicht hält. Diesen Regeln nach werden bestimmte menschliche Handlungen als „richtig“ oder „falsch“, „konform“ oder „abweichend“ erklärt. Um das Verhalten als regelverletzend bezeichnen zu können, muss es zu einer Interaktion zwischen einem „normwidrig“ handelnden Menschen und einer diskriminierend darauf reagierenden Gruppe, die diese bestimmten Normen vertritt, kommen. Howard S. Becker geht der Frage nach, in welchen Situationen und aus welchem Grund Regeln gebrochen werden und warum ein solches, regelverletzendes Verhalten als „Außenseiterverhalten“ definiert wird.⁸⁷ Dabei verwirft er eine bestehende und von vielen Wissenschaftlern anerkannte These, dass die

⁸⁵ Der Begriff wurde zum ersten Mal im bekanntesten Werk Durkheims „Le suicide: Étude de sociologie“, Félix Alcan, Paris 1897 (Übersetzung: „Der Selbstmord.“ Dt. von Sebastian und Hanne Herkommer. Luchterhand, Neuwied/Berlin 1973) gebraucht.

⁸⁶ Mit dem Phänomen der Anomie beschäftigte sich der US-amerikanische Soziologe Robert King Merton (1910-2003) in seinem Werk „Social Theory and Social Control“, Glencoe 1951. Als Schüler von Talcott Parsons arbeitete er auch am Parsonschen Strukturfunktionalismus, dem nach soziale Systeme als ihre eigene Existenz erhaltene Gebilde betrachtet werden.

⁸⁷ Vgl. Becker, Howard S., *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*, Frankfurt a. M. 1973, S. V.

Stellung außerhalb seiner sozialen Gruppe an pathologisch bedingten Zügen und unveränderbaren Charaktereigenschaften des Außenseiters liegt und schlägt ein Stufenmodell vor, laut dem abweichendes Verhalten nicht statisch ist, sondern sich entwickeln kann. Diese Entwicklung erfolgt in einem Veränderungsprozess der eigenen Einstellungen. Man kann ihn mit dem Begriff der Laufbahn vergleichen. So wie die Laufbahn die Abfolge von Aktionen beschreibt, die ein Mensch innerhalb seines Berufssystems von einer Position zur anderen vollführen muss, so stellt der Veränderungsprozess die Schritte dar, die ein Individuum gehen muss, um das Stadium der stets abweichenden Motivation zu erreichen. Jedoch, obwohl die meisten Menschen oft Ansätze zum abweichenden Verhalten wahrnehmen und sich auf einen Verstoß gegen die sozialen Normen einlassen, durchlaufen nur wenige den gesamten Veränderungsprozess, in dem sich die Erkenntnis über das eigene, momentan abweichende Verhalten zu einer dauerhaften Motivation, gegen den Normenkatalog zu handeln, entwickelt und werden dadurch zu tatsächlichen Außenseitern. Die Tatsache, dass nur wenige Menschen zu tatsächlichen Außenseitern werden, lässt sich durch den Prozess der Sozialbindung erklären. Sozialbindung bedeutet, dass ein normaldenkendes Individuum, sobald es einen abweichenden Impuls verspürt, an die vielen Konsequenzen dieser Abweichung denkt und als Conclusio den Impuls zurückdrängt.

Es ist auch festzustellen, dass die Beurteilung durch die Gesellschaft, ob jemand als Außenseiter gebrandmarkt wird, in einer abgestuften Form erfolgt. Zum Beispiel wird jemand, der auf einer Feier zu viel getrunken hat und damit „falsch“ gehandelt hat, von der Gesellschaft noch nicht als Außenseiter bezeichnet, hingegen einen, der eine Vergewaltigung oder einen Mord begangen hat, stigmatisiert die Gesellschaft ohne Bedenken als einen Außenseiter.

Becker sieht abweichendes Verhalten „*stets als kompliziertes Schauspiel, an dem sich viele Akteure beteiligen*“⁸⁸. Dies bedeutet, dass man nicht nur diejenigen betrachten muss, die gegen die Normen verstößen, sondern auch die, die diese gesellschaftlichen Regeln setzen und durchsetzen. Die Machtunterschiede wie Alters-, Geschlechts-, ethnische und Klassenunterschiede entscheiden oft über die Person des Normensetzers. So werden z.B. die Normen für die Minderheit von der Mehrheit gesetzt, die für die Jugendlichen von den Erwachsenen, die für Frauen (sic!) von Männern⁸⁹, die für Schwarze von Weißen, die für

⁸⁸ Becker, Howard S., *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*, Frankfurt a. M. 1973, S. VI.

⁸⁹ Macht und Herrschaftsverhältnisse stellen bei der Konstruktion und Definition der sozialen Wirklichkeit einen wichtigen Aspekt dar. Die geschlechtsspezifische Machtausübung ergibt sich hauptsächlich daraus, dass Männer in allen sozialen Lebensbereichen in den höheren Positionen dominierend sind. Die positionelle und quantitative Überlegenheit gegenüber den Frauen, erlaubt es ihnen, die soziale Kontrolle auszuüben. Die Überrepräsentanz

Ausländer von den Einheimischen und die für die Unterschicht von der Mittelschicht. Sie kreieren rund um ihre Absichten oft eine Aura von Normalität und Legitimität, um ihre Macht ausüben zu können und gesellschaftliche Regeln durchzusetzen. Diese Regeln sind Zuordnungen von bestimmten Handlungen zu einer bestimmten sozialen Situation, die entweder als „richtig“ oder als „falsch“ angesehen werden. Verstößt ein Mensch gegen die Regeln, wird er von der Gruppe als Außenseiter abgestempelt. Andererseits kann eine als Außenseiter gesehene Person die gesellschaftlichen Regeln nicht akzeptieren und somit den Gruppenangehörigen, der ihn als Außenseiter bezeichnet, die Kompetenz absprechen, was dazu führen würde, dass die Person, über die gerichtet wurde, ihren „Richter“ selbst als Außenseiter sieht. Schlussfolgernd: Als Außenseiter zu gelten, ist nur eine Frage der angenommenen Perspektive.

Die Bedeutung der Gemeinschaft und des damit im Zusammenhang stehenden Außenseiter-Phänomens wird, so wie in der Philosophie und der Soziologie, auch in der Psychologie anerkannt. Sie befasst sich vor allem mit den Problemen eines Individuums, die in seinem Verhältnis zur Gesellschaft verankert sind. Heymann Steinthal und Moritz Lazarus, Denker des 19. Jahrhunderts, sind der Meinung: „*Die Psychologie lehrt, dass der Mensch durchaus und seinem Wesen nach gesellschaftlich ist.*“⁹⁰. Auch in der Völkerpsychologie Wilhelm Wundts, die sich mit den aus dem Zusammenleben der Individuen resultierenden geistigen Leistungen beschäftigt, heißt es, dass innerhalb der psychologischen Forschung der Mensch erst als ein soziales Wesen ganz zu fassen ist.⁹¹ Es fehlt natürlich auch nicht an Gegenstimmen, wie z.B. die von Friedrich Nietzsche und Max Stirner, die das Individuelle und das Recht des Einzelnen zum Ausdruck bringen. Obwohl die beiden Forderungen, die der Sozialisierung und die der Individualisierung, entgegengestellt sind, so gilt es nach Wundt, die größtmögliche Individualität mit der größtmöglichen Sozialität zu vereinen:

der Männer setzt eine gesellschaftliche Außenseitung der Frauen voraus. Die Männer entscheiden für beide Geschlechter, was von der Norm abweichend ist. Den männlichen Denkstrukturen nach kann sogar Gewalt gegenüber Frauen als ein sozial legitimes Verhalten angesehen werden, durch welches die Männer die patriarchalischen Herrschaftsverhältnisse zum Ausdruck bringen wollen. Vgl. auch Lamnek, Siegfried, *Neue Theorien abweichenden Verhaltens*, München 1997, S. 192-199.

⁹⁰ Schröder, Elisabeth, *Der Außenseiter. Ein erziehungswissenschaftlicher Beitrag zur Frage des kindlichen Gemeinschaftslebens in der Schule* in: Deuchler, G. (Hrsg.), *Pädagogisches Magazin*, Heft 1244, *Erziehungswissenschaftliche Arbeiten*, Hamburg 1929, S. 9.

⁹¹ Vgl. Schröder, Elisabeth, *Der Außenseiter. Ein erziehungswissenschaftlicher Beitrag zur Frage des kindlichen Gemeinschaftslebens in der Schule* in: Deuchler, G. (Hrsg.), *Pädagogisches Magazin*, Heft 1244, *Erziehungswissenschaftliche Arbeiten*, Hamburg 1929, S. 9.

„Der Mensch individualisiert sich aus einem Zustande relativer sozialer Indifferenz; aber er individualisiert sich nicht, um sich bleibend von der Gemeinschaft zu lösen, aus der er hervorging, sondern um sich ihr mit reicher entwickelten Kräften zurückzugeben.“⁹².

Wegen der Spannung der polaren Gegensätze von Sozialität und Individualität ist eine solche Gemeinschaft, die der Individualität Raum gibt, nichts Selbstverständliches. Das menschliche Individuum hat, besonders in den letzten zwei Jahrhunderten bei der fortschreitenden technischen Entwicklung, mit einem Paradoxon zu kämpfen: je mehr ankommende Informationen und Impulse und damit je größer die objektive Wahrheit von der Außenwelt, desto gefährdeter der Mensch in seinem subjektiven Dasein und damit größer seine innere Unruhe und die Angst vor der Sinnlosigkeit der Existenz und dem Verlust der Eigenwelt⁹³. Diese Angst kann das nach dem Sinn des Daseins suchende Individuum in Extremfällen zu Teilnahmslosigkeit, psychischen Störungen, Annahme der Außenseiterstellung oder sogar zu Autodestruktion und Selbstmord führen.

Um den Sinn des Daseins zu finden und den genannten negativen Erscheinungen vorzubeugen, sollte man sich mit den tiefgründigen und fundamentalen Fragen, die die Liebe, die Angst, die Unruhe, die Sorge sowie den Tod betreffen, vertraut machen und nach seinen eigenen Zielen und Werten suchen.

Dabei ist ein wirkliches Problem mit der kultur-historischen Situation verbunden. Lebend in der Welt der westlichen Zivilisation sind die Menschen zu Erben der vier Jahrhunderte der technischen Entwicklungen, die der Naturbewältigung dienen, geworden, die nun über sie selbst dominieren. Dies zeugt von der menschlichen Größe, stellt aber auch gleichzeitig die größte Gefahr für sie dar. Das Problem liegt nicht in der Widersetzung gegen den Druck der Technik. Vielmehr liegt es im Verdrängen des Sinns des Daseins, des ontologischen Sinns. Eine seiner Konsequenzen ist der Wegfall der modernen Vorstellung des Menschen über sich selbst, seiner Selbsterfahrung als ein verantwortliches Individuum, des Erlebens der eigenen Menschheit.

Eine potentiell konstruktive Erfahrung, die sich in der Erweiterung des Bewusstseins und der Bereicherung seiner selbst äußern sollte, wird beispielsweise durch ein

⁹² Schröder, Elisabeth, *Der Außenseiter. Ein erziehungswissenschaftlicher Beitrag zur Frage des kindlichen Gemeinschaftslebens in der Schule* in: Deuchler, G. (Hrsg.), *Pädagogisches Magazin*, Heft 1244, *Erziehungswissenschaftliche Arbeiten*, Hamburg 1929, S. 9.

⁹³ Mit der Angst-Problematik befassten sich ausführlich u.a. Kierkegaard in „*Der Begriff der Angst*“ (1844) und Freud in „*Studien über Hysterie*“ (1895) sowie in „*Hysterie und Angst*“ (Studienausgabe, Bd. 6, 1971)

zwischenmenschliches Treffen⁹⁴ hervorgerufen. Das Treffen kreiert in der Person im unterschiedlichen Maße sowohl Angst als auch Freude. Dies könnte sich aus der Tatsache ergeben, dass ein Treffen mit einer anderen Person immer wieder die Welt der zwischenmenschlichen Verhältnisse erschüttert: das Verhältnis der bequemen, sicheren Gegenwart des Augenblicks zum Entstehen von Fragen über die Offenheit und Bereitschaft zur Veränderung. Der Mensch entscheidet selbst, ob er sich selbst riskieren und die Chance der Bereicherung durch die neue Beziehung ergreifen sollte, oder, ob er sich verschließen, zu einem Außenseiter werden, eine Barrikade aufrichten, die andere Person aufhalten und die Nuancen ihrer Wahrnehmung, ihrer Gefühle und Absichten verlieren sollte.

Der Mensch geht weit über sich hinaus, lenkt sich durch die Verbindung und Identifikation mit den anderen so lange ab, so lange sein Dasein nicht zu einer Leere wird. Genau dies ist das psychokulturelle Phänomen der Organisation des Menschen. Der Ausschluss ist gegenwärtig eine der Hauptursachen für die Angst der Männer und Frauen. Die wahre Furcht betrifft also die fehlende Akzeptanz, den Ausschluss aus der Gruppe, das Sich-selbst-überlassen-Sein. In der allgemeinen Zugehörigkeit hört die Identität eines Individuums auf, zu existieren, weil sie auf der Anpassung an den anderen Menschen beruht. Seine Bedeutung verliert den Inhalt, weil sie von der Bedeutung eines anderen „ausgeliehen“ wurde. Falls eine (neurotische) Person sich so sehr vor dem Verlust ihrer Unantastbarkeit fürchtet, dass sie das Ausgehen nach außen ablehnt und sich an ihre starren, engen Begrenzungen und den eingeengten Raum ihrer Welt hält, dann wird ihre Entwicklung gehemmt. Dies ist ein Komplex der neurotischen Verdrängung und eine oft in der Zeit Freuds⁹⁵ angetroffene Form der gehemmten Neurose. Sie kann auch gegenwärtig auftreten, in der Zeit des Konformismus und der Extravertiertheit. Jedoch die allgemein meist verbreitete Neurose äußert sich in einer gegenteiligen Form, das heißt, dass sich das Individuum so lange in der Teilnahme an anderen beteiligt und sich mit ihnen identifiziert, so lange es nicht eine innere Leere verspürt.

Bei der Antwort auf die Fragen, wie ist es möglich, dass ein Mensch mit einem anderen Menschen verbunden ist und wie ist die Natur des Individuums, wenn zwei Personen miteinander kommunizieren können, sich gegenseitig als Wesen ansehen, sich um das

⁹⁴ In der Psychologie / Psychotherapie wird damit oft ein Treffen zwischen dem Therapeuten und dem Patienten gemeint.

⁹⁵ Vertreter der Psychoanalyse behaupten, dass der Triebverzicht drastische Folgen für das Individuum hat, unter anderem Neurosen können die Folge sein - diese wiederum wirken in die Gesellschaft zurück. Sigmund Freud, der Begründer der Psychoanalyse, beschäftigte sich im Aufsatz „*Das Unbehagen in der Kultur*“ (1930) mit der Frage, warum Menschen oft eine Abneigung gegen ihre eigene Kultur hätten. Er kam dabei zu dem Schluss, dass jede Kultur dazu zwinge, bestimmte ureigene Triebe einzuschränken. Der Mensch lebe also in seiner Kultur immer in einem Widerspruch zu seiner Veranlagung.

Wohlergehen und den Erfolg des anderen kümmern und ein wahrhaftiges Vertrauen erfahren, hilft der Existentialismus⁹⁶, betrachtet aus der Perspektive der Existenzpsychologie.

Als neues Konzept des Menschen kam der Existentialismus unabhängig und spontan in verschiedenen Teilen Europas auf. Zum einen wurde die Existenzialbewegung nicht durch einen Gründer geschaffen, sondern sie verdankt ihre Entstehung verschiedenen Psychiatern und Psychologen, was die These bestätigt, dass der Existentialismus aus der Unvollkommenheit der modernen Psychiatrie und Psychologie entwuchs; zum anderen entstand sie nicht als Opposition zu den anderen Schulen und sie führte auch keine neuen, den alten entgegengesetzten Therapietechniken ein. Sie hatte die Analyse der Struktur der menschlichen Existenz zur Aufgabe; ein Vorhaben, welches ein neues Verständnis der Wirklichkeit, die der Basis der Krisensituation des Menschen unterliegt. Die zwei bekanntesten Schulen waren die Schule Freuds, an der Ludwig Binswanger Mitglied war, und die Schule Jungs.

Der Existentialismus strebt nach Verstehen des Menschen, wobei er die Dichotomie von Subjekt und Objekt, die gleich nach der Renaissance vom westlichen Gedanken und der westlichen Lehre eingeführt wurde, ablehnt. Diese Spaltung wird von Ludwig Binswanger, dem Gründer der Daseinsanalyse, als ein Nager, der bis heute an der Psychologie nagt, genannt.⁹⁷

Der Existentialismus ist ein Ausdruck der Tiefe der heutigen emotionellen und geistigen Probleme, die sich in fast allen Aspekten der Kultur zeigen. Die Existenzpsychologie erweitert ihr Wissen über den Menschen um die historische Sicht und vertieft dieses auch kulturell, indem sie die Tatsache, dass das Wesen Mensch auch in der Philosophie, Literatur (siehe Dostojewski, Baudelaire, Kafka, Rilke) und Kunst (siehe Van Gogh, Cézanne, Picasso) zu Tage kommt, berücksichtigt. In jedem dieser Fachgebiete kann man nämlich den Ausdruck der Unruhen und Konflikte, die ein moderner Mensch durchlebt, finden. Es ist selbstverständlich, dass es in jedem Fall ein seiner Art außergewöhnliches und einmaliges Porträt des Menschen des Westens ist.

⁹⁶ In dem vorliegenden Kapitel wird der Existentialismus aus der Perspektive der Existenzpsychologie, vor allem anhand der Arbeit vom amerikanischen Psychologen Rollo May „*The Discovery of Being. Writings in Existential Psychology*“ (1983) dargestellt.

⁹⁷ Vgl. May, Rollo, *O istocie człowieka. Szkice z psychologii egzystencjalnej*, Poznań 1995, S. 57.

Die Wurzeln des Existentialismus stecken in der gleichen historischen Situation und psychologischen Krise, die auch zum Entstehen der Psychoanalyse und anderer Formen der Psychotherapie geführt haben.⁹⁸

Existenzialdenker, vor allem Kierkegaard, haben sich auf die Wirklichkeit, die ihre Grundlage sowohl in der Subjektivität als auch Objektivität des Menschen findet, berufen. Sie haben behauptet, dass man nicht nur die Erfahrungen des Individuums beobachten muss, sondern noch viel mehr. Man sollte den Menschen beachten, dem konkrete Erlebnisse widerfahren, die Person, die unmittelbar erlebt. Die Existentialisten waren der modernen Tiefenpsychologie sehr nahe. Sie haben sich vor allem auf die erneute Entdeckung einer existierenden Person inmitten der Teilung und die Dehumanisierung durch die moderne Kultur konzentriert. Diesem Zweck war die Psychoanalyse unterstellt.

Der Existentialismus und die Psychoanalyse weisen Parallelen auf, sie analysieren die Angst, die Verzweiflung, die Entfremdung des Menschen von sich selbst und von der Gesellschaft. Beide suchen auch nach der Synthese, der Integration sowie dem Sinn im Leben des Individuums.

Mit dem Problem der Auffassung des Menschen in der Krise haben sich im großen Maße und auf verschiedene Art und Weise sowie unabhängig voneinander oder sogar aufeinanderfolgend drei große Denker des 19. Jahrhunderts – Kierkegaard (1813-1855), Nietzsche (1844-1900), die man der Gruppe der hervorragendsten Psychologen aller Zeiten zurechnen könnte, und Freud (1856-1939)⁹⁹ – beschäftigt, was nicht ohne Einfluss auf die spätere Existentialpsychotherapie war.

Die Grundeigenschaft des Menschen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Persönlichkeitsspaltung. Diese Spaltung war ein Ergebnis der emotionalen, psychologischen und geistigen Desintegration des Individuums und der Kultur. Sie ist zusammen mit der sich entwickelnden Industrialisierung fortgeschritten.

Marx und Nietzsche haben bewiesen, dass jeder Erfolg des Technologiesystems zusammen mit der Geldakkumulation als Bestätigung des persönlichen Wertes, vollständig abgetrennt von dem wirklichen Produkt der Menschenhand, zur Dehumanisierung und Depersonalisierung des Menschen in seinen Beziehungen mit anderen und mit sich selbst geführt hat. Die ersten Existentialisten haben genau gegen diese dehumanisierenden

⁹⁸ Die Überlegungen zum Vergleich des Existentialismus mit der Psychoanalyse und Psychotherapie werden der Arbeit von Rollo May „*The Discovery of Being. Writings in Existential Psychology*“ (1983) entnommen.

⁹⁹ Vgl. May, Rollo, *O istocie człowieka. Szkice z psychologii egzystencjalnej*, Poznań 1995, S. 82-110. May bezieht sich hier u.a. auf die folgenden Werke: „*Die Krankheit zum Tode*“ (1849) von Kierkegaard, „*Das Unbehagen in der Kultur*“ (1930) von Freud und „*Zur Genealogie der Moral*“ (1887) von Nietzsche.

Tendenzen hart protestiert, die den Menschen in eine Maschine verwandeln, und ihn gleichzeitig in das Bild des Industriesystems, für dieses er gearbeitet hat, einsetzen.

Das Genie Freuds lag darin, die wissenschaftlichen Techniken, die dem Verstehen und vielleicht sogar der Behandlung der Persönlichkeitsspaltung dienen sollten, zu entwickeln.

Kierkegaard hat die Ergebnisse der Desintegration und ihren Einfluss auf das innere emotionale und geistige Leben des Individuums, z.B.: endemische Angst, Einsamkeit, Entfremdung von anderen Menschen, und letztendlich einen Zustand, der zur endgültigen Hoffnungslosigkeit und Entfremdung des Menschen von sich selbst führt, vorhergesehen.

Kierkegaard und Nietzsche haben die Bedeutung der Eigenart der psychologischen Analyse nicht verkannt.

Kierkegaard¹⁰⁰, ähnlich wie Nietzsche, hat nicht vorgehabt, eine neue Philosophie oder Psychologie zu schaffen. Er wollte nur die menschliche Existenz verstehen, entdecken und enthüllen. Mit Nietzsche und Freud hat ihn die Tatsache verbunden, dass alle drei ihr Wissen hauptsächlich auf der Analyse eines Falles – nämlich des eigenen – aufgebaut haben.

Kierkegaard und Nietzsche haben den psychologischen und geistigen Zustand des Menschen des Westens im 20. Jahrhundert vorhergesehen und beschrieben. Beide waren allein, beide waren extreme Nonkonformisten, beide haben das tiefste Leid der inneren Unruhe, der Verzweiflung und der Isolation gekannt.

Nietzsche hat zurecht behauptet, dass jeder Mensch gegen etwas ankämpft. Er lebte und schrieb in einer Zeit – der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts –, in der der Europäer psychisch und geistig disintegriert war. Trotzdem war die äußere, vom bürgerlichen Konformismus ausgefüllte Welt stets stabil. Nietzsche jedoch sah in ihrem Inneren eine geistige Verderbtheit und eine Demoralisation des Menschen.

Kierkegaard, Nietzsche und Freud haben an den gleichen Problemen der Angst, der Verzweiflung und der Persönlichkeitsspaltung gearbeitet. Diese Tatsache bestätigt die vorherigen Thesen, dass die Psychoanalyse und existentielle Proben der Überwindung der menschlichen Krisen durch dieselben Fragen hervorgerufen wurden, auf die sie auch die

¹⁰⁰ Søren Kierkegaard, aufgrund der Erziehung in der streng religiösen Familie, der Auflösung der Verlobung mit Regine Olsen sowie seiner vielen Krankheiten, war sensibilisiert auf die Erlebnisse des Menschen. Das grundsätzliche psychologische Problem, dem sich Kierkegaard widmete, war die einzige Frage „Wie kann ich zu einer Einheit werden?“. Während seines kurzen Lebens hat er zahlreiche Werke verfasst, in denen er sich u.a. mit der Wahrheit und der Angst beschäftigt hat. Allerdings waren er und diese Werke zu seiner Lebzeit unbekannt (er wurde in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts neu entdeckt), doch die Erkenntnisse waren Nietzsche und Freud fast ein halbes Jahrhundert voraus. Die Angstanalyse, in der er sich mit dem Sinn des Selbstbewusstseins, dem Blick auf die inneren Konflikte, dem Verlust des eigenen „Ichs“ sowie den psychosomatischen Problemen widmete, reichte bereits aus, um Kierkegaard einen Platz unter den Genies der Psychologie aller Zeiten zu sichern. Kierkegaards Erkenntnisse waren nicht nur wichtig für die Philosophie und Religion, aber auch für die entstehende Tiefenpsychologie.

Antwort gaben. Das Aufzeigen, dass man fast alle Ideen, die später in der Psychoanalyse aufkamen, in Nietzsches Philosophie im großen Ausmaß und bei Kierkegaard in einem tieferen Grad, wiederfindet, deutet überhaupt nicht auf das In-Frage-Stellen des Genies Freuds hin.

Ähnlich wie im 19. Jahrhundert muss man auch im 20. Jahrhundert ein Psychologe sein, um ein guter Philosoph zu werden. Es liegt daran, dass der Mensch, der sein Inneres verloren hat und unter der psychischen und geistigen Desorientierung leidet, lieber geführt werden will. Nietzsche hat sich hervorragend dafür geeignet, ein Arzt des desorientierten Menschen zu werden. Er hat übrigens selbst über sich als einen „Psychologen“ gesprochen. In „*Jenseits von Gut und Böse*“ (1886) fordert er, dass:

„(...) die Psychologie wieder als Herrin der Wissenschaften anerkannt werde, zu deren Dienste und Vorbereitung die übrigen Wissenschaften da sind. Denn Psychologie ist nunmehr wieder der Weg zu den Grundproblemen.“¹⁰¹.

Den gegenwärtigen Wissenschaftlern ist es oft unbewusst, dass die heutige Teilung an die Situation der Wissenschaft aus dem 19. Jahrhundert erinnert, dessen Erben wir sind.

Die gegenwärtige Phase des Existentialismus kam nach dem Schock auf, den die westliche Welt als Nachwirkung des Ersten Weltkriegs erlebt hat. Kierkegaard und der frühe Marx wurden neuentdeckt und der wahre Vorwurf, den Nietzsche gegen die geistigen und psychologischen Grundlagen der westlichen Welt aufgeworfen hatte, konnte von der selbstdzfriedenen und stabilisierten Gesellschaft nicht länger im Verborgenen gehalten werden. Die spezifische Form verdankt diese Phase der Phänomenologie von Edmund Husserl. Sie hat Heidegger, Jaspers und den anderen eine Untersuchungsmethode geboten, durch welche sie die Differenzierung zwischen Subjekt und Objekt entkräften konnten.

Martin Heidegger gilt als Schöpfer des modernen Existentialgedankens.¹⁰² Seine Elementararbeit „*Sein und Zeit*“ (1927) hat sich als das fundamentale Werk für Binswanger und andere Existenzpsychiater und -psychologen erwiesen, weil sie ihnen tiefgründige und allgemeine Grundlagen gegeben hat, die unabdingbar für das Verstehen des menschlichen Wesens waren. Der Existenzanalyse Heideggers verdankt man das neue Verständnis, dass

¹⁰¹ Nietzsche, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse. Von den Vorurtheilen der Philosophen*, 1886, Aph. 23.

¹⁰² Heidegger selbst nannte sich den Philologen bzw. Ontologen; auf die Bezeichnung „Existentialist“ verzichtete er wegen der Assoziation mit dem Existentialismus im Sinne der Existenzphilosophie von Jean Paul Sartre.

sich die Psychologie und Psychotherapie als Lehren auf den Menschen als solchen und nicht als auf eine kranke Einheit konzentrieren sollten.

Rollo May stellt einen bildhaften Vergleich an – sowohl die Philosophie des Ostens als auch der Existentialismus haben Interesse an der Ontologie und der Erkenntnis über das Dasein. Beide Gedankenströmungen suchen die Beziehung zur Wirklichkeit, die die Kluft zwischen Subjekt und Objekt beseitigt. Diese beiden Gedankenströmungen unterstreichen, dass gerade der Sieg des Westens im Wettbewerb mit der Natur und die Gewinnung der Überlegenheit über sie nicht nur zur Entfremdung des Menschen von der Natur, sondern auch zur Entfremdung des Menschen von sich selbst führten. Der östliche Gedanke hat nie unter der Spaltung in Subjekt und Objekt, die charakteristisch für den Westen war, gelitten. Der Existentialismus ist weder ein komplexes philosophisches System noch eine Lebensart, sondern ein Versuch, die Wirklichkeit zu begreifen. Er entwächst direkt aus den Unruhen der Entfremdung und den Konflikten des Menschen des Westens sowie aus der Unterteilung zu kulturellen Nationalismen, was ihn grundsätzlich von der Philosophie des Ostens unterscheidet.¹⁰³

Eine wichtige Fragestellung, die für die Existenztherapie große Bedeutung hat, betrifft das menschliche Individuum in seiner Welt. Das Problem liegt darin, wie man die Welt einer anderen Person verstehen kann. Um die Welt verstehen zu können, muss man die traditionelle, krankhafte Dichotomie des Subjekts und des Objekts überwinden. Der Mensch versucht ständig den anderen als in der Welt existierend neu zu entdecken, weil er als menschliches Wesen gegenwärtig eine der schmerhaftesten Krisen erlebt. Er hat nämlich die eigene Welt verloren, die Erfahrung der Gemeinschaft. Kierkegaard, Nietzsche und Existentialisten, die deren Nachfolger waren, haben unbestreitbar bewiesen, dass es die folgenden zwei Quellen der Unruhe und der Verzweiflung des gegenwärtigen Menschen des Westens gibt: Verlust des Sinnes des Daseins sowie Verlust der eigenen Welt. Die Existenzanalytiker¹⁰⁴ sind überzeugt, dass sie über eine genügende Anzahl von Beweisen verfügen, die die Richtigkeit ihrer Behauptungen belegen sowie darüber, dass der gegenwärtige westliche Mensch nicht nur eine Entfremdung aus der Menschenwelt

¹⁰³ Vgl. May, Rollo, *O istocie człowieka. Szkice z psychologii egzystencjalnej*, Poznań 1995, S. 70.

¹⁰⁴ In den 30er Jahren beschreiben u.a. die Arbeiten von Frieda Fromm-Reichmann und Harry Stack Sullivan den Zustand eines Individuums, das seine Welt verloren hat. Diese und andere Autoren zeigen, wie sich das Problem der Einsamkeit, der Isolation und der Alienation immer mehr in der psychiatrischen Literatur verbreitet hat.

empfindet, sondern auch eine innere Überzeugung (eine Art Vorahnung) des Entfremdenseins auch aus der natürlichen Umwelt besitzt.

Symptome der Isolation und der Alienation sind das Abbild des Zustandes, in welchem sich ein Individuum, dessen Beziehung zur Welt abgebrochen wurde, befindet. Manche Psychotherapeuten haben bewiesen, dass immer mehr Patienten die schizoiden Eigenschaften aufzeigen, und dass die „typische“ Art der psychischen Probleme unserer Zeit nicht mehr, wie zu Freuds Zeiten, die Hysterie ist, sondern die Schizoidität. Die schizoiden Personen empfinden eine innere Spaltung, Entfremdung, sind gefühllos und schlagen die Richtung der Depersonalisierung ein, wobei sie die eigenen Probleme durch intellektuelle und technische Bezeichnungen und Ausführungen verdecken.¹⁰⁵

Es ist eindeutig, dass das Gefühl der Alienation und der Isolation in unserer Zeit nicht nur die in pathologischen Verhältnissen lebenden Personen betrifft, sondern die ganze Schar der „normalen“ Menschen. Der amerikanische Soziologe David Riesman präsentierte in seiner Studie „*Die einsame Masse*“ (1958, *The Lonely Crowd* 1950) eine umfangreiche Zusammenstellung von soziopsychologischen Daten, um zu beweisen, dass der isolierte, einsame und entfremdeten Charakter nicht nur für die neurotischen Patienten typisch ist, aber auch für die Menschen in der ganzen Gesellschaft. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beobachtet man sogar eine steigende Tendenz. Riesman macht eine wichtige Feststellung: die Menschen können sich nur technisch mit ihrer Welt verständigen. Diese „nach außen gerichteten“ Personen bleiben lediglich mit der technischen, äußeren Seite der Welt in Relation. Ihre Aussage würde nicht wie folgt lauten: „Das Stück gefällt mir“, sondern „Das Stück wurde gut gemacht“, „Der Artikel wurde gut geschrieben“ usw.¹⁰⁶

Die Form der Isolation und Alienation des Individuums in der modernen Gesellschaft beschrieb, unter besonderer Berücksichtigung der soziopolitischen Aspekte, Fromm in der „*Flucht vor der Freiheit*“ (1941). Karl Marx hat in seinen Anmerkungen, die die Dehumanisierung als Effekt der im modernen Kapitalismus existierenden Tendenzen zur Wertbemessung aller Dinge am Geld, ebenfalls darüber geschrieben. Paul Tillich hat das Problem der Alienation aus der geistigen Sicht beleuchtet. Die Werke „*Der Fremde*“ (1942) von Albert Camus und „*Das Schloss*“ (1926) von Franz Kafka veranschaulichen verblüffend genau die Schlussfolgerungen. In jeder dieser Schlussfolgerung wurde ein lebendiges und bewegendes Bild des in seiner Welt fremden Menschen gezeigt, fremd für die anderen Menschen, bei denen er nach Liebe sucht oder die er versucht zu lieben. Er ist ein

¹⁰⁵ Nicht zu übersehen ist hier die Ähnlichkeit mit der Narziss-Gestalt in der Philosophie Mouniers.

¹⁰⁶ Vgl. May, Rollo, *O istocie człowieka. Szkice z psychologii egzystencjalnej*, Poznań 1995, S. 150.

Ausgestoßener, lebt in Unklarheit wie in einem Nebel, es fehlt ihm am unmittelbaren Gefühl der Beziehung zu der ihn umgebenden Wirklichkeit. Er lebt, als lebe er in einem fremden Land, dessen Sprache er nicht kennt und er hat keine Hoffnung, diese je zu erlernen; er ist verdammt zum Irren in der stillen Hoffnungslosigkeit, in der Isolation, ohne ein Zuhause, als Fremder.

Das Problem des Verlustes der Welt ist nicht gleich mit dem einfachen Fehlen der Kommunikation mit den Mitmenschen. Seine Wurzeln reichen tiefer als das Sozialniveau in die Entfremdung von der Welt der Natur, in die sehr detaillierte Erfahrung der Isolation, die man als „epistemologische Einsamkeit“¹⁰⁷ bezeichnen kann. Hinter den wirtschaftlichen, sozialen und psychologischen Aspekten der Isolation steckt der gemeinsame Nenner, nämlich die Alienation als die letzte Konsequenz der vier Jahrhunderte Arbeit an der Trennung des Menschen als Subjekt von der objektiven Welt. Sie hat sich durch viele Jahrhunderte im Verlangen des Menschen des Westens nach Macht über die Natur geäußert. Nun äußert sie sich in der Entfremdung von der Natur und in einem unklaren, nicht artikulierten und gedämpften Gefühl der Verzweiflung, die jeden wahren Kontakt mit der Welt der Natur begleitet, einschließlich der Empfindung des eigenen Körpers.

So steht außer Zweifel, dass es kein Zufall ist, dass der moderne Mensch sich von der Natur entfremdet fühlt, dass er allein am Rande steht. Dieser Zustand wurde in die menschliche Bildung „eingebaut“ und manchmal erstreckt es sich sogar auf die Sprache. Dies bedeutet, dass die Überwindung der Isolation keine einfache Aufgabe ist und sie fundamentalere Handlungen verlangt als lediglich das Sortieren der Ideen, die der Mensch bereits besitzt. Die allgemeine Tendenz, über das Individuum in seiner Umwelt zu sprechen oder zu fragen, welchen Einfluss die Umwelt auf es hat, ist eine große Vereinfachung. Denn die Welt ist eine komplizierte Struktur von bedeutenden Beziehungen, in denen die Person existiert und an deren Gestaltung sie teilnimmt.

Die Existentialisten unterscheiden drei Modi der Welt. Zum ersten wird über die Umwelt gesprochen. Hierbei handelt es sich um die biologische Welt, die generell als Umwelt bezeichnet wird. Als zweiter Aspekt ist hier die Mitwelt zu nennen. Dies ist die Welt der Wesen der menschlichen Gattung, die Welt aller Mitmenschen. Die Eigenwelt als dritter Aspekt ist die Welt der Relationen mit sich selbst.

¹⁰⁷ Zum Begriff der epistemologischen Einsamkeit von D. Bakan, bezogen auf den Menschen des Westens, vgl. May, Rollo, *O istocie człowieka. Szkice z psychologii egzystencjalnej*, Poznań 1995, S. 157.

In der modernen Psychologie und Tiefenpsychologie wurde die Eigenwelt am seltensten erwähnt und man hat sich mit ihr am wenigsten beschäftigt. Es scheint, als würde man sie sogar ignorieren. Die Eigenwelt setzt Selbstbewusstsein und innere Verhältnisse voraus und ist nur dem Menschen gebührlich. Sie ist jedoch nicht nur eine subjektive innere Erfahrung, sie stellt eher die Grundlage dar, mit der die Menschen in Beziehung bleiben und die das Sehen der realen Welt in ihrer wahren Perspektive bedingt. In der Eigenwelt begreift der Mensch, dass etwas in der Welt (z.B. ein Blumenstrauß, eine andere Person) für ihn von Bedeutung ist.

Man kann die Liebe nicht verstehen, wenn man die Eigenwelt nicht berücksichtigt. Nietzsche und Kierkegaard haben stets betont, dass man zu einem „richtigen Individuum“, zu „jemand Einsamen“ werden muss, jemand, der das tiefe Geheimnis kennen gelernt hat, dass sogar wenn wir eine andere Person lieben, uns selbst genügen müssen¹⁰⁸, um lieben zu können.

Nietzsche schreibt von der Liebe folgendermaßen:

„Was ist denn Liebe anders als verstehen und sich darüber freuen, dass ein anderer in anderer und entgegengesetzter Weise als wir lebt, wirkt und empfindet? Damit die Liebe die Gegensätze durch Freude überbrücke, darf sie dieselben nicht aufheben, nicht leugnen.“¹⁰⁹

Sie selbst, ähnlich wie andere Existentialisten, erreichen keine Liebe, sondern helfen lediglich dem Menschen die psychochirurgischen Operationen durchzuführen, die die Blockade beseitigen und die Liebe ermöglichen können. Aus dem gleichen Grund sprechen Binswanger und die anderen Existentialtherapeuten oft von Liebe. In vielen psychologischen und psychiatrischen Diskussionen über das Gefühl der Liebe lässt man seine tragische Dimension außer Acht. Die Berücksichtigung der Tragödie im Bild des Menschen erlaubt es, ihn in den drei Aspekten der Welt zu verstehen: der biologischen Welt der Triebe, der Bestimmung und des Determinismus (Umwelt); der Welt der Verantwortung den Mitmenschen gegenüber (Mitwelt); sowie der Welt, in der das Individuum sich der Bestimmung, mit der es sich gerade beschäftigt, bewusst sein kann (Eigenwelt). Die Eigenwelt ist unabdingbar für die Erfahrung einer Tragödie, weil das Individuum sich seiner eigenen Identität im Nebel der

¹⁰⁸ Paraphrase des Gedankens Kierkegaards in „Furcht und Zittern“ (1843).

¹⁰⁹ Nietzsche, Friedrich, *Menschliches Allzumenschliches: Erste Abteilung* (1879): Vermischte Meinungen und Sprüche (9, 75.).

Unermesslichkeit der Natur- und Gesellschaftskräfte, die seine Bestimmung ausfüllen, bewusst sein muss.

Schlussfolgernd: der Existentialismus ist in der Zeit der kulturellen Krise entstanden und man findet ihn heute in der Avantgarde der modernen Kunst, Literatur und Gedanken wieder. Die Existentialbewegung ist eine andauernde, natürliche und spontane Reaktion auf die Krise der modernen Kultur. Während sich die Kultur im Laufe von tiefen Veränderungen (z.B. der Übergangsepoke) befindet, erleiden die Individuen in der Gesellschaft eine geistige und emotionale Ablehnung. Das Zum-Außenseiter-Werden kann als eine der Formen dieser Ablehnung gedeutet werden.

Eine neue Perspektive auf die Problematik der Identität und der Ablehnung eines Individuums schafft die Kulturpsychologie. Unter den vier Typen der psychologisch-kulturellen Identität des Menschen¹¹⁰ steht der Typ des Menschen des Schattens¹¹¹ dem Bild eines Außenseiters am nächsten. Der polnische Psychiater Zenon Waldemar Dudek schildert das Phänomen¹¹² folgendermaßen:

In den Zeiten der natürlichen Lebenskrise (Pubertät, Krise der mittleren Lebensphase, Alter) oder aufgrund einer durch eine schwierige Lebenssituation hervorgerufenen Krise, erleben die unreifen Personen oder diese, die den „oberflächlichen“ Identitätstyp (schwaches Ich und/oder eine unreife soziale Identität) vertreten, auf ihrem Weg Beschränkungen oder Ablehnung durch die Tradition. Für die Kulturpsychologie ist sowohl die objektive Ablehnung (z.B. religiöser, nationaler, wirtschaftlicher Hintergrund; Emigrationsumstände), als auch die subjektive, d.h. das Gefühl der sozialen Ablehnung (Ausschließung), das sich aus den, aufgrund einer Krankheit, Invalidität oder Abstammung entstandenen Minderwertigkeits-

¹¹⁰ Alle Typen werden ausführlich dargestellt in: Dudek, Zenon Waldemar / Pankalla, Andrzej, *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa 2005.

¹¹¹ Dudeks Begriff „Mensch des Schatten“ (poln. Człowiek cienia) ruft in den Sinn den „Schatten“ als einen der wichtigsten Archetypen in Carl Gustav Jungs Analytischer Psychologie. Nach Jung ist der Schatten die dunkle Seite der Persönlichkeit, die in den wegen Sozialfeindlichkeit unterdrückten und ins Unbewusste abgeschobenen negativen Eigenschaften eines Menschen Ausdruck findet. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Schatten, seine „Integration“ in die Gesamtpersönlichkeit, zählt nach Jung zu den zentralen Aufgaben des menschlichen Reifeprozesses und stellt einen unabdingbaren Schritt auf dem Weg zur Ganzwerdung („Individuation“) dar. Als vorwiegend moralisches Problem, fordert sie vom Individuum beträchtliche seelische Anpassungsleistungen. Wenn die Integration des Schattens unterbleibt, auch zu seiner Projektion nach außen, auf andere Personen oder Gruppen, kommen. Auf diese Weise entstehen u.a. Vorurteile, aber auch das bekannte Sündenbock-Syndrom und Phänomene wie Fremdenfeindlichkeit, Rassismus oder Antisemitismus. Mehr dazu in: Jung, Carl Gustav, *Archetypen*, München 1990.

¹¹² Vgl. Dudek, Zenon Waldemar, *Tożsamość graniczna a doświadczenia transkulturowe*, in: Dudek, Zenon Waldemar / Pankalla, Andrzej, *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa 2005, S. 211 ff.

oder Entfremdungskomplexen ergibt, von großer Bedeutung. Störungen bei der Bildung einer reifen und vertieften Identität führen dazu, dass ein Grenztyp der Identität, die Übergangsidentität (ein intermedialer Persönlichkeitszustand) entsteht. In diesem Zustand befindet sich die Identität in einer Sphäre zwischen der Psyche und der Kultur, und ihr typisches Anzeichen ist die Negation der Tradition und die psychologische Kontestation oder schier die innere Desintegration. Ein charakteristischer Ausdruck der intermedialen Identität, die sich geradezu selbst in Frage stellt, ist der sogenannte Typ des Menschen des Schattens.

Die Identität des Menschen des Schattens bildet als Folge der Konzentration des Ichs auf die Grenzerfahrungen, die Konflikt- und Übergangsphänomene sowie die Identifizierung des Ichs mit den Inhalten der Unbewusstheit und mit dem Gesellschafts- und Kulturrand. Diese Identitätskategorie tendiert zu der dualistischen Philosophie, aus der Sicht der Moral ist es der Mensch der „Nacht“, der Mensch der Zerstörung bzw. des Bösen. Die ideologische Seite des Schattenmenschen äußert sich in der Faszination am Chaos, an der Sinnlosigkeit, den Antiwerten, am „falschen“ Gott und am Satan (z.B. Satanismus).

Der Mensch des Schattens ist ein gegen die Traditionen und neben dem eigenen Ich lebendes Individuum, welches in der Antitradition untergebracht und vom Zentrum verdrängt wurde. Es hat den existierenden Werten gegenüber eine negative und destruktive Einstellung, und sich selbst gegenüber eine neutrale oder autodestructive. Er ist weder ein Ich-Mensch noch ein Gruppenmensch, er ist ein Revoluzzer. Seine Metapher ist die Opposition gegenüber dem Konservatismus und den Normen (soziale Vorbilder). Der Mensch des Schattens bleibt inmitten des Individuationsweges stehen – er verlässt die starren horizontalen Kulturdimensionen (Gesellschaft) und die oberflächlichen Werte der Zivilisation, während er sich selbst und die Welt durch ein Prisma der eigenen und auch der kulturellen Unkenntnis betrachtet.

Zu den grundlegenden Eigenschaften vom Menschen des Schattens zählen: der Widerspruch, die Ambivalenz, die Schwäche des Selbsterhaltungstriebes, der Rückzug, die Isolation, die Opferrolle, der Eskapismus, der Negativismus, die Affirmation des Todes und des Chaos. Die Freudsche Konzeption des Thanatos (Todesinstinkt) sowie die Auffassung des Sündenbock-Syndroms aus der soziokulturellen Perspektive R. Girards charakterisieren die psychologischkulturelle Eigenschaften des Menschen des Schattens. Ausdrucksstarke Beispiele des Menschen des Schattens sind: die Figur des Hiob und des Mephisto oder der Steppenwolf.¹¹³

¹¹³ Vgl. Dudek, Zenon Waldemar, ebenda, S. 225 f.

Das Vorhandensein von Außenseiter(innen) bzw. von Außenseitung in modernen Stücken deutscher Autorinnen scheint ein Tatbestand zu sein. Die genaue Klarlegung dieses Tatbestandes, bei der auf die drei dargestellten Perspektiven Bezug genommen wird, hat in erster Linie den Erkenntniswert. Die Ergebnisse einer Untersuchung der Außenseiterinnen und der Außenseitung schärfen den Blick für die sich, nicht nur auf der Bühne, ausprägende Problematik der zwischenmenschlichen Entfremdung. Es wird in den nächsten Kapiteln ein Versuch unternommen, Klarheit in bezug auf die Fragen zu bekommen, was für weibliche Figuren es sind, die leicht Außenseiter werden, wie sie innerlich zu ihrem Außenseitertum stehen und was für Ursachen bei seiner Entstehung mitwirken. Berücksichtigt werden auch die mit der Außenseitung verbundenen Folgen.

*„eine Welt schaffen,
ein bißchen Gott spielen am Schreibtisch“¹¹⁴*

4 Zum Leben und Werk von Friederike Roth

Jmmer, wenn die kleine, sechsjährige Friederike nicht einschlafen konnte, hat sich ihr Vater, ein leitender Angestellter, an ihr Bett gesetzt und ihr Hölderlin vorgelesen.¹¹⁵ Obwohl das Mädchen damals natürlich gar nichts verstand, hat die erwachsene Friederike Roth „(...) den Hölderlin-Rhythmus noch heut im Ohr.“¹¹⁶.

Die deutsche Schriftstellerin Friederike Roth kam am 6. April 1948 in Sindelfingen, in einem einfachen, aber liebevollen Elternhaus, zur Welt. Die Literatur und die weit verstandenen Kunst und Kultur (z.B. Besuche in der Oper) bildeten einen festen Bestandteil ihrer Erziehung, was sicherlich nicht ohne Einfluss auf ihr späteres Schaffen war.

Nach dem Abitur studierte sie Philosophie und Linguistik an der Universität Stuttgart, wo sie entscheidende Impulse für die schriftstellerische Tätigkeit erhielt. Ihr Lehrer am Institut für Philosophische Wissenschaftstheorie war der Philosoph Max Bense¹¹⁷. Als Studentin spezialisierte sich Friederike Roth zuerst auf Ästhetische Theorie und Texttheorie (und damit auch auf Semiotik und mathematische Ästhetik):

Ich fand damals die Frage interessant, ob es nicht möglich wäre, objektive Maßstäbe zu finden für den ästhetischen Rang eines Textes.¹¹⁸,

und dann, nach einigen Semestern analytischer Arbeit, versuchte sie sich in verschiedenen Genres zu erproben. Nach den ersten Gedichten und Filmtexten Roths, die ihre

¹¹⁴ Friederike Roth in: Roeder, Anke, *Jedes Scheitern der Liebe ist ein Tod oder Die schönsten Träume scheitern am schrecklichsten. Gespräch mit Friederike Roth*, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt am Main 1989, S. 43.

¹¹⁵ Vgl. Henrichs, Elisabeth, *Sätze bauen. Herzen ausreißen. Köpfe abschlagen. Ein Gespräch mit der Dichterin Friederike Roth*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 40.

¹¹⁶ Henrichs, Elisabeth, *Sätze bauen. Herzen ausreißen. Köpfe abschlagen. Ein Gespräch mit der Dichterin Friederike Roth*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 40.

¹¹⁷ Mehr zu Max Bense und seiner Neubestimmung des „Ästhetik“-Begriffs siehe Unterkapitel „Ästhetik zwischen Kunst und Wissenschaft: Max Bense“, in: Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 48 ff.

¹¹⁸ Henrichs, Elisabeth, *Sätze bauen. Herzen ausreißen. Köpfe abschlagen. Ein Gespräch mit der Dichterin Friederike Roth*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 39.

Veröffentlichung in der Studentenzeitschrift gefunden haben, erschienen „*Minimal-Erzählungen*“ (1970, zusammen mit Gabbo Mateen) – sechs kurze „*Texte in der Nachfolge der Konkreten Poesie*“¹¹⁹, in denen sich Roth mit der Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit auseinandersetzte. Das Fazit erster literarischer Versuche Roths lautete: „*Schreiben schafft eine eigene Wirklichkeit*“¹²⁰, und die Texte waren „(...) *Wegmarken sprachreflektorischer Prosa, derer Roth offenbar zur Standortbestimmung bedurfte und deren richtungweisenden Charakter spätere Werke bekräftigen.*“¹²¹.

1975 promovierte Friederike Roth¹²² mit der von Bense betreuten Semiotik-Dissertation, mit dem Titel: „*Semiotische Analyse der ästhetischen Untersuchungen Georg Simmels*“ (Diss. phil. Stuttgart 1975) zum Doktor der Philosophie.

Das literarische Œuvre Friederike Roths erweist sich hinsichtlich seines Gattungs- und Formenrepertoires äußerst vielfältig. Bevor die Autorin 1980 zum ersten Mal zur Gattung Drama griff, verfasste sie zwei Gedichtbände und ein weiteres Prosa-Werk.

Im Jahre 1978 veröffentlichte die junge Schriftstellerin ihren ersten Gedichtband „*Tollkirschenhochzeit*“ (1978). Damit wollte sie sich vom literarischen Standard der siebziger Jahre abheben. Die meisten Lyriker dieser Zeit haben in ihren Werken die Neue Subjektivität und die Alltagslyrik¹²³ dargestellt. Friederike Roth dagegen griff in ihren Gedichten auf die Märchen-, Sagen- und Mythenwelt zurück. Dank dem Reichtum der collagierten Sprachformen (Alltagssprache, Schwäbisches, Kinderreime, ein archaischer Märchen- und Sagenton, Anklänge an die Hymnen Hölderlins) schuf die Sprachpoetin eine Art polyphones Sprachgewebe. Für eines der 23 Gedichte – „*Schwäbisch Gmünd*“ – wurde Friederike Roth im Jahre 1977 mit dem Leonce-und-Lena-Preis ausgezeichnet.

Nur ein Jahr später erschien ein neues Prosa-Werk von Friederike Roth mit dem Titel „*Ordnungsträume*“ (1979). Die Geschichte ist schnell erzählt: Ein allein lebender Volkshochschullehrer¹²⁴ Pfaff, der so deprimiert ist, dass er seiner Schildkröte die Vorträge

¹¹⁹ Henrichs, Elisabeth, ebenda.

¹²⁰ Vgl. Kutzmutz, Olaf, *Friederike Roth*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1978, S. 2.

¹²¹ Kutzmutz, Olaf, *Friederike Roth*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1978, S. 2.

¹²² Damals unter dem Namen Friederike Schnepf-Roth.

¹²³ Vgl. Kutzmutz, Olaf, *Friederike Roth*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1978, S. 2.

¹²⁴ Friederike Roth hat selbst sehr lange an der Volkshochschule gearbeitet – um Geld zu verdienen, hat sie philosophische Kurse gegeben. Ihre Erfahrungen bringt sie in das Stück ein.

erzählt und sich in philosophischen Träumereien verliert. Er erhofft sich durch seine sanft erotischen Phantasien an eine ideale Geliebte, die wahre Liebe zu erfahren. Hingegen empfindet er Fräulein Schulze, die real existierende Frau in seinem Leben, als „*Störung seines geistigen Lebensvollzug, weil er ihrer mittels seiner abstrakten Denkkategorien nicht habhaft werden kann.*“¹²⁵ Die Grenze von objektiver Welt und subjektiver Einbildung wird aufgelöst, was sich auch in der gesprengten Form des Textes widerspiegelt – es scheint, dass die Erzählung aus einzelnen Textpassagen zusammengesetzt wurde, dass die Trennung der Gattungen nicht mehr funktioniert, und der Erzähler „*beim Ordnen der Stückchen wie aus Versehen die große Ordnung aus dem Blick verloren*“¹²⁶ hat. Die Autorin bringt jedoch mit Hilfe von fingierten Fußnoten¹²⁷, diversen Querverweisen und Zitaten, die den Text wie eine wissenschaftliche Arbeit aussehen lassen, eine (scheinhafte!) Ordnung in das Geschehen und wird somit auch dem Titel gerecht. Dabei greift Friederike Roth auch auf Hegel, Kant und Wittgenstein¹²⁸ zurück und bringt somit den Leser dazu, sich über die Welt und die Menschen Gedanken zu machen. Über die experimentelle Form ihrer Erzählung äußert sich Friederike Roth folgendermaßen:

*Ich habe versucht, eine Form zu finden, die gerade diese Unfähigkeit, diesen Unwillen, etwas durchzukomponieren, zum Ausdruck bringt. Eine Gestörtheit vor geschlossenen Ganzheiten, geschlossenen Welten, geschlossenen Weltbildern sollte dadurch sichtbar werden, dass man die Form sprengt.*¹²⁹

Nach der Erzählung „*Ordnungsträume*“ widmet sich Friederike Roth nochmals der Lyrik zu und veröffentlicht im Jahre 1980 ihren zweiten Gedichtband „*Schieres Glück*“ (1980). Danach wendet sie sich für die nächsten sechs Jahre hauptsächlich der Dramatik zu. In einem Gespräch mit Elisabeth Henrichs gesteht die Dichterin:

¹²⁵ J.E., *Ordnungsträume*, in: Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 14, München 1991, S. 340.

¹²⁶ Kutzmutz, Olaf, *Friederike Roth*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1978, S. 3.

¹²⁷ Den Wunsch, Fußnoten zu erfinden, hatte Friederike Roth bereits während des Schreibens ihrer Dissertation. Da es aber in einer wissenschaftlichen Arbeit „tödlich“ sein könnte, hat sich die Autorin geschworen, dass sie dies in einem ihrer Stücke vollbringen wird.

¹²⁸ Vgl. Kutzmutz, Olaf, *Friederike Roth*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1978, S. 3.

¹²⁹ Friederike Roth zitiert nach: J.E., *Ordnungsträume*, in: Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 14, München 1991, S. 340.

*Mir war immer klar, daß ich Dialoge schreiben möchte. Ich hab ja auch früher schon ein paar Hörspiele gemacht. Das hängt mit der Art meines Kopfes zusammen, mit der Art wie ich Sätze baue und speichere. Was mich reizt, war der Versuch, Dialoge in sichtbare Bewegungen umzusetzen.*¹³⁰.

Noch im selben Jahr entsteht ihr erstes Drama „*Klavierspiele*“¹³¹ (1980, UA 1981 Deutsches Schauspielhaus Hamburg), das thematisch um das Schicksal einer namenlosen Frau, der Klavierbesitzerin, zentriert ist, wobei das Titelinstrument, „*das Klavier (...) zum Dingsymbol' für scheinbar nicht zu beendende (Geschlechter-)Verhältnisse, in denen die Frau eine ebenso festgelegte wie klägliche Rolle spielt (...)*“¹³², wird.¹³³

Schon das erste Stück Roths zeichnen die Bildhaftigkeit ihrer Sprache und der Aufbau der Geschichte aus. Es besteht aus vier längeren, bild- und metaphorischen Monologen der Protagonistin, die im hohen lyrischen Ton der Sprachphantasien erdichtet sind (= Einblick in ihre Gedanken- und Gefühlswelt), und den dialogisierten „Spiel“-Szenen, die um den Klavierverkauf oszillieren. Friederike Roths „*Heldin („SIE“) spricht eine Sprache, die zwischen Kitsch und Scharfsinn, Schwulst und Pathos, Jammer und Komik halsbrecherisch (und durchaus nicht immer erfolgreich) balanciert.*“¹³⁴ Diese Überhäufung der Figuren mit herrlicher Sprache macht das Stück eher zu einem Lesedrama als zu einem Theaterstück.

In ihrem zweiten, wohl bekanntesten Stück „*Ritt auf die Wartburg*“ (1981, UA 1982 Staatstheater Stuttgart) präsentiert Friederike Roth vier Frauen aus Westdeutschland, die eine Reise in die DDR unternehmen, um dort einerseits, wenigstens für kurze Zeit, auf großem Fuß zu leben, und andererseits um dem Frauenalltag zu entfliehen. Die Reise endet jedoch mit Katerstimmung und Enttäuschung, weil die Frauen wieder in ihren grauen und langweiligen Alltag zurückkehren müssen.¹³⁵

Hervorzuheben ist hier die sprachliche Gewandtheit, mit der Friederike Roth – durch verschiedene Sprachebenen – ihre weiblichen Figuren nach Alter, Bildungsstand und sozialer Herkunft differenziert. Lisa Hottong schreibt, man glaubt „*Alltagssprache zu hören. Unter*

¹³⁰ Henrichs, Elisabeth, *Sätze bauen. Herzen ausreißen. Köpfe abschlagen. Ein Gespräch mit der Dichterin Friederike Roth*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 40 ff.

¹³¹ Von dem Stück gibt es mittlerweile auch eine Fernseh- und eine Hörspielfassung.

¹³² Becker, Claudia, *Friederike Roth*, in: Allkemper, Alo u. Eke, Norbert Otto (Hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 824.

¹³³ Dem Stück „*Klavierspiele*“ ist das Kapitel 5.1 der vorliegenden Arbeit gewidmet.

¹³⁴ Henrichs, Benjamin, *Die Lyrik weicht der Gewalt. Wie ein Männertheater ein Frauenstück in die Faust nimmt*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 41.

¹³⁵ Dem Stück „*Ritt auf die Wartburg*“ ist das Kapitel 5.2 der vorliegenden Arbeit gewidmet.

den Alltagsjargon mischen sich jedoch immer wieder rhythmische Verse, literarische Zitate und verblüffende Wortsfindungen.“¹³⁶ Die Sprache wird zum „Hauptwerkzeug“ der Autorin.

Die Kritikerjury der Zeitschrift „Theater heute“ wählte „Ritt auf die Wartburg“ zum „Stück des Jahres 1983“. Darüber hinaus verlieh die Freie Volksbühne Berlin der Autorin Friederike Roth für dieses Stück den Gerhart-Hauptmann-Preis.

Im Jahr 1983 entschloss sich Friederike Roth eine Trilogie „Das Buch des Lebens. Ein Plagiat“ zu schreiben. Der Titel sollte eine Anspielung an die Bibel als Buch der Bücher sein. In der Trilogie konnte sie sich sowohl als Prosaautorin, als auch Lyrikerin und Dramatikerin beweisen. Der erste Teil der Trilogie mit dem Titel „Liebe und Wald“ (1983) war ein Prosawerk, das zweite „Erben und Sterben“ (1992) ein Drama und schließlich das dritte „Wiese und Macht“ (1993) ein Langgedicht.

Besonderer Aufmerksamkeit erfreute sich der zweite Band „Erben und Sterben“ (UA 1992, Kölner Schauspiel im Rahmen der Wiener Festwochen). Fünf namenlose Künstlerinnen – die Komponistin, die Librettistin, die Malerin, die Pianistin und die Medienfrau – wollen einen Künstlerverband gründen, um an einem gemeinsamen künstlerischen Projekt, dem „Frauenwerk dieses Jahrhunderts“¹³⁷, zu arbeiten. Damit sie für das Projekt neue Ideen sammeln können und sich nicht vom „hektischen Kunst- und Kulturbetrieb“¹³⁸ beeinflussen lassen, ziehen sie in ein altes Gasthaus ein. Später schließt sich noch eine weitere Frau, die Tierärztin, der reinen Frauengesellschaft an. Geldnot, persönliche Konflikte zwischen den Frauen und ihre Profilneurosen führen aber dazu, dass das Projekt gefährdet ist. Letztendlich entscheiden sich die Protagonistinnen für die Veranstaltung einer kleinen Feier, um Sponsoren für ihr Projekt zu finden. Doch das Hauptproblem der Frauen liegt darin, dass sie zwar viele Ideen haben, die sie im Projekt verwirklichen könnten, jedoch ihre „ganze Energie in eine eitle Selbstinszenierung“¹³⁹ stecken und somit ihre Ideen nicht realisieren können. In der Künstlichkeit dieser Selbstdarstellung produzieren sie ihre eigene Metasprache. Den Künstlerinnen wird eine andere Figur – die Alte, die ehemalige Wirtin des Gastrofes, entgegengesetzt, die posthum ihr gescheitertes Leben resümiert. Die reflektierenden Monologe der Alten, die im starken Kontrast zu regen, zeitgeistigen Künstlerinnen-Szenen stehen und im Stück kompositorische Brüche hervorrufen, sind in einfachen Worten verfasst

¹³⁶ Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 97.

¹³⁷ Roth, Friederike, *Erben und Sterben. Ein Stück*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 194.

¹³⁸ Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 111.

¹³⁹ Hottong, Lisa, ebenda, S. 113.

und stellen „*das völlig gegensätzliche Frauenschicksal einer vergangenen Generation*“¹⁴⁰ vor, die keine Probleme mit der Emanzipation hatte. Das neue, sarkastische Frauenbild wird noch durch ein weiteres dramaturgisches Strukturelement, ein Spiel-im-Spiel¹⁴¹, verdeutlicht. Darüber hinaus bedient sich Friederike Roth der running gags, treffsicherer Pointen, Wiederholungen, Lieder, Briefauszüge¹⁴² etc., die sie in den sich überkreuzenden Dialogen zu einer „*polyphonen Sprechoper*“¹⁴³ collagiert. „*Erben und Sterben*“, ein mehrdimensionales Stück, das u.a. „*die Suche nach einer Sprache für Wahrheit, die Wahrheit über die eigene Identität*“¹⁴⁴ thematisiert, ist ein „*Theater der Worte, das (...) seinen Reichtum aus der Dynamik der Sprache und einer höchst artifiziell-arabesken Struktur bezieht.*“¹⁴⁵.

Nachdem der erste Prosa-Teil der Trilogie veröffentlicht wurde, widmete sich Friederike Roth erneut dem Drama zu und verfasste während ihres Stipendiats in der Villa Massimo (Rom) das Stück „*Krötenbrunnen*“ (1984, UA Schauspiel Köln), in dem „*die Unmöglichkeit der Liebe*“¹⁴⁶ als Hauptthema dominiert. Eine Gesellschaft von Künstlern / Außenseitern findet sich in einer Mittelmeer-Villa ein. In diese Mikro-Welt tritt ein junger, schöner Mann ein, der wegen seiner Haarfarbe „Blondschopf“ (Roths Anspielung an die als „Dümmchen“ angesehenen Blondinen) genannt wird. Er, „*ein ebenso bindungs- wie liebesunfähiger Narziß*“¹⁴⁷, wird zum „*Objekt der Begierde*“ und löst den Reigen aus.¹⁴⁸

Die Figuren von Roths Stück treten in den stetig wechselnden Personen- und Liebespaarkonstellationen auf. Sie tragen keine vorgegebenen Namen, sondern werden durch Berufsbezeichnungen (die Schauspielerin, die Bildhauerin) oder andere Merkmale (der Blondschopf, die Erschöpfte) charakterisiert. Unter ihnen gibt es Symbolgestalten (der Himmelsmaler, die Schrottfrau, der Weggetauchte), die dem Stück von Else Lasker-Schüler „*Wupper*“ bzw. dem Stück von Botho Strauß „*Park*“ entsprungen sein können. Sie sind ein

¹⁴⁰ Becker, Claudia, *Friederike Roth*, in: Allkemper, Alo u. Eke, Norbert Otto (Hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 832.

¹⁴¹ In Anlehnung an das „klassische“ „Theater auf dem Theater“ werden die erfundenen Figuren der Librettistin durch ihr Erzählen lebendig. Die Figuren des „Spiels-im-Spiel“ sind in Verbindung mit den anderen Spielebenen konzipiert; sie erweisen sich als Spiegelungen der Kunst-Verbund-Frauen.

Mehr dazu siehe: Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 112 f.

¹⁴² Vgl. Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 113.

¹⁴³ Vgl. Hottong, Lisa, ebenda, S. 114.

¹⁴⁴ Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 115.

¹⁴⁵ Becker, Claudia, *Friederike Roth*, in: Allkemper, Alo u. Eke, Norbert Otto (Hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 833.

¹⁴⁶ Becker, Claudia, ebenda, S. 826.

¹⁴⁷ Becker, Claudia, ebenda, S. 827.

¹⁴⁸ Dem Stück „*Krötenbrunnen*“ ist das Kapitel 5.3 der vorliegenden Arbeit gewidmet.

Mischmasch von Realem und Irrealen im realistischen Ambiente des südlichen Gartens der Villa.¹⁴⁹ Über ihre Figuren äußert sich die Stückeschreiberin folgendermaßen:

*Alle Figuren sind bei mir eine merkwürdige Mischform von realen und irrealen Figuren. Das liegt daran, daß ich im Theater Theater sehen möchte, nicht Wirklichkeit. (...) Ich möchte weder ein reines Traumstück noch die platte Wirklichkeit. Ich möchte beides oder wieder einmal das berühmte Dazwischen. Figuren, die mit sich identisch sind, die planen, berechnen, vorherschauen, kann ich nicht erfinden. Da weigere ich mich.*¹⁵⁰.

Friederike Roth bricht das klassische Element des Dramas, indem sie mit den literarischen Vorbildern, Mythen und Formelementen das intertextuelle Spiel treibt und diese in ironisierter Form einsetzt, wie z.B. „das „klassische“ Muster des funktionierenden Dialogs aufeinanderbezogener Repliken und Argumente“¹⁵¹, wo das Stichwort des Vorredners jedoch nur formal, und nicht inhaltlich, aufgenommen wird. Lisa Hottong bemerkt:

*Die Dialogpartner reden aneinander vorbei. Man kann von einer Monologisierungstendenz des Dialogs sprechen, in dem jeder in seinem Sprachspiel eingeschlossen bleibt oder bleiben will (...).*¹⁵².

Ansonsten erschöpfen sich die Liebes-Dialoge der auftretenden Figuren in leeren Sprachsablonen (gleich dem Gequake sich paarender Kröten!). Von dem altbekannten Thema des Liebesverrats, über das Verhältnis zwischen Ideal und Wirklichkeit kommt die Autorin zur Frage nach der Berechtigung und Möglichkeit von Kunst. Die Kunst ist, wegen ihrer Distanz zur Wirklichkeit und Originalität, zum Plagiat verurteilt. Im Drama selbst wird beispielsweise explizit vom literarischen Zitat gesprochen:

*DIE SCHAUSPIELERIN: (...) Immer wenn mir nach Dichten zumut ist, fällt mir nichts ein. [Pause.] Dauernd sage ich nur das, was andere schon gesagt haben.*¹⁵³.

¹⁴⁹ Vgl. Merschmeier, Michael, *Die Liebe hat verloren, die Wirklichkeit ist fern*, in: *Theater heute* 1984, Heft 12, S. 14.

¹⁵⁰ Roeder, Anke, *Jedes Scheitern der Liebe ist ein Tod oder Die schönsten Träume scheitern am schrecklichsten. Gespräch mit Friederike Roth*, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt am Main 1989, S. 44.

¹⁵¹ Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 105.

¹⁵² Hottong, Lisa, ebenda.

Darüber hinaus ist einer der Monologe der Schauspielerin „*Text im Text über den Text*“¹⁵⁴, den sie als Fremdtext vor den anderen quasi beruflich vorführt.

Für das Werk Friederike Roths wird das „*Motiv der autonomen Sprachwelten als Gegenentwurf zur und produktive Auseinandersetzung mit der Falschheit der ‘wirklichen Wirklichkeit’*“¹⁵⁵ charakteristisch und erkennbar.

Ein „*lyrisch-dramatischer Liebes- und Totentanz*“¹⁵⁶ ist das vierte Drama Friederike Roths – „*Die einzige Geschichte*“ (1985, UA Bremer Theater). Vier alte Männer, Anton, Adam, Adolf und August¹⁵⁷, sitzen in einem Raum vor einer verschlossenen Tür und warten bis eine 90-jährige Frau, die sich im Raum nebenan befindet, endlich stirbt: „*Sie warten auf den Tod der anderen und können mit ihrem Leben nichts anfangen.*“¹⁵⁸ Während dieser Warterei treffen die Männer auf verschiedene Frauen. Anhand der unterschiedlichen Konstellationen zwischen den Protagonisten wird verdeutlicht, dass die Liebe eigentlich unmöglich ist, und dass zwischen den Geschlechtern ein ständiger Kampf herrscht. Des weiteren zeigt die Autorin, dass das ganze Leben eigentlich nur aus Wiederholungen besteht (Roth wählt hier als dramaturgische Umsetzung die Form des Rondos), und dass der „*schöne Traum, dass nichts sich wiederhole*“¹⁵⁹ sich erst im Sterben erfüllt.

Friederike Roth greift in diesem Stück verschiedene Elemente des Theaters der Antike auf. So z.B. erscheint dort die Amazone Penthesilea oder ein Männerchor wie aus der antiken Schicksalstragödie. Darüber hinaus fällt auf, dass die vom „Hölderlin-Rhythmus“ begeisterte Autorin das Drama lyrisch verfasst hat. Das ganze Stück erscheint „*als ein Theater der Worte*“¹⁶⁰, und die eigentliche Handlung spielt eine Nebenrolle. Die einzelnen Szenen ergeben keinen Gesamtzusammenhang. Sie sind lediglich Darstellungen von unterschiedlichen Situationen, die eine repräsentative Funktion erfüllen.

¹⁵³ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 36.

¹⁵⁴ Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 105.

¹⁵⁵ Hottong, Lisa, ebenda.

¹⁵⁶ Becker, Claudia, *Friederike Roth*, in: Allkemper, Alo u. Eke, Norbert Otto (Hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 828.

¹⁵⁷ Die Reihung der Namen mit dem Buchstaben A deutet an, dass es sich bei ihnen nicht um individuell psychologisierte Figuren handelt.

¹⁵⁸ Gleichauf, Ingeborg, *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 105.

¹⁵⁹ Kutzmutz, Olaf, *Friederike Roth*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1978, S. 7.

¹⁶⁰ Becker, Claudia, *Friederike Roth*, in: Allkemper, Alo u. Eke, Norbert Otto (Hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 829.

Die Hauptattraktion des fünften Stücks Roths „*Das Ganze ein Stück*“ (1986, UA Bremer Theater) ist ein Fest, das organisiert wird, um die Kultur und ihre Ehre zu retten. Für die Veranstaltung ist einiges geplant: es soll ein Buch präsentiert werden, ein neues Theaterstück auf die Bühne gebracht werden, ein dreiteiliges Bild fertig gestellt werden und ein Streichquartett uraufgeführt werden: „*Die Idee soll wohl sein, daß die Vorführung aller dieser Einzelkünste eine Art übergreifendes Neukunststück ergeben soll.*“¹⁶¹. Doch diese Rechnung geht leider nicht auf. Das geplante Gesamtkunstwerk kann sich nur als Einzelstücke präsentieren. Die Handlung wird von dialogischen Szenen einer Ehe unterbrochen, in welchen der endgültige Zerfall dieser Beziehung vorgestellt wird. Diese Szenen spiegeln die „*Sinnkrise der Kunst, vor allem das in eine Sackgasse geratene Theater der Gegenwart, das sich weder bestimmten ethischen noch ästhetischen Ansprüchen mehr verpflichtet sieht*“¹⁶² wieder.

Dem Kern des Dramas (Kulturfest) werden drei Vorspiele und zwei Zwischenstücke vorangestellt, die von (dialogischen) Mann-Frau-Szenen begleitet und unterbrochen werden. Das Stück beinhaltet keine sukzessive Handlung, sondern ist eine „*Collage disparater Szenenentwürfe, die durch Spiegelungs- und Wiederholungsmechanismen eine ‘Spiel-im-Spiel’-Struktur entstehen lassen (...).*“¹⁶³. Dennoch zeigt Claudia Becker auf eine musikalische Ordnung des Stücks (Thema, Gegenthema, Durchführung, Reprise)¹⁶⁴. Einer ausführlichen Analyse des Stücks widmet sich Lisa Hottong, die nach den „dramaturgischen Scharnieren“ sucht und die ästhetischen Prinzipien Friederike Roths zu erfassen versucht. Die Germanistin erarbeitet ein Instrumentarium literaturwissenschaftlicher Begriffe und Kategorien, welche die Beschreibung und Analyse der Rothschen Texte ermöglichen¹⁶⁵.

Im Jahre 1987 entstand Friederike Roths bisher letzter Gedichtband „*Schattige Gärten*“ (1987). Diese „wortmagische“¹⁶⁶ Gedichtsammlung besteht aus 47 Gedichten, in denen die Autorin auf die Utopie des heutigen Lebens hinweist. Sie definiert, meist negativ, was Glück sein könnte und raubt gleichzeitig jede Hoffnung auf dieses Glück, denn in der heutigen Zeit hilft selbst das Wünschen nicht mehr.

¹⁶¹ Becker, Claudia, ebenda, S. 830.

¹⁶² Becker, Claudia, ebenda, S. 831.

¹⁶³ Becker, Claudia, ebenda, S. 830.

¹⁶⁴ Vgl. Becker, Claudia, *Friederike Roth*, in: Allkemper, Alo u. Eke, Norbert Otto (Hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 826.

¹⁶⁵ Vgl. Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, Kapitel V, S. 119 ff.

¹⁶⁶ Vgl. Kutzmutz, Olaf, *Friederike Roth*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1978, S. 4.

Nachdem das Schlusskapitel zur Trilogie „*Buch des Lebens*“ – das 21-teilige Großgedicht „*Wiese und Macht*“ – im Jahre 1993 vollendet war, legte Friederike Roth eine Pause im Dramen-, Erzählungen- und Gedichteschreiben ein. Allerdings bedeutete es nicht, dass die Autorin während dieser Zeit schöpferisch untätig geblieben ist.

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass Friederike Roth seit 1979 für den Süddeutschen Rundfunk in Baden-Baden, der heutzutage Südwestrundfunk heißt, als Hörspieldramaturgin arbeitet. So entstand neben ihren Prosa-, Drama- und lyrischen Werken, eine Vielzahl von Hörspielen, die eine moderne Sonderform dramatischer Wirklichkeitsgestaltung sind. Für das Hörspiel „*Nachtschatten*“ (1985) wurde Friederike Roth im Jahre 1985 mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet.

Zwischendurch schrieb Friederike Roth auch für die Bonner Inszenierung der Oper „*Fidelio*“ von Ludwig van Beethoven poetische Zwischentexte, die anstelle der Originaltexte von Joseph Ferdinand von Sonnleithner und Georg Friedrich Treitschke aufgeführt wurden. Außerdem beschäftigte sich Friederike Roth mit Übersetzung diverser Werke, wie zum Beispiel „*Close harmony oder Die liebe Familie*“ von Dorothy Parker oder „*Drei Frauen*“ von Sylvia Plath.

Nach einer über zehnjährigen Pause im Dramenschreiben verfasste Friederike Roth im Jahr 2005 ihr neuestes Drama „*Die Patienten*“ (2005). Die Uraufführung dieses Stücks fand in Wien statt. Auf deutschen Bühnen wurde das Drama nie gespielt.

Das Stück gibt den Alltag in einer Heilanstalt wieder. Die Patienten entfliehen der Anstaltslangeweile, indem sie fernsehen oder sich gegenseitig ihre Krankengeschichten erzählen. Ein weiteres beliebtes Thema unter den Heilanstaltbewohnern ist der Sexappeal des Arztes oder der Therapeutin. Als weitere Attraktion sehen die Patienten ihre Mahlzeiten an, die sie fast schon wie ein Ritual feiern. Auch für die Arztbesuche bereiten sich die Patienten in besonderer Weise vor. Jeder von ihnen macht sich für den Besuch des Arztes besonders schick. Es scheint, als würden die Patienten des Heilbetriebes ständig auf etwas warten, und die von ihnen selbst gestalteten Rituale sollten ihnen das Warten ein wenig erleichtern. Darüber hinaus wird anhand der im Hintergrund immer mehr verschwimmenden Außenwelt deutlich, dass die Patienten von dieser Außenwelt völlig abgeschottet sind und ihr eigenes (Heilbetrieb)Leben führen. Das Verhalten der Patienten, deren Welt von den vier Wänden der Heilanstalt begrenzt wird, ähnelt in vieler Hinsicht dem eines von der Gesellschaft Verstoßenen, also eines Außenseiters.

Friederike Roth erhielt für ihre schöpferische Gesamtleistung zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Außer den drei bereits in diesem Kapitel genannten, die sie für bestimmte Werke bekommen hat, wurde sie mit folgenden weiteren gekürt: dem Stuttgarter Literaturpreis (1982), dem Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Preis (1983), der ihr als erster Frau verliehen wurde, dem Stadtschreiberamt von Bergen-Enkheim (1984) und dem Kritikerpreis für Literatur (1993).

Das gesamte Werk Friederike Roths ist stark beeinflusst von ihrer (wissenschaftlichen) Beschäftigung mit der Sprache. Über ihre enorme akustische Sensibilität äußert sich die Autorin in einem Interview:

Ich weiß nur, daß ich sehr oft beobachte, auch wenn ich in Kneipen geh. Plötzlich liegt mein Ohr auf dem anderen Tisch, und ich hör den Leuten zu. Es gibt Sätze, ganze Dialoge, die mir dann im Kopf hängen bleiben und die ich mir aufschreibe, zuhause. (...). Ich kann nach Jahren noch fast wörtlich erzählen, was jemand gesprochen hat.¹⁶⁷.

Nicht ohne Grund nennt Rita Mielke die Rothschen Stücke „Sprachstücke“¹⁶⁸ und betont die „Ereignishäufigkeit“¹⁶⁹, die in der Sprache selbst und „(...) in dem, was in den und durch die Dialoge der jeweils agierenden Figuren enthüllt wird“¹⁷⁰, liegt. Nicht zufällig gehören zum Hauptthema von Friederike Roth die Liebe sowie das Scheitern der Liebe. Wenn man verliebt ist, erfindet man allerhand neuer Wörter, und genau dieses Thema erlaubt es der Autorin, die vom Entstehen und Setzen von Sprachwelten begeistert ist, eben diese Sprachwelten zu erfinden.

Wie bereits in dem vorliegenden Kapitel angedeutet, greift Friederike Roth in ihren Dramen auch das Thema des problematischen Verhältnisses von Wirklichkeit, fiktionalisierter Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit auf. Das stellt die Autorin vor neue Herausforderungen. Um diesen Themen gerecht zu werden, bedarf es neuer Formen der dramaturgischen

¹⁶⁷ Friederike Roth in: Henrichs, Elisabeth, *Sätze bauen. Herzen ausreißen. Köpfe abschlagen. Ein Gespräch mit der Dichterin Friederike Roth*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 39.

¹⁶⁸ Mielke, Rita, *Sprachstücke. Friederike Roth als Theaterautorin.*, in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater Schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986, S. 60.

¹⁶⁹ Mielke, Rita, ebenda.

¹⁷⁰ Mielke, Rita, ebenda.

Umsetzung¹⁷¹. Das Theater muss sich mit der unnachahmbaren Realität auseinandersetzen. Dazu wird auf einen bereits aus der Romantik bekannten Kunstgriff zurückgegriffen, die so genannte „Schachtel-in-Schachtel“-Konstruktion. Friederike Roth verwendet in den meisten ihrer Stücke diese Form, die auch als „Spiel im Spiel“ bekannt ist. Dadurch schafft sie viele Reflexionsebenen. Manchmal sogar so viele, dass die eigentliche Handlung nur noch bruchstückhaft zwischen der Vielzahl an Reflexionsebenen zu erkennen ist. Bei diesen Stücken handelt es sich um ein reines Metatheater¹⁷².

Friederike Roth hat durch ihre Geschichten, in denen sie eine Realität präsentiert, die „zerrissen, unüberschaubar und unabgeschlossen“¹⁷³ erscheint, eine „Dramaturgie des Dazwischen“ geschaffen, wie die Autorin selbst sagt:

Mit der Sehnsucht nach der einen Geschichte verbindet sich die Erkenntnis des Disparaten und Gesprengten. Auf der Bühne entwickelt sich eine Zwischenform zwischen äußerer und innerer Realität, die sich aus dem Spiel mit der Strenge der klassischen Dramaturgie ergibt. Es ist die Dramaturgie des Dazwischen.¹⁷⁴

Der einzige dezidiert dramen- und theaterästhetische Text Friederike Roths ist „*Der Figurenfinder*“¹⁷⁵, den sie 1983 im „*Theater heute*“ veröffentlichten ließ. Der Text, der sich mit den Möglichkeiten theatraler Figurengestaltung und Wirksamkeit von Kunst auseinandersetzt, bewegt sich „zwischen Ernst und Ironie, zwischen Fiktion und Beschreibung, zwischen Reflexion und Fabulieren“¹⁷⁶. Es lässt sich nicht eindeutig sagen, ob es sich um Wirklichkeit oder Phantasie handelt. Das nach-moderne Bewusstsein hat sich geändert. Es ist bekannt, dass die Bilder, die von unserer Phantasie erzeugt werden, keine

¹⁷¹ Mit der Dramenästhetik Friederike Roths setzen sich ausführlich die deutsche Germanistin und freie Filmautorin – Lisa Hottong und die junge Kieler Literaturwissenschaftlerin – Annabella Beyer aus. Siehe: Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, und Beyer, Annabella, *Zur Dramenästhetik Friederike Roths: das Verhältnis von Wahrnehmung und Wirklichkeit als Inhalt und Form*, Kiel 1998.

¹⁷² Vgl. Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 80.

¹⁷³ Vgl. Roth, Friederike, *Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, gehalten am 25.02.1985 in Bonn*. Abgedruckt im Programmheft zur Uraufführung von *Die einzige Geschichte*, Bremer Theater 1985, S. 34.

¹⁷⁴ Friederike Roth in: Roeder, Anke, *Jedes Scheitern der Liebe ist ein Tod oder Die schönsten Träume scheitern am schrecklichsten. Gespräch mit Friederike Roth*, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt am Main 1989, S. 48.

¹⁷⁵ Den Rothschen Text „*Der Figurenfinder*“ versucht Lisa Hottong in ihrer wissenschaftlichen Ausarbeitung zu entschlüsseln. Mehr dazu siehe: Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 81 ff.

¹⁷⁶ Vgl. Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 82.

neuen, unverbrauchten Bilder sind. Vielmehr handelt es sich um Abbildungen der Realität, die von gigantischen Industrien im großen Stile hergestellt werden, die dann zu unseren Bildern werden: „*Unser Bewußtsein besteht aus vorgefertigten Bildern, aus Klischees.*“¹⁷⁷ Etwas Ähnliches geschieht auch im Theater. Dadurch, dass der Zuschauer die fiktiven Spiele im dramatischen Spiel erlebt, werden diese zur Realität. Die hergestellten Abbildungen werden zu Bildern des Zuschauers. Was die Figuren anbelangt, schreibt die Dramatikerin:

Die Figuren, die man erfindet, sind ja nicht Figuren dieser Welt; das weiß wirklich jeder. Sie sind Figuren einer vollkommen erfundenen Welt, (...).

*Läßt man aber die Figuren dieser vollkommen erfundenen Welt beispielsweise so reden, als wären sie Figuren dieser unserer Welt, so ist das nur einer von vielen möglichen Tricks, etwas vorzutäuschen, was so nicht ist (...)*¹⁷⁸.

Die Dramatikerin strebt hiermit eine „Ästhetik des Verwirrspiels“¹⁷⁹ an. Dabei bildet das Theater das ideale Medium, um dieses Ziel entsprechend zu realisieren. Der Zuschauer wird insoweit getäuscht, dass er das Gefühl hat, es könnte sich um die Wirklichkeit handeln; um eine wahre Geschichte, die ihn nun mittels der Figuren präsentiert wird. Manchmal benutzt der Autor, der als „moralische Instanz“ fungiert, diese erfundenen Kunstfiguren, um einen irrenden Menschen zu zeigen, was gut oder böse ist. Allerdings werden „*auch die lebendigst erfundenen Figuren nie und nimmer aus ihrer Welt heraus- und eintreten (...) in diese, unsere vorgefundene Welt*“¹⁸⁰.

Von ihrer Theaterästhetik macht Friederike Roth jedoch in den letzten Jahren nur selten Gebrauch. Seit den achtziger Jahren steht die Autorin den Forderungen des deutschen Literaturbetriebs zunehmend skeptisch gegenüber. Sie lebt heute in Stuttgart und in Baden-Baden, wo sie in der Hörspieldramaturgie des Südwestrundfunks SWR arbeitet.

¹⁷⁷ Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 82.

¹⁷⁸ Roth, Friederike, *Der Figurenfinder*, in: *Theater heute* 1983, Heft 13, S. 8.

¹⁷⁹ Formulierung von Anke Roeder, siehe: Roeder, Anke, *Jedes Scheitern der Liebe ist ein Tod oder Die schönsten Träume scheitern am schrecklichsten. Gespräch mit Friederike Roth*, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt am Main 1989, S. 47.

¹⁸⁰ Roth, Friederike, *Der Figurenfinder*, in: *Theater heute* 1983, Heft 13, S. 8.

5 Außenseiterinnen in dramatischen Stücken Friederike Roths

„(...) ein einsames Menschlein wird vom kalten Wind der Höhe,
die ihn schwindelt, krank gemacht.“¹⁸¹

5.1 Der Weltenwandel einer Namenlosen – Friederike Roths

„Klavierspiele“

Friederike Roths Bühnenerstling „Klavierspiele“ (1980, UA 1981) besteht aus 20 kurzen Einzelszenen, welche die Geschichte eines untypischen Dreiecks schildern: die Beziehung zwischen einer Frau, einem Mann und einem Klavier, das als quasi Leitmotiv des Stückes, eine Art Metapher fungiert. SIE und ER, namenlos wie alle anderen Protagonisten des Stückes (mit Ausnahme von Erwin), bilden auf den ersten Blick eine klassische Figurenkonstellation. Das Beziehungsmuster wird jedoch durch die Tatsache zerstört, dass ihr Verhältnis von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist, weil sich der eine Partner zwischen seinen mehreren Liebesobjekten bewegt. Die Handlung der scheinbar banalen Geschichte lässt sich schnell erzählen: alleinstehende Chorsängerin liebt unglücklich verheirateten Jazzpianisten, für den sie das Klavier anschafft, damit ER in ihrer Wohnung musizieren kann. Der Pianist macht sowohl vom Instrument, als auch dessen Besitzerin Gebrauch. ER nutzt die in ihn verliebte SIE zu seiner sexuellen Befriedigung aus und scheut dabei sogar nicht vor Gewalt im Schlafzimmer. Da sich aus dieser „vorübergehende(n) Geschichte“¹⁸² keine glückliche Beziehung entwickeln kann, durchlebt ihre Liebe, die für IHN eher nur ein abenteuerliches Hingezogensein ohne jegliche Verpflichtungen ist („Ich habe dir nichts versprochen“¹⁸³), und von der SIE sich hingegen viel erhofft, außer Phasen von Zweisamkeit, etliche Trennungs- und Versöhnungsversuche. Mangels Verwirklichungsmöglichkeiten ihrer Hoffnungen, Wünsche, Erwartungen, Phantasien und Träume, denen diese Beziehung keinen Raum gibt, sieht SIE ein, dass sie die Trennung von ihrem Geliebten, dem gebundenen Familienvater, konsequent vollziehen soll. Der geplante Verkauf des Klaviers, der eine Parallel zu der vollzogenen Trennung bildet, soll ihr helfen, einen emotionalen Schlussstrich unter das glücklose Zusammensein zu ziehen:

¹⁸¹ Lisa Hottongs Paraphrase von Nietzsches Zarathustra, der auf dem Gipfel des Berges steht und den neuen Menschen verkündet, hier bezogen auf eine der Aussagen der Protagonistin (SIE): „Ich stehe auf dem Gipfel (...)“, in: Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 94.

¹⁸² Roth, Friederike, *Klavierspiele*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 44.

¹⁸³ Roth, Friederike, ebenda.

*SIE: Jetzt sing ich mir zum Schlafen selbst mein Lied. Dazu brauchs kein Klavier.
Und keinen Musiker. Schon gar nicht dich.
[Entschlossen, gleichzeitig gar nicht überzeugend.]
Das Klavier muß hier so schnell wie möglich raus.*¹⁸⁴.

Der Mann geht, das abgespielte, zu verkaufende Klavier bleibt und erinnert SIE schmerhaft an ihren Klavierspieler. Der Versuch, „*gefühlsmäßig tabula rasa zu machen*“¹⁸⁵, will ihr nicht gelingen. Die Aufarbeitung der gescheiterten Beziehung und die Bewältigung der Vergangenheit sind umso schwerer, weil sie an ihrem Ex-Geliebten gedanklich sehr hängt. Genauso vergeblich wie das Vergessen des Jazzpianisten und die Bemühungen, das Instrument loszuwerden, gestalten sich ihre Versuche, sich außerhalb der Beziehung zu ihrem Ex-Geliebten selbst zu verwirklichen und normale Kontakte zu anderen Menschen aufzunehmen. Die gescheiterte Liebe gibt ihr einerseits den Anstoß zur Selbstreflexion, andererseits bringt sie sie in eine verstrickte und auswegslose Lage. Sie nimmt eine Außenseiterposition ein, indem sie sich ihrem Umfeld gegenüber anpassungsunfähig verhält, was Friederike Roth durch die metaphorische Sprache dieser einzigen Figur (darunter fünf phantasievolle Monologe der Protagonistin, die sie vom „*vorgemachten Leben*“¹⁸⁶ wegziehen sowie die Einteilung des Stückes bestimmen) betont¹⁸⁷:

*SIE: (...) Dasitzen und Geschichten erdenken, in denen sich alles schön fügt – damit hab ich mir schrittweis eine Einsamkeit bereitet, die auch Sie kennen. Das ist ja nicht die stille Ruhe, die wir und in die hohen Höhen träumen, und die sich auf uns niederlegt, ein Kinderlächeln? Wir bleiben unten in den Träumen. (...).*¹⁸⁸.

Die Protagonistin entwickelt im Laufe der Handlung die Eigenüberzeugung, dass solche Grundgefühle wie Liebe oder Trauer in der realen, sowieso verlogenen Welt nicht mehr gelebt werden können. Sie möchte das Leben voller Lügen gegen eine imaginäre, von ihr geschaffene Kunstwelt tauschen, in der die Verlogenheit ebenfalls präsent sein wird, aber in der, ihrer Meinung nach, noch eine Chance besteht, ihre Träume und Phantasien zu

¹⁸⁴ Roth, Friederike, ebenda.

¹⁸⁵ Kutzmutz, Olaf, *Friederike Roth*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, edition text + kritik GmbH, München 1978, S. 4.

¹⁸⁶ Roth, Friederike, *Klavierspiele*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 44.

¹⁸⁷ Vgl. Mielke, Rita, *Sprachstücke. Friederike Roth als Theaterautorin.*, in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater Schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986, S. 62.

¹⁸⁸ Roth, Friederike, *Klavierspiele*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 47.

realisieren.¹⁸⁹ Die elementaren Gefühle, wie Liebe und Geborgenheit, sind für sie nur noch ein Überbleibsel aus der gesellschaftlichen Vergangenheit und somit unnütz. Dies führt so weit, dass sie von ihren Mitmenschen die Schaffung sowie Aufrechterhaltung von Kunstwelten fordert, in denen jeder zwar etwas vormacht, aber die sich zum wirklichen Leben eignen, anstatt in der wirklichen, auch vorgemachten Welt nur zu funktionieren. Hier stößt sie allerdings auf Unverständnis bei allen anderen, was dazu führt, dass sie einzig und allein in der Phantasiewelt lebt, es aber anscheinend nicht vollständig begreift. Im Gespräch mit IHM vergleicht sie sogar die Kunstwelt mit einem „*dünne(n) höchste(n) Gipfel*“¹⁹⁰ und nimmt in Kauf, dass das Erreichen dieses Gipfels mit der Vereinsamung verbunden sein kann:

*SIE: (...) Ich steh aufm Gipfel. Ich. Und ein Gipfel.
Ein Gipfel und ich.
Das ist die Höhe.
Allein natürlich. Auf Gipfeln steht man immer ganz allein.
Und atmet Einsamkeit und eine überlegen kalte Luft.*¹⁹¹.

Sie glaubt, je höher sie auf den Gipfel steigt, umso mehr verbessert sich ihre Lebensqualität und ihre Erlebnisse intensivieren sich.

Das spiegelt sich auch in der von der Protagonistin in den Monologen verwendeten Sprache wider. Es handelt sich dabei um eine gehobene Kunstsprache. Allerdings findet im letzten Teil des Stücks ein ironischer Bruch dieser Kunstsprache¹⁹² statt. Hier wird die Gegensätzlichkeit zwischen den erfundenen Phantasiewelten, in denen die Protagonistin intensiv lebt, und ihren realen Erfahrungen, wie z.B. Gewalt des Pianisten und der anderen Männer ihr gegenüber oder Fast-Food-Sex¹⁹³, deutlich. Die metaphorreiche, lyrische Sprache schlägt in eine grobe Umgangssprache um.

Es wird problematisch, wenn SIE mit ihrem lyrischen Überschwang von den „normalen“ Menschen – ihrer Freundin, ihrem Ex-Freund oder potentiellen Klavikerkäufern – miss- bzw. nicht verstanden wird. Vor allem die Begegnungen mit den eventuellen Klavierkaufinteressenten stürzen sie in eine Reihe diverser Kontaktaufnahmesituationen, die

¹⁸⁹ Somit wird die Rothsche Protagonistin zu einer unbeabsichtigten Pionierin der heutzutage so populären digitalen Welt „SecondLife“, in der jeder Internetbenutzer sein virtuelles Leben (allerdings für reelles Geld) kreieren kann.

¹⁹⁰ Roth, Friederike, *Klavierspiele*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 44.

¹⁹¹ Roth, Friederike, ebenda.

¹⁹² Vgl. Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 95.

¹⁹³ Vgl. Hottong, Lisa, ebenda.

sie ins Leere führen. Die weit verstandene Zwiespältigkeit¹⁹⁴, die das Leben der Protagonistin beherrscht, äußert sich auch im überhöhten Alkoholgenuss und ihren diversen Erfahrungen in Promiskuität.

Der erste Käufer, Klavierlehrer im Tonkünstlerverband, sucht angeblich ein gebrauchtes Instrument für seinen Schüler, ist jedoch auch an einem sexuellen Abenteuer mit der Anbieterin interessiert:

KÄUFER: Ich wollt heut nacht bei Ihnen bleiben.

[Pause.]

SIE: [perplex, aber schnell entschlossen] Dann bleiben Sie.

[Er geht hochgestimmt zurück ins Zimmer und setzt sich ans Klavier.]

Lassen Sie Ihre Finger vom Klavier.

Aber bleiben Sie.¹⁹⁵.

Das Klavier, „eines von den guten Dingen, dies trotzdem gibt“¹⁹⁶, bleibt trotz der Anfrage unverkauft, denn SIE wünscht sich einen vernünftigen Neubesitzer, der „(...) ein Klavier sucht. Für sich allein, und nicht für einen Schüler, und nicht für eine Frau, und nicht für einen Sohn. Und der von Tönen was versteht.“¹⁹⁷. Und sie meint damit ihren früheren Geliebten, von dem sie, so wie symbolisch vom Klavier, noch keinen richtigen Abschied nehmen kann: „An mein Klavier kommt keiner mir ran.“¹⁹⁸.

Der zweite Käufer ist noch direkter in seinen Annäherungsversuchen, die einen deutlichen, sexuellen Hintergedanken haben:

2. KÄUFER: Es geht ja nicht um das Klavier. (...) Kommen wir doch zur Sache. (...) Sie sind eine attraktive Frau. Ihre Reize beschämen Ihr Klavier, wenn ich mal so sagen darf. (...) Ich möchte schon gern bei Ihnen bleiben.¹⁹⁹

Da ihrerseits nur von IHM gesprochen und auf den 2. Käufer nicht gehört wird, endet das Gespräch mit einer brutalen Auseinandersetzung:

¹⁹⁴ Friederike Roth schafft auch durch das Bühnenbild (gleichzeitiges Vorkommen von Natur und Wohnung, Klatschmohnfeld und Kneipe, Bett und Klavier) eine zerrissene Umwelt, die die Zerrissenheit der Eigenwelt der Protagonistin widerspiegelt.

¹⁹⁵ Roth, Friederike, *Klavierspiele*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 45.

¹⁹⁶ Roth, Friederike, ebenda.

¹⁹⁷ Roth, Friederike, ebenda.

¹⁹⁸ Roth, Friederike, ebenda.

¹⁹⁹ Roth, Friederike, ebenda, S. 46.

2. KÄUFER: [gibt ihr eine Ohrfeige.] Ich bin kein Blitzableiter für deinen abgefackten Seelenschmerz.

[Klebt ihr noch eine.] Und glotz nicht so. Und wenn ich dir was raten darf, dann laß die Finger vom Klavierverkauf. Dafür bist du zu zart besaitet, Herzchen.²⁰⁰.

Die wortlose Akzeptanz des gewalttätigen Verhaltens kann aus der psychologischen Perspektive als eine Art pervertierten Erlebens²⁰¹ gedeutet werden. Durch sie werden die Erfahrungen der Protagonistin intensiviert. Die gegen den Körper gerichtete Gewalt (Ohrfeigen, Schläge), die ihre Freundin empört, ist IHR lieber als die „weggesackte Stille“²⁰², das monotone Leben der anderen.

Als dritter mutmaßlicher Käufer besucht sie ein Versicherungsvertreter, der ihr wirklich nur seine Versicherungsangebote unterbreiten will. Trotzdem ergreift sie die Initiative für die sexuellen Handlungen, bei denen sie aus der Rolle des passiven Lustobjektes des Mannes schlüpft und zum aktiven Part wird. Dabei wird das Klavier in ihre Liebeswerbung involviert und zum stummen Zeugen ihrer Begierde²⁰³. Sie stößt mit ihrem provokanten Verhalten und doppeldeutigen Aussagen auf Unverständnis bei dem älteren Versicherungsvertreter:

SIE: (...) S geht sozusagen ums Klavier. [Sie kichert.]

Nur Mut. Kommen Sie näher. [Flüstert.] Unter der Tür verkauft man kein Klavier.

VERSICHERUNGSVERTRETER: Verzeihung. Aber...

SIE: Sie müssen sich nicht entschuldigen. Als nicht der Einzige. [Mustert ihn.] Das Alter ist nicht ausschlaggebend bei Klavieren. [Kichert wieder.]

VERSICHERUNGSVERTRETER: Ich versteh nichts von Klavieren...

SIE: Macht nichts. Klaviere sind gar nicht so kompliziert.²⁰⁴.

Das Beharren auf ihrem Recht zur Verwirklichung eigener Bedürfnisse und Phantasien, das aus ihrer Rolle des bestimmenden Subjektes resultiert, führt bei der Protagonistin zu Aggressionen und macht ihr Agieren für die Umgebung unbegreifbar und nicht

²⁰⁰ Roth, Friederike, ebenda.

²⁰¹ Vgl. Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 91 f.

²⁰² Roth, Friederike, *Klavierspiele*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 46.

²⁰³ Ein ähnliches Klavier-Motiv findet man im Roman „Klavierspielerin“ (1983) von Elfriede Jelinek wieder.

²⁰⁴ Roth, Friederike, ebenda.

nachvollziehbar. Ohne ein vollständiges Mitglied der Gesellschaft zu sein, ist sie nicht imstande, sich eine Grundlage zu schaffen, um sich selbst zu finden und zu verwirklichen. Die fehlende Verständigungsebene löst bei ihr schließlich folgend eine starke Verunsicherung und Orientierungslosigkeit aus und grenzt sie damit aus der Mitwelt aus: „*Mir gelingen nicht mal mehr die Träume.*“²⁰⁵. Sie scheitert in den interpersonalen Beziehungen, sowohl zu ihrem Partner als auch zu anderen Menschen:

*Die anderen Personen umkreisen SIE, kommen ihr aber nie wirklich nah. SIE ist so etwas wie ein Sprachzentrum, das Signale aussendet, die ungehört verhallen, eine Alltagsperson mit einem inneren poetischen Kern, der sich immer wieder entlädt.*²⁰⁶.

Es sind Signale, die von einer einsamen bzw. vereinsamten Insel, einer Außenseiterin, kommen, die verzweifelt nach einer Art Zugehörigkeit sucht. Sie steht allein da, sie irrt in ihren Sehnsüchten und erfundenen Phantasiewelten, sie weißt nicht mehr, wonach sie sucht und erhofft sich, irgendwann die Antwort darauf zu bekommen:

ER: Was genau suchst du.

*SIE: Wenn ichs gefunden hab, dann werd ichs wissen.*²⁰⁷.

Im Verlauf ihrer immer mehr orientierungslosen Suche verzichtet sie auf ihre Pläne und Wünsche, weil sie nicht mehr an Veränderung, Zielgerichtetheit und Zukunft glaubt. Sie verliert auch ihren Glauben an die Liebe („*Die Liebe ist ein Kitsch.*“²⁰⁸), was besonders in den Schlusszenen des Stückes zum Ausdruck kommt, in denen die erneute Kontaktaufnahme zu IHM stattfindet:

*SIE: (...) Am liebsten möchte ich laufen so weit ich immer seh. Wos am Morgen ein Licht ohne Grausamkeit gäb. Ich laß auf keine Liebe mich mehr ein.*²⁰⁹.

Sie will sich auf keine Emotionen, die mit dem Gefühl der Liebe verbunden sind, mehr einlassen, weil sie Angst hat, immer wieder verletzt zu werden. Deshalb besteht sie nicht

²⁰⁵ Roth, Friederike, ebenda, S. 48.

²⁰⁶ Gleichauf, Ingeborg, *Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 104.

²⁰⁷ Roth, Friederike, *Klavierspiele*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 47.

²⁰⁸ Roth, Friederike, ebenda, S. 46.

²⁰⁹ Roth, Friederike, ebenda, S. 48.

länger auf eine liebevolle Beziehung mit IHM, sondern gibt sich vor der endgültigen Trennung bewusst auch „nur“ mit dem gelegentlichen, gemeinsamen Beischlaf (das Klavier ist immer noch da!) zufrieden: „(...) Ich steh doch abseits. Und führ mich sehr beschämend auf. (...)“²¹⁰. Der körperliche Kontakt mit IHM und mit den anderen Männern verlangt von ihr anscheinend kein emotionelles Engagement, kann jedoch als ein verzweifelter Versuch, ihrer Einsamkeit zu entfliehen, gedeutet werden. Einerseits will sie nicht alleine bleiben, andererseits lässt sie einen glücklichen Neuanfang mit jemand anderem in ihrem im Abseits geführten Leben nicht zu:

SIE: (...) Ein neuer Anfang: eine schöne Idee, aber alt. Der Himmel hätt sich drehen müssen und um die Erde gehn. Aber der Himmel hatte ein wegsterbendes Feuer (...). Jetzt will ichs nicht mehr oben. Leicht fertig schwirrts mir wild im Kopf. Im Abgrund gibts so schöne Stellen.²¹¹.

Trotz dieser Erklärung, auf ihr Liebesglück verzichten zu wollen, startet sie den letzten Versuch, sich aus der scheinbar aussichtslosen Außenseiterposition zu befreien. Unmittelbar nach dem Treffen mit IHM tätigt sie einen Anruf bei einer ungenannten Person und bittet sie mit den Worten „Mensch, komm bloß her ganz schnell.“²¹² um Hilfe. Als es kurz darauf an ihrer Tür klingelt, öffnet sie nicht. Damit bleibt der Schluss des Stückes offen.

Der letzte Schlusszenenmonolog der Protagonistin bildet eine inhaltliche Klammer zu einer der Anfangsszenen in der Kneipe; beide thematisieren die verwickelten Beziehungsformen zwischen Mann und Frau, die oft nur auf sexuelle Handlungen reduziert werden. Die Aussage der Hauptfigur: „Man hat uns zu kleinen beweglichen Menschen gemacht. Die altern.“²¹³ ruft die „älteren Frauen“ aus der Kneipe in Erinnerung, die, wie sie jetzt selbst, sich mit ihrem Alkohol- und Männerkonsum (Erwin!) ebenfalls in die Außenseiterposition treiben.

Friederike Roth kommentiert zurecht: „Wenn eine alte Frau sich plötzlich einen Mann schnappen will, verstößt das gegen jede Konvention.“²¹⁴ Ihrer Protagonistin, von der sie sagt, sie sei „eine sehr kluge und sehr starke Frau“²¹⁵, gibt sie eine ungeschriebene Chance, dem

²¹⁰ Roth, Friederike, ebenda.

²¹¹ Roth, Friederike, ebenda.

²¹² Roth, Friederike, ebenda.

²¹³ Roth, Friederike, ebenda.

²¹⁴ Friederike Roth im Gespräch mit Elisabeth Henrichs, in: *Sätze bauen. Herzen ausreißen. Köpfe abschlagen.*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 42.

²¹⁵ Friederike Roth im Gespräch mit Elisabeth Henrichs, ebenda.

sie aus der Gesellschaft ausgrenzenden Zustand des Nicht-Verstanden-Werdens zu entfliehen, obwohl es am Schluss von IHR resignativ heißt:

*Wir sinnen den schillernden Leben nach, die einmal unsere hätten sollen sein, und öffnen eine erste Flasche Wein.*²¹⁶

Rothsche SIE fügt sich in die gängigen Definitionen eines Außenseiters ein, indem sie ihre eigenen Wege, die Wege der Phantasiewelten bzw. Kunstwelten, geht. Wie ein Sonderling steht sie im Abseits durch ihr eigenes Verhalten, das oft von den Mitmenschen als zumindest merkwürdig empfunden wird, wobei es nicht so stark von der Norm abweicht. Sie bleibt eine Außenseiterin, auch wenn sie mit einem oder mehreren Individuen verbunden ist, weil sie sich in den umfassenden Sozialverband nicht richtig eingliedern lässt. Ihre Flucht ins Innere und Neigung zur Selbstreflexion sind charakteristisch für den philosophischen Narziss-Typus. Diese Entfremdungsart, gekennzeichnet unter anderem durch das sich in der Leere befindende Gefühlsleben und die Neigung zur Beschäftigung mit den eigenen inneren Verwicklungen, führt die Protagonistin ins Abseits, wo sie als ein einsames, vom Ziel und Sinn des Daseins beraubtes Individuum bloßgestellt wird. In der Einsamkeit (auf dem Gipfel) lebt sie in ihren selbst entworfenen und dadurch besseren Kunstwelten, den Bezug zur Wirklichkeit verlierend. Mouniers Rezept, das Gleichgewicht zwischen dem inneren Leben und dem Leben in der realen Außenwelt nicht zu verlieren, scheint für sie die einzige Lösung zu sein, um den Untergang ihrer Beziehung zur Mitwelt zu verhindern.

Aus der soziologischen Perspektive verstößt die Chorsängerin unbestritten gegen eine der moralischen (christlichen) Normen, indem sie sich in ein dauerhaftes Verhältnis mit einem Familienvater einlässt. Wenn man noch die Tatsache berücksichtigt, dass sie an dem verheirateten Pianisten festklammert und um jeden Preis mit ihm verkehren will, wird ihr Verhalten zu einer dauerhaften Motivation, gegen den Normenkatalog zu handeln, sprich sie entwickelt sich im soziologischen Sinne zu einer tatsächlichen Außenseiterin. Ihre Selbstausgrenzung ist nicht nur die Folge der Ausgrenzung bzw. des Missverständens seitens der Gesellschaft (Käufer, Freundin), sondern sie wird von ihr selbst provoziert, weil sich die Protagonistin entweder zu gehoben und damit zu wenig verständlich für die anderen ausdrückt oder zu salopp und damit abwertend äußert. Das Sich-samt-Klavier-an-die-Männer-

²¹⁶ Roth, Friederike, *Klavierspiele*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3, S. 48.

Verkaufen trägt leichte Züge der sekundären Devianz, die ebenfalls mit der Ausgrenzung, und sogar mit der destruktiven Wirkung auf sie selbst (regressive Devianz) resultiert.

Psychologisch betrachtet ist die Annahme der Außenseiterstellung im Fall der Protagonistin durch die fehlende, klare Kommunikation mit den Mitmenschen bedingt. Sie scheitert nicht nur in der Liebe, sie scheitert in jedem zwischenmenschlichen Annäherungsversuch. Krank vor der fehlenden Mitwelt-Akzeptanz bleibt sie auf dem Gipfel ihrer künstlich geschaffenen Eigenwelt alleinstehend.

„[Diese] Frauen leben in einem Grenzbereich,
in einem Dazwischen.“²¹⁷

5.2 Eine Reise ins Grenzenlose – Friederike Roths „Ritt auf die Wartburg“

„Ritt auf die Wartburg“ (1981), das wohl bekannteste²¹⁸ Stück Friederike Roths, ist eine halbwirkliche, halberträumte Geschichte einer Kurzreise von vier Frauen, die über die Grenze(n) wollen. Die bereits lange geplante „Vergnügungsreise“²¹⁹, von der in 16 Einzelszenen berichtet wird, hat kein weitentferntes, exotisches oder von Touristenmassen bestromtes Ziel – sie führt die Bundesrepublikanerinnen Anna, Ida, Lina und Thea über die deutsch-deutsche Grenze ins thüringische Eisenach. Die naheliegende, um nicht zu sagen verwandte DDR²²⁰, von der die Reisegefährtinnen anfangs eher ein falsches stereotypbeladenes Bild haben, sich jedoch viel erhoffen, erscheint nicht nur als Land, wo die aus einfachen Verhältnissen kommenden Frauen einmal das Leben auf großem Fuß genießen können (hingegen in Paris würde man „wie ne arme Verwandte“²²¹ aussehen), sondern, vor allem, zu einem Fluchort vor dem Frauenalltag und vor sich selbst:

*IDA: Ohne den heillosen Alltag. Das hat mich gepackt. Einmal ohne den nächsten Tag mit Kindern, Schule, Mann, alter Wäsche und Auto in die Werkstatt bringen. Und ohne Gardinenfabrik mit Vorhänge nähn Vorhänge nähn Vorhänge nähn und Polster beziehn für die feinen Ärsche der andern. Einfach weg.*²²².

²¹⁷ Ingeborg Gleichauf über Protagonistinnen in Roths *Ritt auf die Wartburg*, in: Gleichauf, Ingeborg, *Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 106.

²¹⁸ Für dieses Werk wurde Friederike Roth mit dem Gerhart-Hauptmann-Preis der Freien Volksbühne Berlin ausgezeichnet; der „Ritt auf die Wartburg“ wurde bei der Kritikerumfrage der Zeitschrift „Theater heute“ zum „Stück des Jahres 1983“ gekürt, und Roth zur Autorin des Jahres ernannt.

²¹⁹ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 33.

²²⁰ Um zu recherchieren und Erfahrungen zu sammeln, ist Friederike Roth selbst mit ihren des Vorhabens unbewussten Bekannten in die DDR gereist. Im Interview mit Uschi Schmitz „Schreiben ist mir wichtiger als die Realität“ (in: Theaterzeitschrift 7, 1984, S. 18) äußert sie sich folgendermaßen: „Die Fahrt mit den Frauen habe ich gemacht, weil ich das schreiben wollte. Sonst hätte ich die Fahrt nie gemacht, wie immer man das moralisch werten will. Wenn ich ehrlich bin, habe ich die Fahrt nur gemacht, um zu prüfen, wie die Situation in Eisenach ist, um zu prüfen, wie vier Frauen miteinander fahren (...). Mir war das Stück wichtiger als die Realität, und mir wäre auch heute noch ein guter Text wichtiger als die Realität (...).“

²²¹ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 37.

²²² Roth, Friederike, ebenda, S. 33.

Weg von Kindern, dem Mann und der Arbeit, aber auch von der Arbeitslosigkeit oder dem Leben ohne Mann, wie den einzelnen Schicksälen der äußerst verschiedenen²²³ Frauen zu entnehmen ist. Ihr gemeinsamer Drang, etwas Neues, ganz Anderes zu erleben, sich selbst in neuen Umständen und neuer Wirklichkeit zu erfahren und die Möglichkeiten des Ichs auszuprobieren, lässt sie den Kurztrip per Interzonennachtzug starten. Noch am Abreisebahnhof äußert Ida ihren Wunsch, der quasi zum Motto der „Westweiber“-Eskapade wird: „Diese Reise wird eine ganz andere Reise.“²²⁴. Davon, dass es keine normale, prospektkonforme Sightseeing-Tour für Durchschnittsbürger ist, zeugen mitunter die Höhepunkte, die die Reiselustigen in ihrem selbstkonzipierten Programm vorsehen: „(...) wir gehen zum Frisör, und in die Kirche und reiten auf Eseln zur Wartburg.“²²⁵.

Um die einzelnen Frauenfiguren im Hinblick auf das ihnen zugesprochene Außenseitertum zu untersuchen, sollte man einen genaueren Blick auf die obengenannten, ungewöhnlichen Reisestationen werfen und das (soziale) Verhalten des Quartetts unter die „outsiderempfindliche“ Lupe nehmen.

Die „ganz andere Reise“²²⁶ beginnt mit einer scheinbar ganz normalen Reiseaufregung: „erleichtert“²²⁷, „gepäckschleppend“²²⁸ (dabei „flaschenklappernd“²²⁹!), „kichernd“²³⁰ und mit „etwas hysterisch euphorisierte(r) Begrüßung“²³¹ auf dem Bahnhof, zwischen den für die menschlichen Bedürfnisse gedachten Snack-Point und Pornokino, der zu einer bisschen schaurigen Kulisse des Gelabers über sich selbst und den Mut zum Ausbruch wird. Hier findet auch die erste Runde des Vorurteilswechsels bezüglich der DDR-Wirklichkeit statt. In der Chronik vom „Theater heute“ kommentiert das Michael Skasa folgendermaßen: „Aufbruch ins Unbewusste, und vermeintlich Eh-schon-Gewusste, eine Reise zu den Vorurteilen (...); daraus wird ein Besuch im Innersten der eigenen Stimmung.“²³². Diese Stimmung wird allerdings schon im Zugabteil durch den mitgebrachten,

²²³ Henning Ritschbieter nach, der die Autorin vor der Stuttgarter Aufführung 1982 interviewt hatte, wollte Roth „(...) ein Stück mit mehreren Frauen schreiben, so dass die Figuren (...) sich gegenseitig relativieren.“ Vgl. in: Gleichauf, Ingeborg, *Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 106 f.

²²⁴ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 33.

²²⁵ Roth, Friederike, ebenda, S. 34.

²²⁶ Roth, Friederike, ebenda, S. 33.

²²⁷ Roth, Friederike, ebenda.

²²⁸ Roth, Friederike, ebenda.

²²⁹ Roth, Friederike, ebenda.

²³⁰ Roth, Friederike, ebenda.

²³¹ Roth, Friederike, ebenda.

²³² Skasa, Michael, *Vier Frauen fallen vom Pferd*, in: *Theater heute* 1983, Heft 12, S. 54.

eisgekühlten Orvieto getrübt, obwohl die „*Marx-Sisters als blinde Passagiere*“²³³ „*die demokratische Republik ganz nüchtern*“²³⁴ genießen wollen. Im Betriebsausflugsklima, wo das gemeinsame Gekicher manchmal jedoch in überspanntes Lachen ausartet, werden, neben weiteren Klischees über das Land hinter der zu übertretenden Grenze („*Wer weiß, ob die dort warmes Wasser kennen.*“²³⁵), sowohl ernsthafte Themen wie Glaubensfragen (sie sind alle ausgetreten, wollen trotzdem die katholische „*gräßlich unterdrückte Kirche*“²³⁶ in Eisenach besuchen) angeschnitten, als auch Weiberklatschgeschichtchen über die ihnen bevorstehende Haartönung gesponnen („*Abgemacht. Wir werden alle grau.*“²³⁷).

Noch vor dem Grenzübertritt, das heißt nach dem ersten Akt in vier Szenen, werden fast vollständige Soziogramme der einzelnen Frauen erstellt, ohne jedoch auf ein zusammenführendes Element der Gruppe (?) hinzuweisen. Eine Sonderstellung unter ihnen genießt Anna, der Friederike Roth ihre biographischen Züge verliehen hat. Sie ist die einzige kinderlose und vor allem die einzige Intellektuelle, die trotz ihrer Skepsis und leichter Hysterie die erste Geige in dem weiblichen Selbsterfahrungs-Quartett spielt. Durch ihre prägnanten Aussagen gewinnt die Reise, deren Programm auch Annas Autorenschaft ist, viele neue Dimensionen²³⁸. Anna bleibt während der ganzen Reise eine Außerhalbstehende, obwohl sie gleiche Ziele wie der Rest der Gruppe verfolgt.

Gardinennäherin Ida will nicht nur der Belastung durch den Beruf, sondern auch den familiären Zwängen entfliehen. Diese berufstätige Hausfrau ist auf der permanenten Suche nach etwas, was man oberflächlich Glück nennen könnte. Sie ist der DDR-Welt sehr offen eingestellt, versucht den realen Sozialismus, wenn auch auf eine wenig ironische Art und Weise, zu verstehen und im Bild der Fotokamera festzuhalten. Zupackend geht sie das gemeinsame Abenteuer an, versucht stur positive Seiten in jeder Situation aufzuspüren, dennoch bleibt sie mit sich selbst unzufrieden und von der Welt enttäuscht.

Von der Verbitterung lässt sich auch im Fall von Lina sprechen. Lina, alleinerziehende Mutter der Zwillinge, ist eine pragmatische Lebenskünstlerin, die mit wenigen Mitteln, die ihr als Sekretärin zur Verfügung stehen, und „(...) *bisschen Sozialhilfe undn bisschen Alimente*

²³³ Skasa, Michael, ebenda.

²³⁴ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 33.

²³⁵ Roth, Friederike, ebenda, S. 34.

²³⁶ Roth, Friederike, ebenda.

²³⁷ Roth, Friederike, ebenda.

²³⁸ Auf die Doppelbödigkeit (besser gesagt Vielschichtigkeit!) des Stücks weisen unter anderem Lisa Hottong (in: *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994) und Hajo Kurzenberger (in: Pikulik, Lothar / Kurzenberger, Hajo / Guntermann, Georg (Hrsg.), *Deutsche Gegenwartsdramatik, Band 1*, Göttingen 1987., in: Kurzenberger, Hajo, *Friederike Roth: Ritt auf die Wartburg*, S. 70-98.) hin. Für das Hauptthema des vorliegenden Beitrags ist diese (z.B. im Hinblick auf die Wirklichkeitskonstrukte) nicht von einer prägenden Bedeutung.

undn bisschen Organisationstalent“²³⁹ klarkommen muss. Sie ist eine unbestrittene, selbstbewusste Meisterin der bissigen Bemerkungen und doppelseitigen Aussagen. Vertieft in einen Krimi, mag sie manchmal schwer zugänglich, unterkühlt oder sogar abweisend vorkommen.

Eine besondere Gestalt ist auch die fresslustige und -süchtige Thea, „(...)*die ihren Kummer mit der gleichen Kindlichkeit konsumiert wie die Eisenacher HO-Kost.*“²⁴⁰ Obwohl die zur Zeit Arbeitslose eine erst fünfmonatige Tochter und einen lieben Mann, der sie als einzige Begleitung zum Bahnhof bringt, hat, leiht sie Geld für die Fahrt, um aus dem täglichen Einerlei auszubrechen. Dieses Bedürfnis, der Monotonie des Alltagslebens zu entfliehen, ist für alle vier Frauen gemeinsam, die sich mit den übergestülpten Daseinsrollen nicht identifizieren können. Aus dem Verhältnis der Frauen zu ihrem alltäglichen Sozialverband lässt sich schließen, dass sie, obwohl sie mit einigen Individuen mehr oder weniger verbunden sind, nicht vollkommen richtig in die Gesellschaft eingegliedert sind.

Über mehrere Grenzen, nicht nur über die mit der Berliner Mauer im Hintergrund, vor sich davonlaufend, kommen die Vier am frühen Morgen im verregneten Eisenach an, wo ihre Reiseerwartungen und die DDR-Wirklichkeit in einem grotesken Missverhältnis aufeinandertreffen werden. Die noch im Zug geäußerten Vorstellungen und Vorurteile vom anderen Deutschland, die eher ganz wenig mit der Bildungskraft des Reisens zu tun haben, werden vor Ort prompt mit den neuen, authentischen Wahrnehmungen konfrontiert. Idas frühere Reflexion: „*So fährste hin und denkst, die ham nichts Besseres zu tun, als unsere Vorurteile aus der Welt zu schaffen.*“²⁴¹ klingt dann ironisch-bitter, wenn der erste entgegenkommende DDR-Bürger von den Frauen so heftig angestarrt wird, dass er sich auch dann seinerseits zurückwendet:

LINA: Schaut doch. (...)

THEA: Was denn?

LINA: Ein Bürger der demokratischen Republik.

IDA: Ja und?

LINA: Nichts und. Bloß so.

²³⁹ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 33.

²⁴⁰ M.M., *Chronik. Berlin: Würze in der Kürze*, in: *Theater heute* 1984, Heft 8, S. 44.

²⁴¹ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 34.

*IDA: Dann starrt ihm nicht so hinterher gefälligst.*²⁴²

Vielleicht liegt es teilweise an der Übermüdung der Reisenden, dass die vorgefertigten DDR-Bilder verschwimmen, und die erschöpften Frauen, nachdem sie sich gegen den sittlichen Anstand unter Gelaber und Gekicher geschminkt haben, auf den Kirchenbänken ihres ersten Reiseprogrammpunktes, mitten in der Predigt von der „starken Frau“²⁴³, beinahe einschlafen. In den vom Pfarrer vorgetragenen, biblischen Sprüchen Salomonis, die die schlummernden Touristinnen kaum wahrnehmen, ist die Rede vom Wert einer Frau und dem anzustrebenden (normalisierten?) Verhältnis zwischen ihr, ihrem Mann und der Familie:

*PFARRER: (...) Ihr Wert gleicht den Dingen, die von weit herkommen, von den äußersten Enden. Es vertraut auf sie das Herz ihres Mannes, und an Gewinn wird es nie fehlen. Sie erweist ihm nur Gutes, nie Böses, alle Tage ihres Lebens. Sie trägt Sorge und schafft mit kundiger Hand. (...) Sie wacht über den Wandel ihres Hauses, ihr Brot isst sie nicht müßig. Ihre Söhne kommen hoch und preisen sie selig; es rühmt sie auch ihr Mann. (...) Ein Weib, das den Herrn fürchtet, wird gepriesen.*²⁴⁴

Da die Predigt laut Ida „nicht grad das Leben“²⁴⁵ ist und die Frauen diese nicht als eine Art Anspielung verstehen, denken sie in diesem Moment nicht über die Tristesse der eigenen Beziehungen, geschweige denn über die Liebe, nach, sondern sie beschäftigen sich mit der bis jetzt für sie fremden Realität:

IDA: Wir haben Luxus. Die den Mangel. Wir holen raus. Die steckens rein. (...)

ANNA: (...) Hier müssen die doch anders leben. (...) Hier schlagen sie die Zeit doch sicher anders tot. (...)

IDA: (...) Was machen wir? Wochenendkurse zum Überleben im Ernstfall. Fünf Tage Dritte Welt hin und zurück und alles inklusive! (...)

*ANNA: Ich bin gierig auf draußen. (...) Kinderträume hier einlösen wollen.*²⁴⁶

²⁴² Roth, Friederike, ebenda, S. 35.

²⁴³ Vgl. Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 35.

²⁴⁴ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 35 f.

²⁴⁵ Roth, Friederike, ebenda, S. 36.

²⁴⁶ Roth, Friederike, ebenda.

Statt den Klischees zu entkommen, fallen die Frauen in klischeierte Gedankengänge und betonen unbewusst ihr Anderssein. Dass die Grenzen vor allem in ihren Köpfen vorhanden sind, wird während des „großen Tanzabends“²⁴⁷, der ungeplant zum Höhepunkt der Reise wird, sichtbar. Im HO-Lokal bei Rotkäppchen-Sekt amüsieren sich die modischen²⁴⁸, geschminkten und strahlenden Frauen auf einer abendlichen Tanzveranstaltung mit nomen est omen Grenz-soldaten. Der sich entwickelnde Ost-West-Dialog, der teilt und verbindet, markiert eine Wende im Denken der „besseren“ Bürgerinnen. Zwar heißt es anfangs „*Uns ausm Westen traun die alles zu.*“²⁴⁹ und die Damen genießen ihr Fest, auf dem sie sich vieles leisten und erlauben können:

IDA: Ist es nicht wirklich schön hier?

THEA: (...) Ja, es ist schön.

IDA: Und wie viel schöner als Paris.

LINA: (...) Paris wär trotzdem nicht schlecht.

IDA: Parisparisparis. Da siehst du immer bloß aus wie ne arme Verwandte.

LINA: Lieber spielst du hier die Tante ausm reichen Westen, was?

IDA: (...) Was willst du denn von mir? Ich fühl mich wohl.²⁵⁰,

sie merken sogar einige Unterschiede:

IDA: (...) Hier trink ich richtig gerne Sekt. Zu Haus, das ist was anderes. Da kipp ichn Schnaps rein und denk, der Kopf wird mir freier. Und noch ein und noch ein und fühl mich schließlich abgeschunden und mein Hirn wie verrückt. Am nächsten Tag bin ich bloß schrecklich ruiniert und stier vor mich hin und denk, so geht es nicht weiter.

LINA: Und hier fühlst du dich wohl, und es geht doch so weiter.²⁵¹,

aber letztendlich holt sie das mitgeschleppte Alte ein, das immer wieder hochkommt.

Auffallend ist, dass die Deutschen die Anwesenheit von Polen, Ungarn und Tschechen, die das abendliche Vergnügen der Frauen mit den Soldaten in keinem Fall stören sollte, mit ziemlich ausländerfeindlichen Aussagen kommentieren:

²⁴⁷ Vgl. Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 36.

²⁴⁸ Der Tausch der Kleidungsstücke untereinander kann als ein Versuch, andere Identitäten auszuprobieren, angesehen werden (siehe Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 36.).

²⁴⁹ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 36.

²⁵⁰ Roth, Friederike, ebenda, S. 37.

²⁵¹ Roth, Friederike, ebenda.

I. SOLDAT: Diese Ungarn. Diese Polen. Schrecklich.

ANNA: Was?

I. SOLDAT: Spielen sich auf hier und tanzen, wie es ihnen paßt. Ungarn Polen Tschechen – die leben doch von uns. Wir Deutsche...

ANNA: Wir...was?

I. SOLDAT: Eigentlich seid ihr unser Feind. Gut. Aber wenigstens weißt du, wie man tanzt. (...)

ANNA: Du meinst, wir sollen ausgerechnet denen zeigen, was ein Tanz ist, ein deutschdeutscher Tanz. Oder? Dieser Weltmeisterbetrieb.²⁵².

Wie man feststellen kann, bildet nicht nur die im Lokal anwesende, internationale Ausländergruppe eine Außenseitergruppe, sondern es wird auch zwischen mehr und weniger deutschen Deutschen unterschieden, die anscheinend im feindlichen Verhältnis zueinander stehen. Die westdeutschen Frauen wollen auf gar keinen Fall ihre Überlegenheit signalisieren, sie entdecken neu die Freiheit im Land, von dem sie geglaubt haben, hier gebe es keine Möglichkeit, frei zu sein; sie haben Freude an dem Tanzabend, an dem sie von keinen hauseigenen Bedingungen betroffen sind. Sie haben einen festgelegten Plan, dessen fester Bestandteil auch touristische Attraktionen der DDR sind. Diesen wollen sie realisieren, auch wenn er den DDR-Soldaten irreal vorkommen mag, und die Frauen selbst wie von einem anderen Planeten erscheinen:

IDA: (...) Sagen doch Sie mir nicht: es gibt keine Esel. Ich sag Ihnen: wir reiten morgen auf Eseln zur Wartburg.

THEA: [eifrig] Und auch, wenn's keine Esel gibt. [Die Frauen lachen]

DER SWINGER: [noch mehr irritiert] Ihr wollt uns wohl...

IDA: Uns gefällt hier. Das ist alles. Wieso geht das denn nicht in eure Köpfe? Daß es schön hier ist. Daß wir nichts wollen.

LINA: So ein Quatsch. Wir wollen doch nicht nichts. Wir wollen zum Frisör.²⁵³.

Die Katerstimmung und die von Ida im Hotelzimmer verteilten Exkreme als Folge der Ausgelassenheit und übertriebenen Freiheit am Vorabend wirken wie eine eiskalte Dusche auf die Frauen, die jetzt ihre Situation rekapitulieren. Von Hochgefühlen am Tanzabend

²⁵² Roth, Friederike, ebenda.

²⁵³ Roth, Friederike, ebenda.

bleiben: Idas neue Soldaten-Liebe von kurzer Dauer, Annas Gefühl, gelogen zu haben und Linas Überzeugung vom Als-ob-Leben, was kurz vor der Rückfahrt nochmals von Anna mit „*Wir sind noch hier und betrügen die Welt*“²⁵⁴ zusammengefasst wird. Die Szene beim Katerfrühstück wird auch zum ungesteuerten Gespräch über weibliche Selbstverwirklichung. Die Frauen balancieren an der Grenze zwischen Selbstfindung und -verlust. Einerseits scheinen sie für einen Außenstehenden ihre Emanzipation – familiär, beruflich und finanziell – gut im Griff zu haben, andererseits wird ihnen der noch nicht abgeschlossene Prozess, dieses Verweilen im Grenzbereich zwischen dem eigenen Willen zur persönlichen Selbstfindung und den aufgezwungenen gesellschaftlichen Rollen mit festgelegten Verhaltensnormen, zur Belastung. Bei aller beruflichen Emanzipation und finanziellen Unabhängigkeit reicht diese Frauen-Power lediglich dazu aus, drei Tage lang die eigenen Wünsche und Vorstellungen zu realisieren, um die dann aufzugeben und vor sich selbst zu kapitulieren. Trotz der viel versprechenden Kritik an Frauengruppen, die „*ihrer Mitgliedern zwar vermeintlich Hilfestellungen geben wollen, ihnen in Wirklichkeit jedoch nur eine weitere Rolle mit festgelegten Verhaltensnormen aufzwingen und das Problem der individuellen weiblichen Selbstfindung nur verlagern*“²⁵⁵, kommt es zu keiner andauernden Betätigung im Hinblick auf die Selbstverwirklichung:

*LINA: Bleib mir mit Frauenfrauen bloß vom Leib. Schau sie dir an. Jahrelang sitzen sie da mit blassen Ärmchen und dünnen Gesichterchen und jammern sich's gleiche Leid von der Seele. Wenns hoch kommt, richten sie Lektürekurse ein und rollen das Problem mit Literatur seit Adam und Eva auf. Dann kommt die Selbsterfahrungsnummer.*²⁵⁶.

Die Frauen bleiben im Status quo ihres Dazwischenseins. Sie wollen etwas für ihren Selbstwert tun, aber Ideen dies zu erreichen, enden bloß mit dem Vorschlag, zu arbeiten.

Nicht weiter bringt die Vier der Besuch bei dem volkseigenen Frisör, wo das Verhalten der Frauen – „*Wir führen uns hier auf wie im Zoo. Merkst du denn nicht, daß das*

²⁵⁴ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 41.

²⁵⁵ Mielke, Rita, *Sprachstücke. Friederike Roth als Theaterautorin.*, in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater Schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986, S. 64.

²⁵⁶ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 39.

die Leute beleidigt.“²⁵⁷ – viel zu wünschen übrig lässt. Die riskierte²⁵⁸ Veränderung des Selbst hört allein mit der optischen (und eher kurzfristigen) Verwandlung auf: die Haare werden nicht, wie geplant, westlich dekadent grau, sondern rot gefärbt bzw. auch gedauerwellt. Was von diesem Wandel bleibt, sind lediglich die von Ida geknipsten Vorher-Nachher-Fotos.

Friederike Roth stellt ihrem Stück ein Zitat Walters von der Vogelweide voran, das die höfische Literatur des Mittelalters in den Sinn ruft:

*„Wer in den Ohren krank an Süchten ist, das ist mein Rat, der bleibe dem Hofe zu Thüringen fern. Denn kommt er dahin er gerät wahrhaftig von Sinnen. Ich habe mich in den Trubel gestürzt, bis ich es nun nicht mehr kann ...“.*²⁵⁹

Damit treibt die Autorin ein intertextuelles Spiel mit dem Motiv der Gralsuche²⁶⁰, das sie im Drama neu entziffern lässt. Die Gralsuche ist die Suche nach dem Gral, dem Symbol für irdisches und himmlisches Glück, für absolute Sinngebung. Auch die vier Frauen – wie Gralsritter – sind auf der Suche, bloß sie wissen nicht, was sie suchen. Das moderne Leben hat wenig von der strukturierten, mittelalterlichen Welt, wo jedem „von oben“ ein Platz und eine gesellschaftliche Rolle zugewiesen waren. Anna, Ida, Lina und Thea mangelt es an Überzeugung, dass ihr Dasein sinnvoll und geordnet ist: „(...) die Frauen in der 'Wartburg' wissen schon gar nicht mehr, wie ihnen zumute ist.“²⁶¹. Sie sind „süchtig“ sowohl nach Sinngenuss als auch nach Sinn. Auch wenn ihre Lust „auf viel“²⁶² und Gier „auf draußen“²⁶³ manchmal in Alkohol, Sex und Drogen Ausdruck finden, bleibt es unbestritten, dass sie aktiv suchen, und auf der Suche einige Grenzen passieren, auch diejenigen ohne jeglichen Einfluss auf das Leben der Frauen und das Finden ihres Grals.

²⁵⁷ Roth, Friederike, ebenda.

²⁵⁸ Vgl. Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 39.

²⁵⁹ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 33.

Das Originalzitat wurde den politischen Spruchdichtungen „Erste Philippston“ (in: Schäfer Jörg (Hrsg.), *Walther von der Vogelweide, Werke*, Darmstadt 1972, S. 234) entnommen.

²⁶⁰ Diese Interpretation wurde dem Werk der Germanistin Lisa Hottong entnommen. Vgl. Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S.101.

²⁶¹ Friederike Roth im Interview mit Hella Demann. Vgl. in: Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S.101.

²⁶² Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 36.

²⁶³ Roth, Friederike, ebenda.

Der krönende Abschluss der dreitägigen Reise – der Ritt auf die Wartburg – findet mangels Eseln (Eselsstation hat Dienstschluss) auf einer Geländerstange statt. Dieser imaginäre Ritt lässt den gewünschten Programmpunkt nicht ganz scheitern. Bis auf Anna, die beim Aufstieg auf das Erreichen des Ziels auf einmal verzichten will und sich dann unterwegs den anderen Weggefährtinnen gegenüber alleingängerisch gibt, erfüllen sich die anderen drei weiblichen Parzival-Nachfolger zwar imaginativ, aber mit großem emotionalem Einsatz ihren Wunsch, mit Eseln auf die Wartburg zu reiten. Die momentane Isolierung Annas von der Frauengruppe ist nicht der einzige Ausbruch von gemeinsamen Tätigkeiten: Ida neigt vom kollektiven Haarfärben ab, und Lina distanziert sich vom Kirchenbesuch sowie vertieft sich in die Lektüre ohne Rücksicht auf die Fahrgemeinschaft. Jede der Frauen bringt ihr Persönliches in den Konsens der Gruppe ein, das eine besondere Dynamik der Reise garantiert.

Dynamisch geht es in der Nacht vor der Rückfahrt zu, in der, vom fliegenden Zimmer- und Bettenwechsel begleitet, die kümmerliche Bilanz der Selbsterfahrungsreise mit ihren Höhen und Tiefen gezogen wird. Desorientiert und verloren zwischen dem Frauenalltag in der Heimat, mit dem sie nicht ganz glücklich sind, und dem Abseits der neuen Erkenntnisse, die sie auch nicht zufrieden stellen, wissen die Frauen nicht mehr, wo sie ihren Ort finden können und was ihnen an ihrer Existenz fehlt. Keine von ihnen möchte in Eisenach²⁶⁴ bleiben, keine geht gerne zurück. Es fehlt ihnen bestimmt am Entscheidungswillen:

ANNA: Menschenskind Ida, ich weiß doch, daß es bei uns bloß so aussieht, als wär alles besser. (...) Und tu nicht dauernd, als wär ich der Kapitalismus persönlich, wenn ich nicht ständig vor Begeisterung jauchze.

IDA: Dazu müßt man Dir schon den Himmel auf Silbertabletts servieren. Gottlob, dass sies nicht tun. Ihr hättet ja plötzlich keinen Grund fürs Zurückfahren mehr.²⁶⁵

oder:

ANNA: Würdest du hierbleiben wollen?

LINA: Ich? Nicht geschenkt. [Pause] Obwohl mirs jetzt schon vor der Rückfahrt graust. (...) Hier wie dort, sag ich dir. Du kannst bloß explodieren oder abfaulen langsam.²⁶⁶.

²⁶⁴ Höchstwahrscheinlich hätte jedes andere Reiseziel diesen Gedankenaustausch unter den Westweibern auslösen können.

²⁶⁵ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 40.

Die Lebenswirklichkeit hier und da wird von den Frauen als unbefriedigend empfunden, sie sind jedoch nicht bereit oder sogar unfähig, außer oberflächlichem, manchmal pathetischem Reden, über die Ursachen sowie potenzielle Konsequenzen des herrschenden Zustands nachzudenken und das Fazit zu ziehen. Die hochexplosive Mischung aus Selbstmitleid, Haltlosigkeit, unterdrückten Bedürfnissen und der inneren Leere führt die Frauen zum kurzfristigen, exzessiven Ausbruch aus der Alltagsenge und zum bewussten Selbstbetrug. Der Ritt auf die Wartburg und andere Reisestationen bewirken nahezu nichts – für Anna, Ida, Lina und Thea heißt es: „*Morgen geht alles wieder los von vorn.*“²⁶⁷. Die Glückserwartungen und -sehnsüchte werden auf dieser deutschen „Bildungsreise“ nicht erfüllt. Die Grenzen des Dazwischens bleiben für die vier Frauen immer noch unpassierbar. Bei Friederike Roth gibt es Außenseiterinnen ohne ein bestimmtes Abseits.

Aus der philosophischen Perspektive (nach Mounier) sind sie weder Außenseiterinnen des Narziss-Typus noch Herkules-Typus, wobei sie charakteristische Eigenschaften der beiden aufweisen. Roths Protagonistinnen bilden eine Mischform, die jedoch kein Gleichgewicht zwischen dem Inneren und dem Äußeren der Frauen, keinen Einklang mit sich selbst ausdrückt. Anna, Ida, Lina und Thea tendieren zwar in vielen Situationen der Reise ins Abseits, aber sie sind sich dessen eher unbewusst. Die Alienation des Narziss' äußert sich unter anderem in der Leere des Gefühlslebens: bis auf Anna haben alle Frauen Kinder, sprich haben bzw. hatten auch ihren Mann, und ein sogenanntes familiäres Leben; sie wollen das, auch wenn nur kurzfristig, aufgeben und riskieren ihr Glück, indem sie sich auf sexuelle Exzesse mit den DDR-Soldaten einlassen. Aber auch Anna hat nichts gegen einen One-Night-Stand. Die Aussagen von Ida am Anfang des Stücks bezogen auf den Ausbruch weg von Zuhause bestätigen das Devalvieren der Werte, und in den Gesprächen im Eisenacher Hotel ist vom Lügen also unechtem Klang der Wörter die Rede. In der Nacht nach dem Tanzabend zeigt man Ida gegenüber, nachdem sie das gemeinsame Zimmer verunreinigt hat, eine Art Toleranz und Mitverständnis. Die Denkweise der Frauen ist nicht Narziss-typisch dekadent, aber ihre Gedanken, mit Ausnahme von Anna, sind eher kärglich und mit stereotypen Bildern (z.B. das DDR-Bild, Ausländerbild) belastet. Übrigens, „dekadent grau“ sollte ihr Haar werden. In den letzten Szenen des Stücks spürt man die Machtlosigkeit der Reisenden, da es morgen sowieso alles wieder los von vorne geht. Das Gefühl der Ziellosigkeit und die Überzeugung von der Absurdität des Lebens, die den Narziss-Typus charakterisieren, sind damit, auch wenn indirekt, bei Roths Figuren zu finden. Was sie jedoch vom Narziss

²⁶⁶ Roth, Friederike, ebenda, S. 40.

²⁶⁷ Roth, Friederike, ebenda, S. 41.

unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie ihre Verbindung zur Außenwelt nicht abschneiden. Hingegen genießen sie ihr Leben auf der Reise sehr intensiv, worin sie dem Herkules-Typus ähneln: die Welt der materiellen Dinge (man kann sich etwas leisten – siehe Frisörbesuch oder Sektflaschen), der Verzicht auf das innere Leben (das Benehmen der ausgetretenen Frauen in der Kirche) und starke Einflüsse der Massenkultur (Reisen an sich, Krimi- und Pornokino als Symbole der niedrigeren Kultur). Herkules-typisch werden die Frauen in den berauschen²⁶⁸ Trubel der Gefühle reingezogen (Soldaten) und verlieren sich in einer Reihe der Exzesse, die von übermäßigem Alkoholkonsum, sexuellen Abenteuern und Frauengelaber begleitet werden. Das alles lässt jedoch nicht auf den Zerfall der Persönlichkeit der Bundesrepublikanerinnen schließen. Was klar und sicher ist, ist in diesem Fall das Fehlen der tiefen, zwischenmenschlichen Beziehungen, vor allem der Liebe, von denen Mounier als Ursache jeder Alienation sprach.

Aus der soziologischen Perspektive sind die „vier kaputte Westweiber“²⁶⁹ auch keine hundertprozentigen Außenseiterinnen. Sie zeigen bestimmte Ansätze zum abweichenden Verhalten. Während der drei Tage im Ausland verstößen sie gegen einige soziale Normen, wie z.B. das unangepasste Benehmen in der Kirche (Verletzung der christlichen, also der moralischen Norm), frivole sexuelle Abenteuer der verheirateten Frauen mit verheirateten Soldaten (sittliche Norm) oder die provokante Show beim Frisör, die die DDR-Kundinnen beleidigt (in dieser sozialen Situation wird eine andere Handlung erwartet). Man könnte den Frauen die primäre Devianz zuschreiben, weil das Übertreten bzw. Missachten der herrschenden sozialen Normen einmalig zu sein scheint (z.B. Idas Soldaten-Liebe soll nur eine bestimmte Dauer von drei Tagen haben, und der Alkoholrausch mit seinen unangenehmen Folgen ist eher nur „reisebedingt“). Es sind konkrete vereinzelte Anlässe während des Kurztrips, die mit exzentrischen Ausbrüchen gegen die sozialen Normen, beinahe im „Sex, Drugs and Rock'n'Roll“ enden. Die Sozialbindung, die sich die Frauen gegenseitig bieten und die durch die Gruppenstärke verfestigt wird, erinnert sie an potenzielle Konsequenzen eines Verstoßes gegen den Normenkatalog. Vielleicht merken sie rechtzeitig, dass ich Verhalten normwidrig wird, vielleicht liegt es lediglich am Reiseabschluss und der bevorstehenden Heimfahrt, dass das momentan abweichende Verhalten zu keiner dauerhaften Motivation wird, und sie selbst sich nicht zu tatsächlichen Außenseiterinnen entwickeln. Andererseits steht es nicht fest, ob sie in der Heimat als Alleinerziehende, Arbeitslose,

²⁶⁸ In den Sinn kommt hier auch der dionysische Rausch, assoziiert mit den orgiastischen Riten, bei denen gegessen und „freie Liebe“ zwischen den Geschlechtern genossen wurde.

²⁶⁹ Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11, S. 35.

Geschiedene oder einfach Andersaussehende (siehe die dicke Thea) von der „normalen“ Gesellschaft nicht ausgegrenzte werden, auch wenn von ihrem nichtkonformen Verhalten hinter der Grenze keine Spur bleibt.

Anhand der 16 Szenen des Stücks ist es sehr schwierig, eine psychologische Diagnose für jede der Frauen zu stellen. Sie weisen auch keine anhaltenden Syndrome auf, die von einem Psychologen bzw. Psychotherapeuten behandelt werden sollte. Ihr Dasein ist in eine festgelegte kulturhistorische Situation eingeschrieben: die Reise findet in der Zeit der DDR statt. Sie bittet den Frauen eine Möglichkeit, sich mit anderen Menschen, den DDR-Bürgern, zu treffen und dadurch gibt sie ihnen eine Chance der Bereicherung ihrer selbst. Die direkte Konfrontation mit den anderen wird von den Westfrauen jedoch nicht zur Entfaltung der Eigenwelt genutzt. Sie sind sich der Angst vor der Sinnlosigkeit der Existenz nicht bewusst und sie wird von ihnen auch nicht thematisiert. Anstatt zu versuchen, herauszufinden, was ihnen innerlich fehlt und zu begreifen, was für sie Bedeutung haben könnte, bleiben sie nach außen gerichtet und in rein technischer Relation zu der Außenwelt, was dem von Existenzialisten vorhergesehenen Bild des Menschen des Westens im 20. Jahrhundert entspricht. Friederike Roth schickt ihre Protagonistinnen auf eine Reise über die Grenzen, der Ritt endet erfolglos im Dazwischen.

„Die Outsider erfahren sich und ihre Mitwelt ästhetisch. Im 21. Jahrhundert befinden sich praktisch alle Künstler im Outside, am Rande der Gesellschaft. Der Künstler spielt eine Nebenrolle. Der Künstler ist der Außenseiter par excellence.“²⁷⁰

5.3 Lebensrolle: Außenseiter von Beruf – Friederike Roths

„Krötenbrunnen“

Die Innenwelt des im Titel des dritten Stücks von Friederike Roth genannten „Krötenbrunnens“ (1984), mit den sich darin wild paarenden Lurchen, bildet eine ironische Miniaturausgabe der Künstlerwelt rund um den Brunnen mit den stets wechselnden, menschlichen Liebespaarkonstellationen:

Den Kröten kommt es ja, wenn sie sich paaren, auf das Geschlecht und auf den Partner nicht an: sie klammern sich zur durablen Kopulation an allem fest, was sich bewegt (...).²⁷¹

Auch für den menschlichen „Krötenkönig“, den im Zentrum der Handlung stehenden jungen Mann, genannt nach seiner Haarfarbe „Blondschopf“²⁷², spielt der Geschlechtsunterschied keine Rolle – er kopuliert, d.h. er verkehrt mit jedem, „(...) von dem er was für sich erwartet“²⁷³. Die Nachfrage nach dessen „Liebesdiensten“ ist in dem von Roth geschilderten Künstlermilieu, das sich im Garten einer repräsentativen Mittelmeer-Villa aufhält, sehr stark. Um das blonde Lustobjekt buhlen beinahe alle namenlosen²⁷⁴ Figuren der „(...)

²⁷⁰ Bianchi, Paolo, *Der Künstler als Außenseiter*, Auszüge aus einem Gespräch zwischen Thomas Feuerstein und Paolo Bianchi, das im August 2005 stattfand. Erstabdruck in: Thoman, Klaus (Hrsg.), *Thomas Feuerstein. Outcast of the Universe*, Wien 2006, S. 227-240. Hier zitiert nach www.myzel.net/Narration/bianchi.html.

²⁷¹ Hensel, Georg, *Der Frauen blonder Wanderpreis*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.10.1984.

²⁷² Mit seiner Figur will Friederike Roth eine Ironisierung der Gestalt der typischen Blondine schaffen: „Ich wollte nun mal ein männliches dummes Blondschnöpfchen in die Gegend setzen, nicht ein weibliches dummes Blondchen.“

Vgl. in: Roeder, Anke, *Jedes Scheitern der Liebe ist ein Tod oder Die schönsten Träume scheitern am schrecklichsten. Gespräch mit Friederike Roth*, in: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt am Main 1989, S. 44.

²⁷³ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 57.

²⁷⁴ Friederike Roth zeichnet ihre namenlosen Figuren nicht individuell. Sie bleiben psychologisch konturlose Rollenklischees. Vgl. auch Arthur Schnitzler „Reigen“.

*Sommergesellschaft Einsamer, die nach Zweisamkeit gieren*²⁷⁵: der Hausbesitzer – der Produzent und die von ihm eingeladenen Gäste aus dem künstlerischen Bekannten- und Freundeskreis, u.a. die Bildhauerin und die Schauspielerin. An dem Geschehen im Stück beteiligen sich auch Figuren, die mit der hohen Kunst wenig oder gar nichts zu tun haben: das Mädchen, seine Tante – die Erschöpfte, die Schrottfrau, der Himmelsmaler und der Weggetauchte²⁷⁶. Hinter den moralisch unstabilen Fassaden dieser Künstlerwelt geht es beinahe wie im Krötenbrunnen zu: es herrscht hier reger Körpertauschbetrieb. Die verdinglichte Liebe und die vorwiegend Zweierdialoge „im sozialen Leerraum“²⁷⁷ der Villa werden Tag und Nacht (genauer gesagt zwei Tage und eine Nacht) vom ertönenden Quaken der Brunnenkröten untermalt. Im Rothschen Stück existieren parallel zwei „ähnliche“, in sich geschlossene Welten. In der Welt der Tiere geht es um die normale Paarungszeit, in der Welt der menschlichen Individuen – um die weit verstandene Gefühlsproblematik: Verlangen, Untreue, Sehnsucht, sexuelle Hingabe, romantische Liebe sowie Emotionslosigkeit und vor allem Beziehungslosigkeit als traurige Folge der Unmöglichkeit der Liebe.

Friederike Roth platziert in ihrem Stück sowohl weibliche als auch männliche Figuren. Der Blondschoß, diese männliche Ausführung der „dummen Blondine“, löst unter ihnen einen Gefühlswirbel aus. Seine (meist parallelen!) Beziehungen zum Produzenten, zu der Bildhauerin und der Schauspielerin sowie merkwürdige Verflechtungen zwischen anderen Figuren des Stücks (z.B. der Produzent und die Erschöpfte) bilden ein Gerüst einer überwiegend narzisstischen (Künstler!) Außenseitergesellschaft, die zu einer Art soziale Enklave mutiert. Lediglich das Mädchen, das von außen in diese Welt des schönen Scheins eintritt, bildet einen Gegenpol zu den „Blondschoß-Besessenen“ und ist eigentlich die einzige Protagonistin, um deren Gunst der blonde Jüngling selbst wirbt.

Der Blondschoß wird vom Produzenten „an irgendeinem Strand gefunden“²⁷⁸ und in dessen Villa mitgenommen. Zu diesem Zeitpunkt ist es dem Produzenten noch nicht bewusst,

²⁷⁵ Kutzmutz, Olaf, Friederike Roth, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1978, S. 6.

²⁷⁶ Michael Merschmeier weist darauf hin, dass die Symbolgestalten – der Himmelsmaler, die Schrottfrau, der Weggetauchte – dem Stück von Else Lasker-Schüler „Wupper“ bzw. dem Stück von Botho Strauß „Park“ entsprungen sein können. Sie sind ein Mischmasch von Realem und Irrealem im realistischen Ambiente des südlichen Gartens der Villa.

Vgl. Merschmeier, Michael, *Die Liebe hat verloren, die Wirklichkeit ist fern*, in: *Theater heute* 1984, Heft 12, S. 14.

²⁷⁷ Merschmeier, Michael, ebenda.

²⁷⁸ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 10.

dass sein „Fund“ eine tickende Zeitbombe ist, die im weiteren Verlauf der Handlung in der gelangweilten Künstlerwelt eine Explosion unterschiedlicher Gefühle und Empfindungen verursachen wird, geschiege denn, dass er dem Jungen zum Opfer fällt. Das folgende Gespräch des Produzenten mit der Bildhauerin zeigt, dass der schöne Blondschoß bereits bei seinem Auffinden durch den Produzenten alleingelassen ist (infolge der Exklusion?), keine Mitwelt und keinen zugeschriebenen Ort hat:

DIE BILDHAUERIN: Wer ist er? (...)

DER PRODUZENT: Keine Ahnung. (...)

DER PRODUZENT: (...) Ich habe ihn an irgendeinem Strand gefunden. Er lag wie liegengelassen herum.

DIE BILDHAUERIN: Da haben Sie ihn einfach mitgenommen?

DER PRODUZENT: Sie sagen es.

DIE BILDHAUERIN: Hat er denn nirgends hingehört?

DER PRODUZENT: Wo sollte er denn hingehören?²⁷⁹.

Das und die Tatsache, dass es sich bei den meisten Protagonisten um Künstler handelt, macht den Blondschoß, der kein Künstler ist, unter ihnen zu einem Eindringling, der die Wahrheit über die falsche, ver-rückte Gefühlswelt der Künstler Schritt für Schritt entblößt und als quasi Symbol der korrumptierten Gefühle erscheint. Claudia Becker beschreibt ihn folgendermaßen:

Das den Reigen auslösende ‘Objekt der Begierde’ ist ein schöner Jüngling, ein ebenso bindungs- wie liebesunfähiger Narziß, der zugleich als Spiegel aller unerfüllten Leidenschaften und Liebessehnsüchte fungiert. An ihm entzündet sich die Einsicht in die Vergeblichkeit, die dennoch keine Konsequenz des Verzichts nach sich zieht. Unausrottbar ist das Verlangen.²⁸⁰.

Da er für eine entsprechende Entlohnung bereit ist, alle (vor allem sexuelle) Wünsche (nicht nur) der Frauen zu erfüllen, wird er von den anderen Figuren als reines Lustobjekt gesehen, das zur Befriedigung der eigenen, auch wenn unterschiedlichen Bedürfnisse benutzt wird. Diese auf Gegenleistung basierenden „Beziehungen“ verdeutlichen, dass sein Leben keinen

²⁷⁹ Roth, Friederike, ebenda, S. 10 f.

²⁸⁰ Becker, Claudia, Friederike Roth, in: Allkemper, Alo u. Eke, Norbert Otto (Hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 827.

tieferen Sinn hat. Es geht ihm nur um das Materielle, um seinen Wohlstand: er bekommt von den Künstlern Kost und Verpflegung. Das führt so weit, dass sein Leben ausschließlich unter materiellen Dingen verläuft und darauf beruht, diese von den Künstlern durch seine „Dienste“ zu bekommen, ohne dabei auf die sozialen Werte und Normen zu achten. Dabei verzichtet er beinahe auf sein inneres Leben. Als Mensch wird er zum Objekt, zum Gegenstand mit allen dazu gehörenden Gefühlen. Der Blondschoß wird käuflich, jedermann kann ihn für das Ausleben seiner (sexuellen) Phantasien „mieten“²⁸¹, er muss nur „mehr bieten“²⁸². Er wird ersteigert und gibt sich dem Höchstbietenden hin, ohne dabei die wahre Liebe kennen zu lernen. Das alles führt zu einer Entartung seines persönlichen Lebens, die an die Entfremdung des Herkules-Typus in der Philosophie Emmanuel Mouniers erinnert. Herkules setzt sich nur ein einziges Ziel: Erreichung eines Gewinns. Herkules verrichtet seine Arbeiten, der Blondschoß spricht im Falle seiner Tätigkeit nie von der Arbeit, obwohl seine sexuellen Dienste von anderen oft so angesehen und genannt werden.²⁸³ Dabei wird er (Herkules wie Blondschoß) von seinen Erfolgen (Blondschoß bei Frauen und Männern, sic!) verbraucht, verdinglicht sich vollständig und wird zum Gegenstand, den man, wie oben zitiert, aufsammeln und einfach mitnehmen kann (Inklusion?). Der nach der einfachsten Art der Lebenserhaltung und Unterhaltung suchende Blondschoß wird hinter seinem Rücken von der künstlerischen Mitwelt mehrmals der Menschenwürde beraubt, er wird zu einem Spielzeug, das herumgereicht wird:

DER PRODUZENT: (...) Spielt ihr wieder „Wo ist das Hündchen“? (...)

DIE SCHAUSPIELERIN: War er bei dir?

DER PRODUZENT: Wer war bei mir?

DIE SCHAUSPIELERIN: Er kann ja nicht einfach verschwinden. [Sie lacht nervös.]

Ich meine: wo sollte er hin?

DER PRODUZENT: Andererseits: wo soll er bleiben? Ich meine: bei wem? (...)

DER PRODUZENT: Hündchen sind Hündchen.

Sie laufen weg, sie heben irgendwo ein Bein, sie schnüffeln ein bißchen. (...) Sie kommen wieder, wenn sie fressen wollen. (...)

²⁸¹ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 47.

²⁸² Roth, Friederike, ebenda, S. 16.

²⁸³ Siehe Aussagen von dem Mädchen und der Schauspielerin in: Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 48 u. 52.

DIE SCHAUSPIELERIN: (...) Ich frag mich nur – bloß um im Bild zu bleiben – wo momentan sein Freßnapf steht.²⁸⁴

Es wird bestätigt, dass der Blondschoß keinem bestimmten Ort und auch keiner bestimmten Person zugeschrieben ist, sowie ein Ausdruck für die Verdinglichung seiner Person wie auch für sein materielles Verlangen gegeben, welches er im gewissen Maße durch die Unterlegenheit bei den Künstlern und die dafür erhaltene Entlohnung zu stillen versucht.

Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, welche der im Stück dargestellten, sowohl Hetero- als auch Homobeziehungen aufrichtig sind. An den als Partnerwechsel inszenierten Beziehungsversuchen wird die Unmöglichkeit der Liebe demonstriert, die als erotisch-mechanischer Akt denunziert wird. Der Blondschoß stiftet beinahe bei jedem innere Unruhen, die dann in Gesprächen (gleich leeren Sprachschablonen sich erschöpfender Liebes-Dialoge) sowie Handlungen nach außen ausgelebt werden. Besonders anfällig für seine Reize sind die Künstler – der Produzent, die Bildhauerin und die Schauspielerin, und vor allem sind sie auch diejenigen, die es in ihrer Liebe zu Blondschoß zu nichts bringen. Wie Ingeborg Gleichauf richtig bemerkt:

Die Liebe ist eine Kunst, aber auch die Künstler und vielleicht gerade sie scheitern damit, weil sie am allerwenigsten erkennen, wann es ernst wird. Es kann sein, dass etwas Schönes geschieht, aber sie merken es erst, wenn es vorbei ist (...).²⁸⁵

Das liegt vielleicht daran, dass die Künstler das Verhältnis zwischen Ideal und Wirklichkeit anders sehen und diesen Zwiespalt angesichts ihrer ästhetischen Möglichkeiten durchleiden. Diese dramatis personae sind wie ihre Kunst: nicht originell und nicht in der Lage, sich der Wirklichkeit zu nähern. In der Liebe wie in der Kunst wurde schon alles gesagt und kann nur zum Plagiat werden.

Lisa Hottong zeigt an, dass Friederike Roth mit der Figur des Blondschoß ein Spiel mit dem bekannten Don-Juan-Mythos treibt²⁸⁶. Der blonde Verführer hat jedoch mit dem

²⁸⁴ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 46 f.

²⁸⁵ Gleichauf, Ingeborg, *Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 104 f.

²⁸⁶ Vgl. in: Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 10 f.

„klassischen“ Eroberer nur wenig zu tun, weil seine gewöhnlichen Dienstleistungen in keinem Verhältnis zu unstillbarer sinnlicher Leidenschaft eines wahren Don-Juan²⁸⁷ stehen. Der Blondschoß ist eher eine misslungene Version eines „l’homme fatal“, der durch sein verführerisches Wesen seinen Partnern zum Verhängnis wird, ohne dabei Charme und Intellekt aufzuweisen. Durch den Kontakt zum jungen blonden Mann fangen die Künstler an, sich irrational zu benehmen, was ihre schon per definitionem Künstler-Außenseiterposition noch verstärkt.

„Die schlechteren Karten hat immer der, der liebt.“²⁸⁸ stellt die Bildhauerin, das erste weibliche und freiwillige Liebesopfer des Blondschoß, fest. Eine nicht mehr die jüngste Frau mit nicht unbedingt positiven Erfahrungen in der Liebe (trotzdem lebt sie noch gut von Geschäften ihres Ex-Mannes), die zuerst angeblich nur künstlerisches Interesse am „gut gewachsen(en)“²⁸⁹ Modell hat, verliebt sich (?) in „den schönen blonden Nichtsnutz“²⁹⁰ und nimmt am „Bieten“ teil. Die Erwartungen der Künstlerin dem Jungen gegenüber und umgekehrt scheinen jedoch nicht übereinstimmend zu sein:

DER BLONDSCHOPF: Wenn du mich liebst, dann lieb mich doch einfach. Erwarte nicht dauernd, dass ich dir dankbar bin deswegen.

DIE BILDHAUERIN: Das erwarte ich nicht. Dankbarkeit, bei Gott, wäre das Letzte!

DER BLONDSCHOPF: Aber was willst du? Etwas erwartest du doch. Wie du mich ansiehst! Dauernd stehst du hinter mir, als müßte ich dir Trinkgeld geben.

DIE BILDHAUERIN: Du bist furchtbar.

DER BLONDSCHOPF: Du willst zu viel.²⁹¹

Die Auswirkung des l’homme fatal auf die Bildhauerin nimmt schlimme Folgen; sie sagt: „Mein Stolz ist ganz verflogen.“²⁹² oder „Jetzt bin ich verkauft und verraten.“²⁹³. Es

²⁸⁷ Auf die Figur des klassischen aktiven Don-Juan als Beispiel für einen intentionellen Außenseiter weist auch Hans Mayer (er unterscheidet streng zwischen intentionellen und existentiellen Außenseitern) hin. Unter intentionellen Außenseitern versteht er Individuen, die sich aufgrund einer freien Willensentscheidung außerhalb der jeweiligen Gemeinschaft stellen. Wer die Grenze überschreitet, steht draußen. Solche intentionellen, also willentlichen Grenzüberschreiter sind, außer Don-Juan (durch das Laster), auch: Faustus (durch den Teufelspakt), Jeanne d’Arc und Hamlet.

Vgl. Hans Mayer in: Ueding, Gert (Hrsg.), *Materialien zu Hans Mayer „Außenseiter“*, Frankfurt am Main 1978, S. 49.

²⁸⁸ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 23.

²⁸⁹ Roth, Friederike, ebenda, S. 12.

²⁹⁰ Roth, Friederike, ebenda, S. 14.

²⁹¹ Roth, Friederike, ebenda, S. 22.

fehlt auch an der Kommunikation – der Blondschoß schweigt oft, beschwert sich, dass er „zum Lieben keine Luft“²⁹⁴ hat und lässt sich von anderen problemlos „verführen“. Bei ihr führt der Zustand zum Schmerz („Mensch, es zerreißt mir fast das Herz.“²⁹⁵), zur übertriebenen Eifersucht („Freiwillig und umsonst würdest du ohnehin nie von mir träumen.“²⁹⁶), zur Demütigung und Scham (*DIE SCHAUSPIELERIN*: *Schläft er mit dir? DIE BILDHAUERIN*: [leise] *Wenn ich ihn darum bitte.*²⁹⁷) und letztendlich zur Einsicht in ihre hoffnungslose Lage:

DIE BILDHAUERIN: (...) *Ich werd ganz grau, wenn ich bei dir die Mühe spüre, nett zu mir zu sein: manchmal redest du dir selber sogar Liebe ein.*²⁹⁸

Ihre Baumplastik – ein Hochzeitskleid drapiert und festgenagelt um den Zypressenbaum – könnte ihren unerfüllten und unerfüllbaren Traum vom Glück in der Ehe symbolisieren²⁹⁹. Dass der Blondschoß mit ihr nicht glücklich ist, das ahnt sie: „Und wenn er's wäre, wär er nicht normal.“³⁰⁰ Sie weiß auch, welche Bedürfnisse sie hat: „Ich will mehr wollen dürfen ohne weiterzubieten.“³⁰¹ Für den raffinierten Jungen ist ein Dreieck (oder Viereck!) kein Tabu. Trotz aller Bemühungen ihrerseits, diese „leistungsbedingte“ Beziehung in eine wahre Liebesbeziehung zu verwandeln, muss sie angesichts einer neuen, jungen und attraktiven Konkurrentin, der Schauspielerin, in die traurige Wahrheit einsehen und sich damit abfinden, überboten worden zu sein. Verraten und weinend kommt sie zur Erkenntnis: „(...) wie ich dastehe: allein in der Nacht stehe ich da (...)“³⁰². Es ist nicht ausgeschlossen, dass dieses Verraten- und Enttäuschtsein sowie vor allem das Alleinstehen sie und dann auch die Schauspielerin dazu veranlassen, in der letzten Szene des Stücks einen näher nicht geklärten

²⁹² Roth, Friederike, ebenda.

²⁹³ Roth, Friederike, ebenda, S. 24.

²⁹⁴ Roth, Friederike, ebenda, S. 22.

²⁹⁵ Roth, Friederike, ebenda, S. 23.

²⁹⁶ Roth, Friederike, ebenda, S. 22.

²⁹⁷ Roth, Friederike, ebenda, S. 25.

²⁹⁸ Roth, Friederike, ebenda, S. 23.

²⁹⁹ Die Baumplastik der Bildhauerin – wiederholt wie ein Motiv – wird zum stummen Zeugen (z.B. „steht schön im Licht“, S. 38) der nachfolgenden Liebesbegegnungen des Blondschoß mit der Schauspielerin und dem Mädchen. In der letzten Szene des Stücks lässt sie („(...) plötzlich häßlich aussieht, glitzert.“, S. 60) etwas Schlimmes vorahnend. Für die Schrottfrau ist die Aussage des Kunstwerkes klar: „(...) die Zypresse auf den Friedhof gehört und das Brautkleid [sie mustert die Bildhauerin] an eine richtige Braut. Alles andere ist Schrott.“, S. 33. Ihrer Meinung nach liegt der Friedhof in der Künstlerwelt am Krötenbrunnen.

³⁰⁰ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 32.

³⁰¹ Roth, Friederike, ebenda.

³⁰² Roth, Friederike, ebenda, S. 39.

Racheakt am Blondschoß, der zwischen diesen zwei Künstlerinnen, dem Produzenten und dem Mädchen rumhüpft, und indirekt am Mädchen zu nehmen.

Schön, jung und erfolgreich ist die Schauspielerin, die all ihre Reize ins Spiel bringt, um den blonden Frauen- und Männertraum für sich zu gewinnen. Die Verführung gelingt, wobei es anfangs schwer zu sagen ist, wer wen verführt hat. Der Traum der Schauspielerin von einer „*ganz normale(n) Liebe*“³⁰³ zerplatzt aber bald:

*DER BLONDSCHOPF: (...) Ich habe mit dir geschlafen, weil du es wolltest, und ich wollte es auch.
Nicht mehr.*³⁰⁴.

Die Schauspielerin reagiert anders als die eher ruhige Bildhauerin (die es mit dem Jungen treibt, weil „(...) er nach etwas sehr Lebendigem riecht.“³⁰⁵), sie hat auch eine andere, um nicht zu sagen dominante Einstellung ihm gegenüber. Sie versucht, auf eine schauspielerische Art und Weise den Ton anzugeben: schreit, kriegt Wutanfälle, beschimpft den Jungen wegen des Mädchens. Wie die Kunst des Schauspiels sind auch ihre „theatralischen“ Liebeserklärungen. Sie spielt alles, auch die Liebe gehört zu einer Rolle. Die Schauspielerin hat zwar menschliche Träume, aber ihre Wirklichkeit ist ein Spiel im Leben.

Die Wahrheit von der „Liebesstrategie“ des Blondschoß kommt deutlich zu Wort, nachdem das Mädchen in die geschlossene Welt der Villa angereist ist und der Blondschoß sich in sie verliebt hat. Die eifersüchtige Schauspielerin wirft ihm vor:

DIE SCHAUSPIELERIN: Du läufst ihr hinterher. Diesem ahnungslosen blutleeren Etwas läufst du hinterher, und von uns holst du, was du brauchst. Du nimmst von ihm, von ihr, von mir – und gibst es ihr. Das ist nicht fair.

*DER BLONDSCHOPF: Ich habe mit jedem von euch gemacht, was jeder von euch von mir wollte.*³⁰⁶.

³⁰³ Roth, Friederike, ebenda, S. 54 .

³⁰⁴ Roth, Friederike, ebenda, S. 51 f.

³⁰⁵ Roth, Friederike, ebenda, S. 42.

³⁰⁶ Roth, Friederike, ebenda, S. 49.

Das Mädchen hat dem Jungen mehr anzubieten, mehr als Geld und das gespielte Gefühl³⁰⁷ der Schauspielerin, das eher ein Zitat ist als eine persönliche Liebeserklärung. Mit der Figur der „Ich war ein Erfolg“³⁰⁸-Schauspielerin schafft Friederike Roth eine über sich und die Welt nachdenkende und kommentierende Gestalt. Dieses Nachdenken hat keinen tieferen, existentiellen Sinn. Sogar „die Frage aller Fragen“³⁰⁹ schwankt an der Grenze zwischen der realen Identität der Schauspielerin und der von ihr gespielten Bühnenrolle:

DIE SCHAUSPIELERIN: Ich bin es. Ich bin da.

Bin ich es wirklich?

*DIE ERSCHÖPFTE: [lehnt sich gelangweilt zurück.] Du lieber Gott, schon wieder mal: die Frage aller Fragen.*³¹⁰

Die Identitäts-, Sinn- und Lebenskrise sind in den ekstatischen, theatralischen (Monolog)-Auftritten der Schauspielerin und ihren Eingeständnissen deutlich zu spüren:

*DIE SCHAUSPIELERIN: (...) Immer wenn mir nach Dichten zumut ist, fällt mir nichts ein. [Pause.] Dauernd sage ich nur das, was andere schon gesagt haben.*³¹¹

Dadurch, dass sie sich des Zitats (des Plagiats³¹²) bedient, klingen ihre eigenen Aussagen künstlich. Sie spielt sich selbst, macht ihr Leben zu ihrer Hauptrolle. Der unechte Klang der Wörter (siehe Mouniers Entfremdung des Narziss-Typus) und exzentrisches Verhalten (Exzentrik gilt als Normabweichung) lassen die Schauspielerin zwar künstlerisch, aber nicht authentisch wirken. Heike Klapdor-Kops erläutert dieses Textverfahren Friederike Roths:

*Das Plagiat als Kunstform scheint Ausdruck eines Formverlangens sein zu können, mit dem der Schriftsteller auf halsbrecherische Weise die existentielle Bedeutung künstlerischer Originalität eingesteht. Die Originalität des Kunstwerks tritt für die Authentizität des eigenen Lebens ein.*³¹³

³⁰⁷ Vgl. Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 52.

³⁰⁸ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 50.

³⁰⁹ Roth, Friederike, ebenda, S. 25.

³¹⁰ Roth, Friederike, ebenda.

³¹¹ Roth, Friederike, ebenda, S. 36.

³¹² Vgl. Klapdor-Kops, Heike, *Friederike Roth: „Krötenbrunnen“*. Anmerkungen zum Verhältnis von Thema und Variation. in: *TheaterZeitschrift* 14, 1985, S. 121.

³¹³ Klapdor-Kops, Heike, ebenda, S. 121.

Die Schauspielerin baut um sich herum ihre eigene Welt, zu der kaum jemand wirklich Zutritt hat. Der Blondschoß weckt zwar ungewollt ihr Bedürfnis nach echter Liebe, die eine zwischenmenschliche Interaktion voraussetzt, aber er ist nur in materieller Hinsicht an dieser Beziehung interessiert. Sie bleibt in ihrer Welt der Wünsche und Vorstellungen und zugleich außerhalb der wahren Welt der Mitmenschen. Diese Beziehungslosigkeit macht ihre Lebensrolle zum Monolog, zu einem Stück für einen Schauspieler. Sie selbst wird (ob nur des Berufs wegen?) zum Outsider.

Das Mädchen ist die einzige Figur, die die emotionale Leere des Blondschoß durchschaut – „*Er liebt überhaupt nicht aus Liebe*“³¹⁴ – und eine andere Vorstellung von der Liebe hat als die an diesem Gefühl scheiternden Künstler. Die Nichte der Erschöpften, von der die Tante glaubt „(...) *Sie ist sehr schön, ganz jung und fast naiv.*“³¹⁵, kommt wie der „*Bote aus der Fremde*“³¹⁶ in der Villa an und leitet einschneidende Veränderungen ein: der Blondschoß verliebt sich in sie, ohne dafür ein Entgelt zu erwarten, und seine bisherigen Liebespartner, die von der Eifersucht und Sehnsucht geplagten Künstler, können sich in der neuen Situation nicht zurechtfinden. Da das Mädchen von außen kommt und dem Künstlermilieu nicht angehört, sieht sie die Verlogenheit dieser geschlossenen Gesellschaft aus einer frischen Perspektive, ist von den an Anomie³¹⁷ grenzenden Verhaltensweisen befremdet und zieht das folgende Fazit:

DAS MÄDCHEN: (...) Ich will Ihnen sagen und das sage ich Ihnen: Sie können mir alles erzählen, aber Sie wissen so wenig wie ich.

Mit Alter hat das nichts zu tun.

Ihnen blästs doch genauso Sehnsüchtelein im Kopf hin und herum nach, weiß ich nicht, Glück, überhaupt Glück rundumrundum.

Mit Alter hat das nichts zu tun. (...)

*Ihr könnt alles erklären und habt keine Ahnung. Ihr erklärt und erklärt und habt dabei bloß Angst vor dem, was euch fremd ist.*³¹⁸

³¹⁴ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 57.

³¹⁵ Roth, Friederike, ebenda, S.40.

³¹⁶ Auf die Funktion dieser dramaturgischen Figur, die den Aufbruch der statischen Unbeweglichkeit der Situation auf der Bühne verursacht, weist Lisa Hottong in ihrer Arbeit: *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 103, hin.

³¹⁷ Zur Definition der Anomie siehe Kapitel 3.

³¹⁸ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 55 f.

Sie wirft den Angehörigen der Künstlerwelt, in der die devalvierten Werte herrschen, vor, dass sie ihren Blondschopf „so sehr verdorben“³¹⁹ haben, weil sie zu einer emotionalen Beziehung, die nicht nur auf den sexuellen Akt fixiert ist, unfähig sind. Nach der geäußerten, analytischen und kritischen Einsicht, die sowohl den blonden Liebesdiener als auch seine Freier betrifft, will sie sich mit dem Blondschopf auf keine Liebe mehr einlassen und der für sie fremden Welt fernbleiben, was unbestritten ihre „Normalität“ als Menschen bestätigt. Der offene Schluss des Stückes³²⁰ lässt jedoch ungeklärt, ob es ihr gelingt.

Ein seltsames Duett bilden zwei Sonderlinge: die Erschöpfte (erschöpft von Prügeleien seitens des Ex-Mannes, dem Gerenne um Arbeit und nach Liebe: „Ich bin erschöpft und will nichts mehr. Das macht mich erträglich“³²¹) und der Produzent (der das produziert, was andere spielen und was ihm gefällt), denen ein untypischer Wunsch gemeinsam ist:

*DER PRODUZENT: (...) Ich sei auch so einer, der nicht allein sein kann, aber auch mit keinem zusammen. Sagen Sie ihr nur das.*³²²

und

DIE ERSCHÖPFTE: (...) Und dann hast du mir sagen lassen, du wärst auch einer, der nicht allein und mit keinem zusammen sein kann. Also bin ich jetzt da. Man muß drüber nicht viel reden.

DER PRODUZENT: Und wovon willst du leben?

DIE ERSCHÖPFTE: Ich werde da sein, bei dir sein und nicht mit dir zusammen sein, Man muß nicht lang darüber reden.

So werd ich leben:

*Ich werd mich in die Sonne legen
und da und nicht da sein.*³²³.

Beide, unfähig zur Bindung und von sich selbst verbannt zur Einsamkeit, neurotisieren ihre Gefühlswelten. Die Selbstwahrnehmung eskaliert zur Selbstentfremdung („da und nicht da

³¹⁹ Roth, Friederike, ebenda, S. 57.

³²⁰ Die Bildhauerin und die Schauspielerin ziehen das Mädchen mit Gewalt in die Richtung, in die der Produzent zum Blondschopf hingegangen ist. Das Mädchen schreit.

³²¹ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 19.

³²² Roth, Friederike, ebenda, S. 17.

³²³ Roth, Friederike, ebenda, S. 19.

*sein*³²⁴⁾ und zur fortschreitenden Entfremdung zwischen den Subjekten der künstlerischen Gemeinschaft. Die Erschöpfte ist erst dann „erträglich“³²⁵ (= sozialisiert), wenn sie „nichts mehr“³²⁶ will, ihren Willen aufgibt und die mündliche Kommunikation reduziert. Sie verliert zwar ihre Identität, scheint aber durch den vielfachen Verzicht gesellschaftlich zu funktionieren. Auch das Liebesverlangen bleibt unerfüllt. Obwohl die Erschöpfte und der Produzent sich ihre Bedürfnisse gegenseitig stillen könnten, bleiben sie in der „Paradoxie der Befindlichkeit“³²⁷ verklemmt. Vom „Blondschopf-Wahn“ werden sie aber nicht verschont. Beide leisten jedoch auf ihre Weise Verzicht – er, weil er weiß, dass diese Liebe nur gegen Bezahlung zu haben ist (was ihn nicht stört, dem Jungen weiter nachzulaufen):

*DER PRODUZENT: Das alles ist eine Frage des Angebots. Selbst Jugend lässt sich berechnen. Ich biete da nur nicht mehr unbedingt mit.*³²⁸;

sie, weil ihre ganze Zuneigung auf bloßes (absichtsloses?) Warten auf Liebe und Wärme reduziert wird. In „Theater heute“ kommentiert Michael Merschmeier folgendermaßen:

*Als Voyeure, als teilnehmende, aber nicht anteilnehmende Beobachter am Elend der anderen stellen sie eine merkwürdig untergründige, neugierig machende Verflechtung zueinander und zu den um sie her scheinbar verzweifelt Liebenden her.*³²⁹.

Desto unverständlicher wirkt die Abschlusszene des Stücks, in der „der Produzent zum Blondschopf hin verschwunden war“³³⁰, worauf das Mädchen, vermutlich im Anblick der inflagriant erwischten Männer, mit einem Schrei reagiert.

Das Hauptthema der Stücke von Friederike Roth ist die Liebe. In „Krötenbrunnen“ ist es das Unerfüllbare der Liebe und die herrschende Beziehungslosigkeit; hier werden die Größe und die Bedeutung dieses Gefühls einerseits in Frage gestellt, andererseits verspottet. Die Figuren unterlaufen einer Tragödie, die aus der Zwanghaftigkeit und der Absurdität der

³²⁴ Roth, Friederike, ebenda.

³²⁵ Roth, Friederike, ebenda.

³²⁶ Roth, Friederike, ebenda.

³²⁷ Vgl. in: Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994, S. 104.

³²⁸ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 50.

³²⁹ Merschmeier, Michael, *Die Liebe hat verloren, die Wirklichkeit ist fern*, in: *Theater heute* 1984, Heft 12, S. 13.

³³⁰ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 61.

Suche nach der Liebeserfüllung resultiert. Diese Tragödie wird von ihnen (sowie von Lesern bzw. Zuschauern) nicht als tragisch, sondern eher als grotesk und „operettenhaft“ leicht wahrgenommen:

DER HIMMELSMALER: (...) Diese ganze schon längst angebahnte Tragödie – ja wirklich, sehen Sie denn nicht, daß hier, hier unter Ihnen, eine Tragödie liegt?

DER PRODUZENT: [beißt kräftig in die Melone.] Dazu muß ich gar nicht nach unten sehen; direkt neben mir sehe ich eine stehen.

DIE ERSCHÖPFTE: Ich finde, wir alle sind eher eine Operette.³³¹.

Die Figuren sprechen zwar mit einer unverhüllten Offenheit über ihre Bedürfnisse und die damit verbundenen Gefühle, aber ihre Aussagen stellen eher eine Verhüllung für die wahren Gefühle dar. Die Äußerungen sind unzutreffend, um den Wunsch nach partnerschaftlicher Liebe und die fehlende Fähigkeit, diese Liebe einzugehen, auszudrücken. Die Protagonisten reden oft am eigentlichen Problem vorbei. Dadurch schaffen sie eine Gefühlswelt, in der jeder dem anderen etwas vormacht. Lediglich der Blondschoß versucht seinen Liebespartnern die Illusion der wahren Liebe, die in Wirklichkeit nur ein sexueller Akt ist, zu nehmen:

DER BLONDSCHOPF: Du spürst es selbst: so geht es nicht. Und anders wird es nie sein. (...)

Das weißt du doch.

Nichts wird sich je mehr ändern.³³².

In der Künstlerwelt bleibt alles beim Alten, keiner versteht etwas und keiner möchte etwas daran ändern. Niemand entschlüsselt Friederike Roths Hintergedanken, dessen Träger der Blondschoß (er ist mehr als nur Projektionsfläche unerfüllter Sehnsüchte) ist: um von der (wahren) Liebe träumen zu können, muss man ihr Unerfüllbares voraussetzen.

Paolo Bianchi schreibt, dass der Künstler-Außenseiter „sich den herrschenden Gepflogenheiten und der dominanten Weltanschauung“³³³ dadurch entzieht, dass er zu

³³¹ Roth, Friederike, ebenda, S. 20.

³³² Roth, Friederike, ebenda, S. 50.

seinem Anderssein steht. Bei Rothschen Künstler-Figuren fehlt irgendwie das Bewusstsein dieser Erkenntnis. Es sind die Nicht-Künstler, in deren Aussagen die Andersartigkeit der Randgruppe der Villa fokussiert wird. Die Schrottfrau sieht alles nüchtern:

*DIE SCHROTTFRAU: Und was für ein Friedhof wir sind. [Lacht gurrend.] Wohin Sie sehen, was Sie auch hören: Schrott Schrott Schrott.*³³⁴

und scheut davor nicht, die Geschehnisse um den schönen Apoll und die Künstler gezielt perfide zu kommentieren, wobei sie glaubt, sie könne den Jüngling „*ohne einen Pfennig zu geben*“³³⁵ haben:

*DIE SCHROTTFRAU: (...) besteigt ein netter junger Mann, was sag ich, ein Engel, was Engel, ein Apoll besteigt so ein abgehalftes Schlachtroß.*³³⁶

Roths Gesellschaftskritik an der „*lustigen*“³³⁷ „*Champagnergesellschaft*“³³⁸ wird noch schärfer:

DER WEGGETAUCHTE: Ihr könnt vielleicht noch gut, was alle immer können. Aber ihr habt keinen Kopf mehr, der euch gehört.

Euro Köpfe sind gestört. (...)

*Ihr alle seid die Sonne nicht wert. Rechenmaschinen im Hirn!*³³⁹

oder:

*DIE ERSCHÖPFTE: Hier weht keine Luft mehr und nichts mehr bewegt sich, Ostwestkonflikt und Nordsüdriß und ständig Gelächter und Schlaf oder Rausch.*³⁴⁰

³³³ Bianchi, Paolo, *Der Künstler als Außenseiter*, Auszüge aus einem Gespräch zwischen Thomas Feuerstein und Paolo Bianchi, das im August 2005 stattfand. Erstabdruck in: Thoman, Klaus (Hrsg.), *Thomas Feuerstein. Outcast of the Universe*, Wien 2006, S. 227-240. Alle Zitate von www.myzel.net/Narration/bianchi.html.

³³⁴ Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 34.

³³⁵ Roth, Friederike, ebenda.

³³⁶ Roth, Friederike, ebenda, S. 36.

³³⁷ Roth, Friederike, ebenda, S. 28.

³³⁸ Roth, Friederike, ebenda, S. 29.

³³⁹ Roth, Friederike, ebenda, S. 44 f.

³⁴⁰ Roth, Friederike, ebenda, S. 59 f.

Darüber hinaus sieht Paolo Bianchi den Künstler-Außenseiter als jemanden, der sich in einen Gegensatz zu anderen, den Gewöhnlichen und Ordentlichen, stellt; als jemanden, der „*die bewusste Isolation, das Ausscheren oder das unbewusste Untertauchen*“³⁴¹ wählt. Die Isolation der Figuren Roths im Bereich der Villa und des Gartens sowie die Beschäftigung mit kuriosen Projekten („*Der brennende rennende Busch*“³⁴² vom Himmelsmaler oder die skurrile Baumplastik von der Bildhauerin) sprechen dafür. Sie bilden eine mehr oder weniger in sich geschlossene Gesellschaft der Andersartigen:

*DIE BILDHAUERIN: (...) Aber genaugenommen tut keiner hier was. Wozu auch. Jeder lebt auf weiß der Himmel wessen Kosten. Keiner hat mehr Rechte dazu als der andere.*³⁴³.

In Bianchis Text „*Der Künstler als Außenseiter*“ wird auf einen interessanten Paradigmenwechsel zwischen Künstler und Außenseiter hingewiesen. Der Autor stellt zur Veranschaulichung eine modifizierbare Liste³⁴⁴ von Gegensatzpaaren und Metaphern auf, welche die Eigenschaften für traditionelle Künstlerfiguren und die Außenseiter-Eigenschaften beinhaltet. Er stellt auch fest, dass die zweiten allmählich die ersten ersetzen.

Um den fließenden Grenzverlauf zwischen Künstler und Außenseiter zu betonen und die Interferenz ihrer Welten zu veranschaulichen, greift Bianchi auch zu der Kunsttheorie von Joseph Beuys und seinem Satz „*Jeder ist ein Künstler*“, laut dem in jedem Individuum das Schöpferische (= das Subversive) zu entdecken ist:

Die Kunst der Selbstgestaltung findet sich nicht im Gestus von Provokation und Subversion, sondern setzt auf die (kleine) Abweichung, auf die Abversion. Hier trennt sich die Spreu vom Weizen. Die Kunst lebt von Protagonisten, die sich widerständig

³⁴¹ Bianchi, Paolo, *Der Künstler als Außenseiter*, Auszüge aus einem Gespräch zwischen Thomas Feuerstein und Paolo Bianchi, das im August 2005 stattfand. Erstabdruck in: Thoman, Klaus (Hrsg.), *Thomas Feuerstein. Outcast of the Universe*, Wien 2006, S. 227-240. Alle Zitate von www.myzel.net/Narration/bianchi.html.

³⁴² Roth, Friederike, *Krötenbrunnen. Ein Stück*, Frankfurt am Main 1984, S. 29.

³⁴³ Roth, Friederike, ebenda, S. 25.

³⁴⁴ Künstler / Außenseiter: „*mitmachen / ausscheiden, lebt Künstlermythos / selbstbestimmte Existenz, hoch empfindliche Neurose / Utopie der Empfindlichkeit, humoriger Entertainer / bohrende Innerlichkeit, dabei sein / dazwischen sein, sucht Dazugehörigkeit / steht zur Andersartigkeit, die Welt abbilden / zugeschüttete Welt freilegen, Tradition / Ursprünglichkeit, kanonisierte Schönheit / hässliche Kunst, Nachahmung / neue Erfindungen, ins Rampenlicht gerückt / verrückte Position, Stil / sozialer Kontext, Anpassung / Widerstand, Kulturvermittler / Kulturverweigerer*“. Zitiert nach Bianchi, Paolo, *Der Künstler als Außenseiter*, Auszüge aus einem Gespräch zwischen Thomas Feuerstein und Paolo Bianchi, das im August 2005 stattfand. Erstabdruck in: Thoman, Klaus (Hrsg.), *Thomas Feuerstein. Outcast of the Universe*, Wien 2006, S. 227-240. Alle Zitate von www.myzel.net/Narration/bianchi.html.

zeigen und in der Präsentation ihrer „Werke“ schwer durchschaubar oder undurchschaubar bleiben. Der Künstler setzt sich ab durch den Wunsch zur Differenz: „Um ein Selbst zu sein, muss ich anders sein als die anderen.“ – „Ich bin, indem ich mich unterscheide.“ – „Was ich bin, erfahre ich nur im Unterschied zu den anderen.“³⁴⁵

Beinahe alle in Roths „Krötenbrunnen“ auftretenden, vorwiegend Künstler-Figuren tragen in sich einen kleinen, aufkeimenden Abversionskern, in dem neue Außenseiterpositionen stecken können.

³⁴⁵ Bianchi, Paolo, *Der Künstler als Außenseiter*, Auszüge aus einem Gespräch zwischen Thomas Feuerstein und Paolo Bianchi, das im August 2005 stattfand. Erstabdruck in: Thoman, Klaus (Hrsg.), *Thomas Feuerstein. Outcast of the Universe*, Wien 2006, S. 227-240. Alle Zitate von www.myzel.net/Narration/bianchi.html.

„Eine Utopie als unerfüllbaren Wunsch kann man gar nicht verlieren. Davon erzählen doch meine Stücke dauernd, von dem Traum von einer gerechteren, glücklicheren Welt.“³⁴⁶

6 Zum Leben und Werk von Dea Loher

Die Autorin Andrea Beate Loher, weltweit bekannt als Dea³⁴⁷ Loher, wurde 1964 in Traunstein geboren.

Den ersten Schreibgrund hat Dea Loher bereits in ihrer Kindheit gefunden:

Ich bin als einzelnes Kind im Haus meiner Großeltern aufgewachsen, relativ isoliert, und das Schreiben war meine Art, mit der Welt zurechtkommen, meine Einsamkeit zu kompensieren.³⁴⁸

Neben dem Verfassen von Geschichten gab sie sich ausgiebig der Lektüre des Bestandes der Stadtbücherei hin, da die Lesekultur in ihrem Familienhaus nicht gepflegt wurde³⁴⁹. Die Beschäftigung mit der Literatur und der Durchsetzungswille gegen ihre „engstirnigen“ Eltern, die der universitären Ausbildung ihrer Tochter abgeneigt waren, brachten sie nach München, wo sie anfing, ihren Traum vom Studium zu verwirklichen.

³⁴⁶ Dea Loher in: Wille, Franz, *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen. Ein Gespräch mit Dea Loher über das Leben, das Schreiben und ihre Stücke*, in: *Theater heute* 1998, Heft 02, S. 65.

³⁴⁷ Am 18. Juni 2004 beantragte Dea Loher die Änderung ihrer bisherigen Vornamen Andrea Beate in Dea Andrea Beate. Der Name Dea sei auch zulässig; es handele sich sowohl um eine Kurzform der Vornamen Andrea und Desideria als auch um einen eigenständigen Namen, und zwar die lateinische Bezeichnung für Göttin. Zur Begründung des Antrages hieß es, sie ist als Schriftstellerin tätig und schon immer unter dem Namen Dea Loher aufgetreten. 1992 hat sie ihr erstes Stück geschrieben und seither unter dem vorgenannten Namen zahlreiche Stücke für das Theater verfasst. Sie ist sowohl in der Öffentlichkeit als auch privat ausschließlich unter dem Namen Dea Loher bekannt. Seit dem Urteil des Oberverwaltungsgerichtes Berlin vom 28. März 2006 darf sie ihren eigens gewählten Namen „Dea“, neben ihrem bürgerlichen Namen – Andrea Beate, offiziell benutzen. Vgl. Aktenzeichen: OVG 5 B 4.06.

³⁴⁸ Dea Loher in: Kuhn, Juliane, *Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz*, in: Groß, Jens / Khuon, Ulrich, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, in: *Prinzenstraße: Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte*, Brigitta Weber (Hrsg.), Hannover 1998, Doppelheft 8, S. 18.

³⁴⁹ In einem Interview erinnert sich Dea Loher an das Haus ihres Vaters (er war Förster und Jäger), in dem es anstatt eines Bücherschranks einen Gewehrschrank gab. Vgl. Dea Loher in: Wille, Franz, *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen. Ein Gespräch mit Dea Loher über das Leben, das Schreiben und ihre Stücke*, in: *Theater heute* 1998, Heft 02, S. 62.

Nach ihrem Germanistik- und Philosophie-Studium³⁵⁰, das Dea Loher an der Münchner Universität absolviert hat, zog es sie nach Brasilien, wo sie sich eine zeitlang aufgehalten und dabei die brasilianische Kultur kennen gelernt hat. Dort hat sie bereits an ihrem ersten Stück geschrieben. Zurück in Deutschland verließ Dea Loher das kleinbürgerliche oberbayerische Traunstein, um sich in Berlin niederzulassen. Dort arbeitete sie für den Rundfunk. 1990 bewarb sie sich erfolgreich um ein Stipendium der Friedrich-Naumann-Stiftung für ein Studium an der Hochschule der Künste in Berlin und begann bei Heiner Müller und Yaak Karsunke das „Szenische Schreiben“ zu studieren. Hier unternahm sie auch ihren ersten Versuch, Szenen zu schreiben, was ihr „ziemlich viel Spaß“³⁵¹ machte.

Bereits nach einem Jahr publizierte Dea Loher ihr erstes Theaterstück „*Olgas Raum*“ (1990/91, UA 1992), das 1992 im Hamburger Ernst-Deutsch-Theater uraufgeführt wurde. Darin greift die Autorin die authentische Geschichte der deutsch-jüdischen Kommunistin Olga Benario auf, die von der Kommunistischen Internationalen zunächst nach Brasilien geschickt wurde, und dann nach Deutschland ausgeliefert und in das KZ Ravensbrück gesteckt wurde, wo sie nach sechs Jahren schließlich den Vernichtungstod fand. Das Stück beschreibt die Zeit, in der Olga in ihrer Zelle sitzt und ihr Leben und Leiden Revue passieren lässt. Dabei versetzt sie sich bewusst in die Rolle ihres Peinigers und versucht, ihr Leben aus der Täter-Perspektive zu sehen. Allerdings verhilft ihr das nicht, dem Tod in der Gaskammer zu entkommen.

Dea Loher spricht hier die Problematik des politischen Kampfes mit dem jeweiligen Regime an. Ergänzt wird die angesprochene „marxistische Revolution“³⁵² durch Themen, die automatisch mit dieser assoziiert werden. So wird zum Beispiel der Widerstand gegen die Nazis, der Kommunismus oder der Aufstand angeführt.

Mit „*Olgas Raum*“ knüpft Dea Loher an das sog. Dokumentartheater, das eine Sonderform des politischen Theaters der 1960er Jahre ist, welches in der Tradition Brechts und seines „epischen Theaters“ steht und mittels der Bühnenpräsentation dramatischer Werke das Publikum zu politischen Handlungen motivieren wollte.³⁵³ Lohers Stück lebt jedoch vom

³⁵⁰ Das Erststudium war für sie wegen dessen Realitätsferne sehr enttäuschend, und Germanistik erwies sich als kontraproduktiv fürs eigene Schreiben.

³⁵¹ Dea Loher in: Wille, Franz, *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen. Ein Gespräch mit Dea Loher über das Leben, das Schreiben und ihre Stücke*, in: *Theater heute* 1998, Heft 02, S. 63.

³⁵² Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 93.

³⁵³ Hiermit nimmt die Autorin den Dialog mit dem wohl bekanntesten dokumentarischen Theaterstück „*Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*“ (1965) von Peter Weiss auf, das den Versuch einer Darstellung des Auschwitz-Prozesses (1963-65) unternimmt. Mehr zu diesem Thema siehe: Sugiera, Małgorzata, *Realne światy / możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995-2004)*, Kraków 2005, S. 82 f.

Widerspruch zwischen Geschichte und Fiktion. Olgas Wille zur Erhaltung der Erinnerungen und die Tatsache, dass es für Zwecke des Verhörs besser wäre, die Fakten gegen fiktive Geschichten auszutauschen, führen dazu, dass die Grenze zwischen der Wahrheit und der Fiktion verwischt wird. Dies spiegelt sich auch im extrem durchkonstruierten Aufbau³⁵⁴ des Stücks wider, wo sich die zehn römisch nummerierten, inneren Ravensbrück-Monologe Olgas mit den acht dialogischen Brasilien-Szenen aus der Vergangenheit der Protagonistin (Rückblenden) verflechten und in all denen Dea Loher den historischen Fakten und Dokumenten einen subjektiven Charakter verleiht, indem sie ihnen Olgas persönliche Wahrheit (auch wenn diese Wahrheit nur erfunden ist) gegenüberstellt.

Noch im Jahr der Veröffentlichung des Werkes „*Olgas Raum*“ wurde Dea Loher von der Hamburger Volksbühne für ihr Debütstück mit dem Dramatikerpreis ausgezeichnet. 1992 folgte der Playwright Award des Royal Court Theatre in London.

Nur ein Jahr später entstand Dea Lohers zweites und bislang wohl erfolgreichstes Stück „*Tätowierung*“ (1992, UA 1996 Ensemble am Südost, Berlin), mit dem sich die Autorin sozial engagiert, indem sie sich mit dem aktuellen Thema des sexuellen Missbrauchs in der Familie beschäftigt.³⁵⁵

Das Stück schlägt Alarm, was passieren kann, wenn der eigene Vater, der eigentlich eine Vertrauensperson ist, die eine Schutzfunktion übernehmen soll, seine Position in der Hinsicht ausnutzt, dass er seine sexuellen Neigungen auf brutale Art und Weise mit seinen Kindern zu stillen versucht, und das soziale Umfeld entweder aufgrund des Nichtwollens oder des Nichtkönnens darauf nicht reagiert. Die Missbrauchten werden von ihren Peinigern gebrandmarkt – sie erhalten eine Tätowierung für ihr ganzes Leben.

Die Handlung ist auf die Familie, die eine Art soziale Metapher ist, und die gewalttätig-aggressive Sprache begrenzt. Die Aggression nimmt ihren Ursprung in der familiären Enge und Engstirnigkeit und spiegelt sich im sprachlichen Duktus der Figuren. Der Grad ihrer Hilflosigkeit bzw. ihrer Unbildung wird durch ihre Sprechweise verdeutlicht. Bemerkenswert ist, dass die weiblichen Opfer in den monologisierten Passagen ihre Situation zu reflektieren versuchen. Die scheinbar chronologische und lineare Handlung in den 27 Szenen des Stücks wird unerwartet (z.B. durch abgebrochene Dialoge) unterbrochen, und die Sprache der Figuren, die zunächst alltäglich erscheint (z.B. kurze, einfache und nicht immer

³⁵⁴ Eine ausführliche und interessante Analyse des Stück(aufbau)s bietet Birgit Haas an, in: Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 93 ff.

³⁵⁵ Dem Stück „*Tätowierung*“ ist das Kapitel 7.1 der vorliegenden Arbeit gewidmet.

grammatisch richtige Sätze) wird durch die Anordnung in Verse (ohne jegliche Interpunktionszeichen!) zu einer Art Poem. Mit diesen Mitteln wirkt Dea Loher der Illusion von Realität entgegen.

Das Stück „*Tätowierung*“ fand einen großen Zuspruch in der Theaterszene und sicherte der Dramatikerin im Jahre 1993 den Goethepreis der Mülheimer Theatertage.

Nachdem Dea Loher in ihrem Stück „*Tätowierung*“ einen kurzen Abstecher in die Thematik der sozialen Probleme gemacht hat, wendet sie sich in ihrem dritten Stück „*Leviathan*“ (1993, UA 1993 Staatstheater Hannover) wieder den politischen Themen zu.

Die Biographie von Ulrike Meinhof, die ein Gründungsmitglied und eine Führungsperson der linksextremistischen Terrororganisation RAF war, stellt den Ausgangspunkt des Stücks dar. „*Leviathan*“ ist aber weder ein historisches noch ein dokumentarisches Drama. Im Mittelpunkt des Dramas steht nicht das Phänomen der RAF, sondern die Zweifel einer jungen, intelligenten Frau. Die Hauptfigur Marie (die ein Pendant zu Ulrike Meinhof ist) flieht, nachdem bei der Befreiung Karls (dessen Pendant Andreas Baader ist) aus dem Gefängnis ein Polizist erschossen wurde, zu ihrer Schwester Christine. Hier taucht die junge Frau vor der Polizei unter und hier führt sie auch „*einen inneren Kampf um Recht und Gerechtigkeit, den sie nur durch Terrorismus glaubt vorantreiben zu können.*“³⁵⁶. Das Stück beschreibt nur die Anfänge der RAF, eine Zeit vor der Verschärfung der Gewalttätigkeit der Terroristenorganisation.

Der im Titel genannte Leviathan ist der Name eines Seeungeheuers, das in der Bibel das Böse symbolisiert, und das auch Thomas Hobbes für den Titel seines Werkes, in dem er seine Philosophie über das Recht und den Staat präsentiert, gewählt hat. Es liegt nun wie auf der Hand, dass die Hauptfigur im Stück Dea Lohers eine Person ist, die ununterbrochen und mit voller Entschlossenheit den ungleichen Kampf mit jenem mythischen Leviathan aufnimmt, den Kampf „*zwischen der Macht des Staates und der Macht des Einzelnen*“³⁵⁷. Marie, als eine Vertreterin für die ganze RAF, versucht einerseits mit Gewalt sich die Freiheit, die ihr der Staat im gewissen Masse einschränkt, zu erkämpfen, andererseits hat sie „*Sehnsucht nach Erfüllung und Hingabe (...)* an eine Idee“³⁵⁸.

Das in sechzehn Szenen eingeteilte Stück balanciert am Rande des Realismus und der Metapher, und die emotionsvolle Sprache, mit der sich die Figuren verständigen, gibt den Ton

³⁵⁶ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 126.

³⁵⁷ Haas, Birgit, ebenda, S. 127.

³⁵⁸ Haas, Birgit, ebenda.

an. Die dialogischen Szenen (die intellektuellen Streitgespräche von Marie und anderen Figuren) wechseln sich mit den chorisch-kommentierenden Passagen ab, wodurch zwei Reflexionsebenen entstehen. Die Autorin bedient sich der parataktischen Reihung, der Betonung der einzelnen Wörter und der Wiederholungen (stotternder Effekt) sowie der Abkürzungen (Karl Be), der abgebrochenen Sätze und Zeilenumbrüche. Sie mischt umgangssprachliche Redewendungen und neomarxistische Kampfparolen. Durch den Einsatz der o.g. Mitteln wirkt „Leviathan“ weder dokumentarisch noch authentisch, denn, wie Dea Loher dies in einem Interview selbst hervorhebt, die Authentizität auf der Bühne interessiert sie überhaupt nicht³⁵⁹.

Die drei bereits dargestellten Dramen machten Dea Loher zu einer bekannten Nachwuchsautorin, die von den Fachkreisen der Theaterbranche bemerkt wurde. Die junge Stückeschreiberin wurde 1993 mit dem Preis der Frankfurter Autorenstiftung gekürt. Darüber hinaus wurde sie von der Theaterzeitschrift „Theater heute“ zur Nachwuchsdramatikerin der Jahre 1993 und 1994 gewählt.

Im Jahre 1995 entstand Dea Lohers Stück „Fremdes Haus“ (UA 1995 Staatstheater Hannover), in dem die Autorin einerseits das Thema Flüchtlingsproblematik aufgreift, und andererseits den Versuch der Flüchtlinge, mit der eigenen Geschichte zurecht zu kommen, darstellt. Jane, ein Flüchtling aus Mazedonien, der dem drohenden Bürgerkrieg der Neunzigerjahre entgehen will, kommt nach Deutschland und zieht bei dem Ehepaar Risto und Terese ein. Risto und Teresa sind ebenfalls Flüchtlinge, die sich allerdings bereits seit dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland befinden. Jane stellt dem Ehepaar viele Fragen, die die wahre Vergangenheit ans Licht bringen. Risto hat sich bisher als ein Partisanen ausgegeben und stellte die Gefangenschaft von ihm und Janes Onkel Goce als eine Heldentat dar. Terese hält es jedoch nicht mehr aus und erzählt Jane die ganze Wahrheit. Sie offenbart, dass Goce auf einer Insel gefangen gehalten und misshandelt wurde, weil Risto, um seine Freiheit zu retten, ihn an Tito verraten hat. Die Heldentat wird zu einer einzigen Lüge. Jane, der die faktische Geschichte seines Onkels erfährt, ist nun in einem fremden Land, in einem Haus mit einem vermeintlichen Freund, der sich nun als Verräter entpuppte. Trotzdem lernt er nichts daraus und gibt bewusst seine Autonomie auf, indem er dann im Haus einer Frau bleibt, die er gar nicht liebt. Jane verliert den Kampf um die persönliche Wahrheit.

³⁵⁹ Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 137.

Die eigentlich realistische Handlung der Geschichte wird von zwei Monologen eingerahmt – dem Prolog, der mit „*Blendung*“ überschrieben ist, und dem von Jane gesprochenen Epilog mit dem Titel „*Der Traum des Falken*“ –, die Anklänge an mythische Zusammenhänge, an Geschichten, die über die Entwicklung des Vielvölkerstaates Mazedonien³⁶⁰ erzählt wurden, enthalten. Beide Monologe mit ihrem mythischen Bezug³⁶¹ lassen sich auf mehrere Punkte im Stück beziehen. Die Wahrheit erweist sich zwar als eine Schmerzen verursachende und damit unangenehme Erkenntnis, aber auf einem Fundament aus Lügen ist nichts zu bauen. Die Wahrheit wird darüber hinaus zu einem Garant der eigenen Denk- und Meinungsfreiheit und der politischen Freiheit des Landes, in diesem Fall Mazedoniens.

Fast jedes Stück Dea Lohers kommt bei den Kritikern und dem Publikum gut an und wurde bisher mit Preisen ausgezeichnet. Nicht anders ist es beim Stück „*Fremdes Haus*“. Noch im Jahr der Uraufführung des Dramas wurde der Nachwuchsdramatikerin, zwar nicht direkt für das Stück, sondern für das Gesamtwerk, der Förderpreis des Schiller Gedächtnispreises für junge Dramatiker verliehen.

Auf Altbewährtes greift Dea Loher in dem Stück „*Blaubart - Hoffnung der Frauen*“ (1997, UA 1997 Bayerisches Staatsschauspiel München) zurück. Bereits der Titel ist eine Anspielung auf das französische Märchen von Charles Perrault, in dem Blaubart seine Frauen, die er auf eine Probe stellte, ermordet und in einer Kammer aufbewahrt. Auch Dea Lohers Blaubart begegnet im Stück verschiedenen Frauen, denen er entweder aktiv oder passiv zum Verhängnis wird, d.h. entweder bringt er sie selbst um, oder aber treibt er sie soweit, dass sie selbst ihrem Leben ein Ende setzen. Dabei ist der Beruf des Schuhverkäufers nicht willkürlich gewählt. Hier stellt die Autorin eine Parallele zum Märchen Aschenputtel dar. Blaubart sucht, wie der Prinz im Aschenputtel, nach der einen einzigen Frau, die er liebt und die ihn glücklich machen soll. Die Geschichte endet für Blaubart jedoch tragisch: er wird von der letzten Frau, der er begegnet, der Blinden, und die er vermeintlich als seine erste und wahre Liebe (Julia aus der ersten Szene des Stückes) ansieht, umgebracht.³⁶² Dea Loher präsentiert damit eine Inversion der traditionellen Situation (bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts erscheinen die

³⁶⁰ Möglicherweise ist Lohers Interesse an der Geschichte Mazedoniens das Ergebnis ihrer engen Partnerschaft mit einem Mazedonier, mit dem sie nach Amerika auswandern wollte, „*was dann in einer ziemlichen Katastrophe endete.*“, in: Wille, Franz, *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen. Ein Gespräch mit Dea Loher über das Leben, das Schreiben und ihre Stücke*, in: *Theater heute* 1998, Heft 02, S. 65.

³⁶¹ Zum Inhalt und zur Symbolik der in den Monologen angesprochenen Mythen siehe: Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 106 ff.

³⁶² Dem Stück „*Blaubart – Hoffnung der Frauen*“ ist das Kapitel 7.2 der vorliegenden Arbeit gewidmet.

Frauen durchgängig als freiwillige Opfer der männlichen Herrschaft): die Frauen nehmen ihr Schicksal aktiv in die eigenen Hände, und der Mann, der Blaubart, ist machtlos und passiv. Durch den Einsatz von Verfremdungseffekten, durch die Dekontextuierung und den brisanten Sprachgebrauch lässt die Autorin in „*Blaubart - Hoffnung der Frauen*“ die gesellschaftlich bedingten Machtstrukturen (darunter die Gender-Differenz) in einem neuen Licht erscheinen.

Mit Ausnahme von Vorspiel und Prolog sind die sechzehn Szenen des Stücks symmetrisch angeordnet. Ein Gespräch zwischen Blaubart und der blinden Julia in der ersten, nicht nummerierten Szene „*Vorspiel. Die Blinde (I)*“ wird im Rahmen der Szene XII, „*Die Blinde (VI)*“ wortwörtlich wiederholt, was den zeitlichen Verlauf der Geschehnisse nicht näher bestimmen lässt. Die dialogisierten Szenen, in denen Blaubart die Frauen trifft, wechseln sich mit den Szenen ab, in denen die blinde Julia auftritt. Das Stück ergänzen noch zwei Monologe Heinrichs Blaubart. Die Reihenfolge der Szenen beruht nicht auf einer kausal motivierten Handlungslogik.

Das nächste Stück von Dea Loher mit dem Titel „*Adam Geist*“ (1997, UA 1998 Schauspiel Hannover), dessen „*episodische Struktur (...) ein mittelalterliches Stationendrama mit der Passionsgeschichte eines modernen Soldaten verwebt*“³⁶³, sucht nach der Antwort auf die uralten Fragen über die Unvorhersehbarkeit des menschlichen Schicksals und über das Funktionieren des menschlichen Individiums als Rädchen im Getriebe der Gesellschaft.

Der Titelheld Adam Geist ist in 21 kurzen Szenen³⁶⁴ des Stücks ununterbrochen „auf dem Weg“. Getrieben von der Sehnsucht nach Liebe und einem erfüllten Leben sucht er nach dem eigenen Platz, nach dem Mythos, dass das Gute und die Gerechtigkeit siegen. Wandernd begeht er ungewollt bzw. unbewusst immer weitere Verbrechen (angefangen mit Mord an einem Mädchen). Er ist „infiziert“ von der ungewollten Sünde. Der vom Schicksal und von den Menschen erfahrene, ständig einsame Adam Geist³⁶⁵ weckt jedoch Empathie und Ergriffenheit. Er ist nicht nur Täter, sondern auch Opfer einer „*Gesellschaft, die sich auf ihre repressive Moral zurückzieht, anstatt aktiv einzugreifen.*“³⁶⁶. Seine Hoffnung, ein

³⁶³ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 143.

³⁶⁴ Die einheitliche Textoberfläche sprengt die Chöre auf.

³⁶⁵ In der Figur des Adam Geist überschneiden sich zahlreiche Außenseiter der Literatur: Jesus Christ, Parzival, Büchners „*Woyzeck*“ und Brechts Kragler aus „*Trommeln in der Nacht*“ sowie Horváths „*Sladek der schwarze Reichswehrmann*“. Die damit verbundenen intertextuellen Bezüge weisen auf eine postmoderne Collage hin und lassen den Leser bzw. Zuschauer an das politisch engagierte Theater denken. Und darüber hinaus findet sich in dem Namen des Protagonisten die Dichotomie von Geist und Materie (der der Körperlichkeit unterworfenen biblischen Adam) dargestellt.

Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 143 f.

³⁶⁶ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 153.

vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu werden, bleibt unerfüllt. Der Außenseiter Adam, der als Söldner im Bosnienkrieg die Sinnlosigkeit des Mordens erkennt, begeht letztendlich Selbstmord.

„*Die Geschichte eines Mannes, dessen Biographie eine fatalistisch scheinende Reihung fürchterlicher Verletzungen ist*“³⁶⁷ brachte Dea Loher zwei weitere Preise. 1997 erhielt sie den Jakob-Michael-Reinhold-Lenz-Preis der Stadt Jena, und 1998 den Mülheimer Dramatikerpreis. Darüber hinaus bekam die Autorin im Jahr 1997 für ihr Gesamtwerk den Gerrit-Engelke-Preis der Stadt Hannover.

In dem als Auftragswerk für den Steirischen Herbst 1999 uraufgeführten Stück „*Manhattan Medea*“ (UA 1999 Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin) überträgt Dea Loher die mythische Geschichte der Medea³⁶⁸ – einer Aussiedlerin, die um Asyl sucht, einer verratenen Verräterin, einer Kindesmörderin – in das heutige New York. Medea ist zwar keine mythische Königstochter und Zauberin, trotzdem bleibt sie eine starke Figur, die Dea Loher in einer Serie von brutalen Bildern von neuem erstellt. Medea und Jason, der Vater von Medeas Kind, sind in ihrem Stück Flüchtlinge aus dem Balkan, die seit sieben Jahren illegal in Amerika leben. Beide verbindet auch kriminelle Vergangenheit – sie haben den Tod ihrer zwei Familienmitglieder auf dem Gewissen. Als Jason die Tochter eines reichen Geschäftsmannes kennen lernt und den Entschluss fasst, diese zu heiraten, verlässt er Medea und den gemeinsamen Sohn. Das Drama findet am Abend der Hochzeit statt. Medea, die Jason wieder für sich gewinnen will, nimmt Rache nicht nur an der Braut Clair, sondern sie tötet auch das eigene Kind.

Lohers kreative Bearbeitung des Medea-Stoffes für die moderne Bühne wird nicht nur inhaltlich-sprachlich, sondern auch mittels zweier Gemälde („*Infant Philip Prosper*“ (1659) von Velázquez und „*Las Meninas*“³⁶⁹ (1957) von Picasso) realisiert. Über die Bezüge zur

³⁶⁷ Behrendt, Eva, *Im Reich der Tiere*, in: *Theater heute* 2002, Heft 4, S. 18.

³⁶⁸ Medea-Stoff wird insbesondere im 20. Jahrhundert von der feministischen Literatur wieder entdeckt, um nur „*Medea Stimmen*“ (1996) von Christa Wolf zu nennen. Die Figur Medeas ist auch in der Tragödie „*Medea*“ (1926) von Hans Henny Jahnn und im Drama „*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*“ (1982) von Heiner Müller zu finden.

³⁶⁹ „*Las Meninas*“ (1956) des spanischen Malers Diego Velázquez ist wegen seines „Rätselcharakters“ eines der meistdiskutierten Gemälde der Kunstgeschichte. Das Gemälde mit dem gleichen Titel „*Las Meninas*“ (1957) von Pablo Picasso ist eine Variation nach dem Meisterwerk- dem Original von Velázquez. Pablo Picasso setzte sich in vielfältigster Weise mit den Meninas auseinander, die er als Experimentierfeld für seine Malerei ausnutzte. Er malte 58 Variationen der Meninas, die im Museu Picasso in Barcelona zu sehen sind. Eine interessante Ausarbeitung rund um die „*Las Meninas*“ findet sich auf der Internetseite: http://wapedia.mobi/de/Las_Meninas

Malerei äußert sich die Dramatikerin in ihrer Rede zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises folgendermaßen:

Wenn ich anfange, ein neues Stück zu schreiben, suche ich meistens ein Werk innerhalb der Malerei, das ein Pendant zu meinem Thema bzw. meinem Stoff sein könnte, um gewissermaßen meinen Stoff aus der Distanz eines anderen Mediums betrachten zu können.³⁷⁰.

Diese Distanz (und zugleich das Aufsprenge der einheitlichen Zuschauerperspektive) ergibt sich im Stück durch das Auftreten zweier Figuren: des Türstehers Velasquez, der das Geschehen aus der kritischen Sicht des Malers kommentiert, und des tauben Transvestiten³⁷¹ Deaf Daisy, der ein neutraler Beobachter ist und alles als Schauspiel nimmt. Das Stück kreist nicht nur um die Medea-Tragödie, sondern auch um „*die Problematik der wechselseitigen Wahrnehmungen der Figuren und der Selbstbespiegelung von Kunst auf dem Theater.*“³⁷². Es wird z.B. paradoxe Weise festgestellt, dass die Kopie eines Kunstwerks im Prozess der Nachahmung wieder zum Original wird, wodurch schlussendlich auch Lohers Präsentation des antiken, mythischen Medea-Stoffes als etwas Neues erscheint:

VELASQUES: (...) indem ich sie signiere, mache ich ein Original aus ihr. Eine Kopie, die keine ist.³⁷³.

Das Drama kann, angesichts der Vielschichtigkeit des komplexen Textes, auch als Lohers „*autoreflexive Auseinandersetzung mit Fragen der Ästhetik*“³⁷⁴ verstanden werden. Die Autorin sagt:

*(...) die abgebildete Wirklichkeit [ist] immer unausweichlich eben eine abgebildete, damit nicht die Wirklichkeit selber, sondern nur eine vermeintliche, immer schon interpretationsbedürftige, ein Spiegel der Intention des Betrachters (...).*³⁷⁵

³⁷⁰ Dea Loher in: Groß, Jens / Khuon, Ulrich, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, in: *Prinzenstraße: Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte*, Brigitta Weber (Hrsg.), Hannover 1998, Doppelheft 8, S. 224.

³⁷¹ Deaf Daisy als Transvestit destruiert die Gender-Differenz sozusagen in seiner eigenen Person. Durch diese Figur und deren Aussagen verweist Loher auf die Struktur von Thomas Bernhards Komödien. Mehr zu diesem Thema siehe: Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 264 f.

³⁷² Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 257.

³⁷³ Loher, Dea, *Manhattan Medea*, in: Dies., *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen. Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1999, S. 11.

³⁷⁴ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 267.

In der sprachlichen Hinsicht kommt die Dramatikerin in „*Manhattan Medea*“ ihrem Lehrer Heiner Müller nahe und übernimmt von ihm einzelne Stilmittel, z.B.: das Weglassen der Satzzeichen (insbesondere Fragezeichen), die Wortwiederholungen, die Zeilenumbrüche (mit denen sie die Intonation gestaltet und künstlich Sprechperioden verkürzt), um, wie Birgit Haas feststellt: „*die Sätze zusätzlich mit Bedeutung aufzuladen, ihnen mehrere Realisierungs- und Deutungsmöglichkeiten zu verleihen.*“³⁷⁶ Bei Loher liegt der Akzent „*nicht nur auf dem Gesagten, sondern auch auf den Pausen, dem Stocken des Redeflusses, kurz: auf dem Subtext, d.h. dem Unausgesprochenen.*“³⁷⁷ Die sprachliche Struktur ist dabei nicht psychologischer, sondern politischer und sozialer Natur.

Eins der wohl bekanntesten Werke Dea Lohers ist das Milieustück „*Klaras Verhältnisse*“ (UA 2000 Burgtheater Wien). Es ist die Geschichte einer jungen Frau, die versucht, sich aus den Schemata zu befreien, in die sie ihr Leben gefangen genommen hat. Klara, die öfters gegen die kleinbürgerliche Moral verstößt und zur Außenseiterin wird, sucht Antworten auf die Kernfragen des Lebens.³⁷⁸

Das Stück „*Klaras Verhältnisse*“ ist eine (bittere) Konversationskomödie³⁷⁹ mit Elementen des französischen Boulevardstückes und des sozial engagierten Dramas. Ein wesentliches Mittel der Handlungsführung stellt hier die Sprache dar, durch die die Handlungen eine zweite Reflexionsebene gewinnen; z.B. die Spießbürgerlichkeit entlarvt sich durch die satirische Sprache der Dialoge voller humoristischer Alogizität. Hinter einzelnen Figuren bzw. Gegenständen „versteckt“ Dea Loher die Metahandlung des Stücks, um nun den auftretenden Chinesen (Brechts Theorien zur chinesischen Schauspielkunst) oder ein blinkendes Gummiherz (Parodie der Brechtschen Straßenszene durch die Übertreibung des Herzschmerzens, die auf ironische Weise ein Grundelement der epischen Dramatik zur Schau stellt) zu nennen. Ein interessantes Element ist auch die einleitende Stimme aus dem Off.

Dea Lohers Stück „*Der dritte Sektor*“ (UA 2001 Thalia Theater Hamburg) präsentiert einerseits die Situation des Dienstleistungssektors, und andererseits den Sozialismus in der

³⁷⁵ Loher, Dea, *Rede zu Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises*, in: Groß, Jens / Khuon, Ulrich, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, in: *Prinzenstraße: Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte*, Brigitta Weber (Hrsg.), Hannover 1998, Doppelheft 8, S. 226.

³⁷⁶ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 263.

³⁷⁷ Haas, Birgit, ebenda, S. 262.

³⁷⁸ Dem Stück „*Klaras Verhältnisse*“ ist das Kapitel 7.3 der vorliegenden Arbeit gewidmet.

³⁷⁹ Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 161.

DDR nach der Wende³⁸⁰. Als Repräsentanten für das „unterdrückte Volk“ stehen hier die Köchin Martha, die alt und gebrechlich ist, die Schneiderin Anna³⁸¹, die kurzsichtig ist, die Putzfrau Xana, eine junge Ausländerin und der stumme Fahrer Meier Ludwig. Auf der Seite des Bürgertums steht die Hausherrin Frau Bierbaum. Es wird schnell deutlich, dass die Bediensteten trotz der Tatsache, dass Frau Bierbaum bereits in der Kühltruhe liegt, vor dieser immer noch Angst haben. Allerdings wird auch sehr schnell klar, dass selbst unter den Unterdrückten keine Gleichheit herrscht und bald eine (neue) Hackordnung durchgesetzt wird. Sie tyrannisieren sich gegenseitig, beleidigen sich, um sich dadurch verbal und psychisch zu verletzen. Anstatt gegen die Aristokratie vorzugehen, bekämpfen sie sich untereinander (Xanas Suizid als Folge der „Putzfrauenphilosophie“). Diese „*gebrochenen Menschen*“³⁸² lassen ihren Frust jeweils am Schwächeren aus ihren Reihen aus.

Durch den Mord an der Hausherrin haben sich die Bediensteten zwar eine gewisse Freiheit geschaffen, allerdings wissen sie mit dieser nichts anzufangen: „*Die Figuren sind unter das Diktat der ökonomisch-politischen Zustände geraten bis zu einem Grad, dass es ihnen unmöglich ist, eine dramatische Handlung zu begründen*“³⁸³. Nicht einmal mehr diese Revolte zieht Veränderungen nach sich. Die Lebensform der alten Bediensteten, reduziert auf das fast regungslose Warten (auf die Polizei, auf den Tod, auf die Freiheit?), ähnelt der Totenstarre der eingefrorenen Frau Bierbaum. Es herrscht ein gesellschaftlicher Stillstand.

Der sozialkritische Inhalt des Stücks wird mit zahlreichen intertextuellen Bezügen kombiniert: von den Mitteln des epischen Theaters (Szenentitel, Publikumsadressen, ein Aus-der-Rolle-Treten der Figuren), über Verweise auf das absurde Theater (sich gegenseitig bekämpfende Randfiguren der Gesellschaft; Chauffeur Meier, der von seinem Hund verkörpert wird) bis zum Geschichtsdrama. Es wird viel zitiert und angespielt auf Büchner, Brecht, Beckett, Genet, Bernhard und Heiner Müller. Die politische Brisanz des Stück liegt sicherlich auch in der Dramatisierung der marxschen „*Theorie vom Fetischcharakter der Ware Arbeit*“³⁸⁴ begründet.

Die Kurzdramensammlung „*Magazin des Glücks*“³⁸⁵ (2001/2002, UA 2001 Thalia Theater Hamburg) besteht aus sieben Texten (zwei Monologe, vier dialogische Stücke und ein

³⁸⁰ Als dritter Sektor wurde auch Ostdeutschland nach der Besatzung durch die Alliierten bezeichnet.

³⁸¹ Die beiden Frauen lassen an die kriminellen Geschwister Claire und Solange aus dem Stück „*Die Zofen*“ von Jean Genet denken.

³⁸² Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 169.

³⁸³ Haas, Birgit, ebenda, S. 167.

³⁸⁴ Haas, Birgit, ebenda, S. 177.

³⁸⁵ Die Entstehungsgeschichte der Dramenfolge wurde im Kapitel 7.4 der vorliegenden Arbeit geschildert.

längerer Song), die in einem außergewöhnlichen Tempo verfasst worden sind. Jedes Stück musste in nur sechs Wochen fertig gestellt werden und wurde nach einer sehr kurzen Probenzeit aufgeführt. Im Rahmen dieses Versuchs fand im Thalia Theater alle sechs Wochen eine Uraufführung statt. Dea Loher betont:

Die Absicht war es, (...) allen Beteiligten ein schnelleres Reagieren abzuverlangen, und damit extremere Spielweisen und Schreibformen zu ermöglichen und zu fordern, als dies bei einem üblichen Produktionsprozess der Fall ist.³⁸⁶.

Mit dieser Art des Schreibens durchbricht die Autorin die Routine des Theaters und die Erwartungen der Zuschauer. Ziel dieses Experiments war es, die für das traditionelle Theater untypische Möglichkeit des schnellen Aufschreibens dessen, was die Autorin gerade beschäftigt, sowie der kurz darauf folgenden Aufführung des so entstandenen Textes, der nicht unbedingt der Form des Dramas entsprechen muss, zu untersuchen und dabei eventuell unbekannte Mittel der szenischen Aussage zu finden.³⁸⁷

Als Ergebnis dieser Zusammenarbeit entstand eine Reihe von Momentaufnahmen aus den Leben verschiedener Menschen, denen gemeinsam ist, dass sie sich in Grenzsituationen, in einer entscheidenden Umbruchsphase befinden und unter der Abwesenheit vom Glücksgefühl leiden.

Das erste Kurzdrama mit dem Titel „*Licht*“ (2001) stellt die letzten Tage einer Politikerfrau, die aufgrund ihrer Krankheit sich nur noch in der Dunkelheit aufhalten kann, es und ihr Alleinsein nicht mehr aushält und schließlich Selbstmord begeht. Ihre persönlichen Selbstgespräche, in denen sie eine letzte Bilanz zieht, werden vom unpersönlichen Kommentar ihres eigenen (?) Schattens³⁸⁸ begleitet, wodurch ihre Leidengeschichte aus zwei Perspektiven präsentiert wird. Obwohl im ganzen Stück nie der Name der Frau genannt wird, kann man anhand der vielen Hinweise feststellen, dass es sich sehr wahrscheinlich um die Gattin des „Einheitskanzlers“ Hannelore Kohl handelt.³⁸⁹

Im Stück „*Hände*“ (2001) geht Dea Loher auf die Transplantationsproblematik ein. Wie sieht das Leben nach einer Transplantation aus? Was denkt und fühlt der

³⁸⁶ Loher, Dea, *Nachwort*, in: Dies., *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 188.

³⁸⁷ Vgl. Sugiera, Małgorzata, *Realne światy / możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995-2004)*, Kraków 2005, S. 81 f.

³⁸⁸ Zu der Symbolik des Schattens siehe: Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 184.

³⁸⁹ Dem Stück „*Licht*“ ist das Kapitel 7.4 der vorliegenden Arbeit gewidmet.

Organempfänger? Wie werden die Spender behandelt und angesehen? Auf diese und die vielen weiteren Fragen, die nicht nur aus der technisch-medizinischen Sicht, aber auch aus der psychischen und soziologischen Sicht gestellt werden, versucht Loher mit ihrer drastischen Geschichte zweier Männer, die in Unfällen ihre Hände verloren und durch Transplantation „neue“ erhalten haben, eine Antwort zu geben. Die toten Organspender lässt die Autorin als Geister (ein surreales Element) auftreten.

Wie der Titel bereits andeutet, spielt das nächste Stück aus dem „*Magazin des Glücks*“ mit dem Titel „*Deponie*“ (2002) eben auf einer Deponie. Ein Arbeiter einer Müllhalde beschreibt in einem Monolog, wie eine Frau, die ihre Familie durch eine Gasexplosion verloren hat, zu ihm kommt, ihn bittet, dass er sie auf die Halde bringt, sie dort nach etwas – vielleicht ihrem verlorenen Leben oder den Resten ihrer Familienmitglieder – sucht, und schließlich, als sie den Gedanken, dass ihre Liebsten nur noch „Abfall“ sind, nicht mehr aushält, Selbstmord begeht. Die Besonderheit des Stücks ist, dass die Geschichte in einer leicht dialektal gefärbten Sprache im historischen Präsens erzählt wird³⁹⁰.

Das vierte Stück der Sammlung trägt den Titel „*Hund*“ (2002) und ist dem Bildhauer Alberto Giacometti³⁹¹ gewidmet. Einerseits ist „*der Hund (...)* eine Anspielung auf Giacomettis häufig geäußerten Vergleich seiner Existenz mit der eines streunenden Kötters.“³⁹² Andererseits stellt die Handlung selbst (in der eine blinde Hure den hinkenden Dieb mit ihrem festen Liebhaber – Künstler Alberto – verwechselt, und ihn dann, als sie es herausfindet und von Albertos Tod erfährt, trotzdem bittet, zu bleiben und so zu tun, als sei er ihr Liebhaber) die angebliche Beziehung Giacomettis zu einer blinden, alten Pariser Hure dar. Die Plastik des Hundes, die der Hure vom Dieb gestohlen wird, symbolisiert jenes Glück, das man seit seiner Kindheit in sich trägt und das sich im Laufe der Jahre von einem immer weiter entfernt. Darüber hinaus verweist der Hund auf die Reflexionsebene des Stücks, auf der sich Dea Loher mit dem Abbildcharakter der Kunst, darunter dem Abbild der Wirklichkeit im Theater, auseinandersetzt.

Als weiteres Drama wurde „*Sanka*“ (2002) uraufgeführt. Die Handlung basiert auf einem authentischen Fall, der sich in Polen abgespielt hat und in ganz Europa bekannt ist.

³⁹⁰ Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 188.

³⁹¹ Zur Szenerie des Stücks gehören drei Plastiken Giacomettis: „Stehende Frau“, „Schreitender Mann“ und „Der Hund“.

³⁹² Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 189.

Zwei Notärzte, Oleg und Jurek, lassen während der Fahrt ins Krankenhaus ihre Patienten sterben, beziehungsweise helfen ihnen mit einer Spritze mit einem Tötungsmittel ein wenig nach, um dann den Hinterbliebenen ein Bestattungsunternehmen von Frau Kruk (dt. Raabe) zu empfehlen, mit dem sie einen „Vertrag“ haben und für jede Leiche eine bestimmte Summe erhalten. Dea Loher thematisiert in ihrer Tragikomödie den „*Kapitalismus, der buchstäblich über Leichen geht*“³⁹³ und dessen entmenschende Wirkung. In parodistischer Form (Frau Kruks Song) stellt sie auch Reichtum und Wohlstand als einzige Quellen des Glücklichseins in Frage.

Im vorletzten, monologisierten Kurzdrama „*Samurai*“ (2002) tritt ein pflichtbewusster Pförtner einer Bank auf, der zum ersten Mal verschlafen hat, und sich nun einredet, dass alle seinen Mitarbeiter über ihn reden werden. Nichtsdestotrotz begibt er sich auf den Weg zur Arbeit, allerdings entsteht in seinem Kopf das Gefühl des Ehrverlustes, das ihn schließlich dazu bewegt, dass er sich unterwegs eine Wäscheleine besorgt, die er zum Selbstmord verwenden will. Damit er aber sein Gesicht nicht verliert, was durch einen „simplen“ Selbstmord mit höchster Sicherheit passieren würde, inszeniert er zu Hause einen Überfall und fesselt sich an eine Türklinke. Das macht er so ordentlich, dass er sehr wahrscheinlich an seiner Inszenierung sterben wird, weil jede Hilfe zu spät kommt.

Die Autorin präsentiert in ihrem Stück das Problem der Abhängigkeit des einzelnen Individuums von der Gesellschaft, die sogenannte „*System- und Fremdbestimmtheit*“³⁹⁴. Obwohl die Menschen der Meinung sind, dass sie frei sind, werden sie unbewusst vom Sozialgefüge gesteuert. Diese Steuerung lässt imaginierte Ängste entstehen, die wiederum das Individuum dazu bewegen, sich immer weiter von der Gesellschaft abzuschotten und somit zum Außenseiter zu werden. Dea Loher spricht hier auch „*das für die Moderne typische Auseinandertreten zwischen privatem Glück und gesellschaftlichen Ansprüchen*“³⁹⁵ an.

Als letzter Text des Projektes „*Magazin des Glücks*“ entstand der „*Futuresong*“ (2002). Wie bereits der Titel darauf hindeutet, dass es sich um ein „Zukunftslied“ handelt, sind seine einzelnen (gereimten!) Strophen von mehr oder weniger reellen Zukunftsvisionen ausgefüllt. Der Refrain allerdings lässt den Zuschauer wieder auf den Boden der Tatsachen kommen und stellt die Frage, auf die bis jetzt noch keiner eine Antwort gefunden hat,

³⁹³ Haas, Birgit, ebenda, S. 193.

³⁹⁴ Haas, Birgit, ebenda, S. 196.

³⁹⁵ Haas, Birgit, ebenda.

nämlich: „aber wer weiß, wo wir nach dem Tode gehen?“³⁹⁶. Mit dieser unbeantworteten Frage schließt Dea Loher das Projekt „Magazin des Glücks“ ab.

Mit dem Drama „*Unschuld*“ (UA 2003 Thalia Theater Hamburg) wagt Dea Loher einen „*Schnitt in die soziale Wirklichkeit Deutschlands*“³⁹⁷ und zeigt die gesellschaftlichen und sozialen Orte auf. Das Stück ist ein trauriger „*Reigen eines sinnentleerten und nur noch von kleinsten Hoffnungen in Gang gehaltenen Lebens*“³⁹⁸ mehrerer Hauptfiguren: Fadoul und Elisio – zwei Immigranten, die aus Angst vor ihrer Entdeckung und Abschiebung, eine ertrinkende Frau nicht retten; Ella – eine Philosophin, die voller Hass gegen ihren Mann ist und mit dieser Welt nicht einverstanden ist; Frau Habersatt – eine Frau, die eifrig auf der Suche nach dem Gefühl der Mutterschaft ist, welches sie nie erfahren hat (sie gebar ein totes Kind und jetzt beschleicht sie die Menschen, indem sie sich als Mutter von Bösewichten ausgibt und um Vergebung bittet); Franz mit Rosa und seiner Schwiegermutter Frau Zucker – sie alle wohnen zusammengedrängt in einer Einzimmer-Wohnung; und Absolut – eine blinde Go-Go-Tänzerin (den Namen Absolut gaben ihr ihre blinden Eltern, weil sie das Absolutum ihrer Liebe sein sollte, die Vollkommenheit dieser Welt). Jeder von ihnen ist anders, und doch sind sie sich sehr ähnlich – jeder von ihnen sucht eifrig nach Beziehung, nach einem anderen Menschen. Allerdings ist dies von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil sie auf sich selbst eingestellt sind, auf das eigene Ich, und nicht auf Mitmenschen. Die Figuren sind mit der Welt, so wie sie ist, nicht einverstanden, sie sind frustriert, unternehmen jedoch nichts, um das miserable Leben zu ändern. Die Wege der Figuren in diesem Episodendrama kreuzen sich, verlieren sich, um letztendlich zusammenzulaufen. Michael Börgerding, Chefdrdramaturg am Thalia Theater Hamburg, schreibt berechtigt:

*Dea Loher erzählt wieder und weiter Geschichten vom Rande unserer Gesellschaft. Kleine, traurige und böse Geschichten von kleinen, verzweifelten und auch bösen Menschen. Menschen, die Schuld auf sich geladen haben, Menschen, die die Schuld obsessiv suchen, Menschen, die um ihre Würde kämpfen. Desperate Geschichten, die – kunstvoll verwoben oder einfach wuchernd nebeneinander gestellt – zusammen diese Welt meinen.*³⁹⁹.

³⁹⁶ Vgl. Loher, Dea, Magazin des Glücks, Frankfurt am Main 2002, S. 141.

³⁹⁷ Berger, Jürgen, *Jenseits der Anden*, in: *Theater heute* 2004, Heft 11, S. 68.

³⁹⁸ Burckhardt, Barbara, *Morgen in Neumünster*, in: *Theater heute* 2003, Heft 12, S. 39.

³⁹⁹ Börgerding, Michael, *Fälle von Schuldvermutung*, in: *Theater heute* 2003, Jahrbuch, S. 155.

Für die sprachliche Einfassung dieser Welt wendet die Dramatikerin das sog. Heisenbergs Prinzip an, von dem sie in ihrer Rede zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises spricht und das sich auf ihr ganzes Schaffen beziehen könnte:

Es gibt keine exakte Beschreibung der Welt, weil der Betrachter das zu Beobachtende durch seine Beobachtung beeinflusst und dadurch verändert, also Teil dessen wird, was er beschreiben will.⁴⁰⁰

Beachtenswert an der durchkomponierten architektonischen Dramenstruktur ist es, dass das Stück „*Unschuld*“ wie ein Film angelegt wurde (z.B. der Ablauf der Handlungen ist in kurze Szenen zerteilt), was in Lohers Inspiration von der Filmästhetik der *Dogma 95*-Regisseure (darunter Lars von Trier) begründet liegt.⁴⁰¹ Wiederum die Fülle der von der Autorin verwendeten Stilmittel⁴⁰² (um nur Wechsel der Perspektiven, Vor- und Rückblende, Aufheben der Kausalität, eine Reihe von V-Effekten, Sprachspiele zu nennen) würde den Rahmen dieser kurzen Präsentation des Stücks sprengen.

„*Das Leben auf der Praça Roosevelt*“ (UA 2004 Thalia Theater Hamburg) entstand als ein Auftragswerk für die 26. Biennale in São Paulo. Das Hauptthema des Stücks ist die Arbeitslosigkeit und ihre Folgen – „*Lohers Stück [zeigt] auf multiperspektivische Weise den Zerfallprozess eines Individuums, das aus der Industriegesellschaft herausfällt und in die Illegalität abrutscht.*“⁴⁰³ Das Drama besteht aus drei Handlungsebenen. Die erste Ebene beschreibt das Leben des Ehepaars Mirador, dessen arbeitsloser Sohn Raimundo zunächst zum Drogendealer wird, und dann, als er mit dem Drogenhandel aufhören und anständig arbeiten will, von der Drogenmafia brutal ermordet wird. Die zweite Handlungsebene betrifft den Waffenhändler Vito, der aufgrund moralischer Aspekte seine Fabrik schließt und sich in einer Frau mit dem Namen Bingo verliebt. Der letzte Handlungsstrang wird von der älteren, krebskranken Sekretärin Concha besetzt, die sich in einer Beziehung mit dem Transvestiten Aurora befindet. Diese drei Haupthandlungen werden von kurzen Szenen begleitet, die ausschnittsweise das Leben anderer Personen zeigen, deren Situation ähnlich oder identisch

⁴⁰⁰ Loher, Dea, *Rede zu Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises*, in: Groß, Jens / Khuon, Ulrich, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, in: *Prinzenstraße: Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte*, Brigitta Weber (Hrsg.), Hannover 1998, Doppelheft 8, S. 227.

⁴⁰¹ Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 197 f.

⁴⁰² Eine ausführliche Ausarbeitung zu diesem Thema und eine genaue Analyse des Stücks bietet Birgit Haas in: Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 197 ff.

⁴⁰³ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 218 f.

ist. Die Handlung spielt hauptsächlich auf der Praça Roosevelt, einem Platz⁴⁰⁴ in São Paulo, ab, auf dem es von unterschiedlichen Randexistenzen wimmelt.

Dea Loher startet mit „*Das Leben auf der Praça Roosevelt*“ ein neues Experiment, die dramatischen Kunstmittel einer strengen Reduktion zu unterziehen. Sie macht jedoch Gebrauch von einigen epischen Kunstgriffen (z.B. Erzähler, Publikumsadresse, Chöre, Songs und Szenentitel), um die Multiperspektivität des Stücks hervorzuheben.

Zu den wenig bekannten Texten von Dea Loher gehören: „*Quixote in der Stadt*“ (UA 2005 Thalia Theater Hamburg), „*Berliner Geschichte*“ (UA 2000 Staatsschauspiel Hannover), „*Schere*“ (UA 2001 Burgtheater Wien) und „*War Zone*“ (2002).

Nach mehreren szenischen Erfolgen der Stücke von Dea Loher kürte die Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur 2005 ihr Gesamtwerk mit dem höchstdotierten Dramatikerpreis Deutschlands – dem Else-Lasker-Schüler Dramatikerpreis. Nur ein Jahr später zeichnete Augsburg, die Heimatstadt von Bertolt Brecht, Lohers kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart in ihren Werken mit dem Bertolt-Brecht-Literaturpreis aus.

Im Jahr 2005 feierte Dea Loher ihr Debüt als Erzählerin. Sie publizierte ihren ersten Prosaband mit dem Titel „*Hundskopf*“ (2005). Kai Wiegandt stellte in seiner Rezension fest, dass in jeder der acht Geschichten „*eine alltägliche, banale Situation (...) auf subtile Weise nach und nach 'bis an die Ränder der Glaubwürdigkeit' entwickelt [wird], so dass am Schluss oft 'negative Extremausschläge auf der Skala der Gefühle' ausgelöst werden.*“⁴⁰⁵. Dea Loher versteht es, Figuren zu kreieren, die sich am Rand der Gesellschaft bewegen; Außenseiter, die aber die Kraft besitzen, die Gesellschaft zu sprengen.

Am 30. September 2007 hat Lohers alptraumartig-dramatischer Monolog „*Land ohne Worte*“ (UA 2007), ein Auftragswerk der Münchner Kammerspiele, seine Uraufführung gefeiert. Der Text ist eine Reflexion über die Möglichkeit von Kunst in der heutigen Welt. Eine Malerin, die sich eine zeitlang in der Stadt K (sehr wahrscheinlich Kabul⁴⁰⁶) aufhält, um dort eine Inspiration für ein wahres und absolutes Bild zu finden, erlebt vor Ort das Elend der

⁴⁰⁴ Möglicherweise spielt Dea Loher mit der Verortung der Handlung auf einen Platz und mit der Problematik der Arbeitslosigkeit auf Döblins Roman „*Berlin Alexanderplatz*“ an.

⁴⁰⁵ http://www.buecher.de/w1100485sz3892448655#product_slot_4

⁴⁰⁶ Dea Loher reiste im Jahr 2005 nach Afghanistan, um dort ein Schreibworkshop zu geben. Eigentlich wollte sie sich mit ihrer Kunst, dem Stückeschreiben, beschäftigen, jedoch die Realität, die sie dort vorgefunden hat, führte dazu, dass sie den Sinn ihrer Arbeit verloren hat. In dem Monolog „*Land ohne Worte*“ hat sie einerseits ihre Eindrücke verarbeitet, und andererseits ein Werk geschaffen, in dem sie sowohl die Möglichkeit, als auch die Grenzen der Kunst beschreibt.

Menschen und die Grausamkeit des Krieges. In Anbetracht dieser Zustände muss sie leider feststellen, dass ihre Kunst nicht in der Lage ist, bis zum Kern durchzudringen, sondern lediglich eine oberflächliche Darstellung der Wirklichkeit ist. Die Kunst kann der Realität nicht gerecht werden. Mit dieser Erkenntnis stellt sich die Künstlerin nun die Frage nach dem Sinn ihres Schaffens.

Aktuell schreibt Dea Loher wieder an einem Drama mit dem Titel „*Diebe*“, das als ein Auftragswerk des Thalia Theaters entstehen soll. Die Uraufführung des Werkes ist für Januar 2008 geplant. Der offiziellen Internetseite des Thalia Theaters nach, soll es eine männliche Hauptfigur mit dem Namen Rabe geben, die kurz nach dem Einzug in das Stadtviertel zum einzigen Zeugen eines Unfalls wird, in dem ein Kind tödlich verunglückt. Als die anderen Einwohner des Viertels sich Rabe nähern wollen, scheinen ihre eigenen Verhältnisse gefährdet zu sein.⁴⁰⁷

Über das präsentierte dramatische Gesamtwerk Dea Lohers lässt sich schlussfolgernd eins sagen: ihre Dramatik wird von keiner der bestehenden dramatischen Formen umfasst. Vielmehr bringt die Autorin eine neue Dramatik hervor. Diese kann als eine „hybride“⁴⁰⁸ Dramatik bezeichnet werden. Lohers Theaterästhetik verschreibt sich weder dem modernen, linksorientierten Ansatz Brechts (obwohl sich die brechtschen Theatermittel und Themen durch ihre Stücke, in denen die klare Formensprache verwendet wird, durchziehen), noch dem impressionistischen Theater (obwohl Dea Loher bewusst Unschärfen verwendet, die die Grenzen zwischen politisch und unpolitisch, Mann-Frau oder Subjekt-Objekt verwischen). Es ist ein Theater des „Dazwischen“, das zwischen den Formen oszilliert und einen dritten Raum schafft, in dem die Grenzen zwischen den vorhandenen Kategorien verwischt werden. Dadurch schafft Dea Loher eine Verbindung zwischen dem epischen Theater, das sich durch streng durchkomponierte, architektonisch ausgefeilte Struktur charakterisiert, und dem lyrischen Theater, das auf Impressionen und Empfindungen basiert.⁴⁰⁹

Dea Loher spricht gerne übers Theater: Themen, Figuren, Sprache, Zusammenarbeit mit dem Regisseur und den Schauspielern. Ihrer Aussage nach sucht sie nicht nach

⁴⁰⁷ Vgl. die offizielle Internetseite des Thalia Theaters: <http://www.thaliatheater.de/module/piece/index.php?LANG=1&CID=1&RID=1127gl>.

⁴⁰⁸ Mehr zum Begriff der „Hybridität“ der Dramatik siehe: Kapitel 11 der vorliegenden Arbeit (Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher).

⁴⁰⁹ Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 34 f.

spannenden Themen, denn sie glaubt, man könne sich die Themen nicht aussuchen. Für sie sei das Theater „*der Raum der Sprache*“⁴¹⁰, in dem die Sprache⁴¹¹ die Figuren schafft. Auf eine Bemerkung von Franz Wille, Redakteur von „*Theater heute*“, dass ihre „*Stücke im Kern von tief glücklosen Menschen*“⁴¹² handeln, und dessen Aufmunterung zur Fröhlichkeit bei der Erfindung der Figuren und Handlungen, reagiert die Dramatikerin folgendermaßen:

*Alles andere wäre für mich verlogen. Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen, um ganz ehrlich zu sein. Das ist meine Sicht der Welt.[Lacht.]*⁴¹³.

Die international anerkannte⁴¹⁴ Autorin lebt derzeit in Berlin, wo sie seit dem Jahr 1995 hauptsächlich mit ihrem „Wunschregisseur“ Andreas Kriegenburg zusammenarbeitet:

*Kriegenburg war und ist mein Wunschregisseur. Wir haben beide die Schnauze voll von dem postmodernen Orientierungslosigkeitsgefasel, das die gesellschaftliche Funktion des Theaters letztlich auf Null setzt, weil es wurscht ist, was gespielt wird, Hauptsache der Betrieb läuft.*⁴¹⁵.

Die Aufführung vieler ihrer Stücke verdankt sie auch der Unterstützung des Intendanten des Schauspiel Hannover, Ulrich Khuon, der ein erklärter Befürworter der Verbündelung des Theaters mit seinen Autoren (Autorentheater) ist.

Dea Loher, eine der erfolgreichsten deutschen Gegenwartsdramatikerinnen, gehört zu der neuen Welle der westeuropäischen Autoren, die mit dem markanten Generationswechsel des europäischen Theaters der 90er Jahre verbunden sind.

⁴¹⁰ Dea Loher in: Heldrich, Eva, *Theater ist für mich der Raum der Sprache*, in: Groß, Jens / Khuon, Ulrich, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, in: *Prinzenstraße: Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte*, Brigitta Weber (Hrsg.), Hannover 1998, Doppelheft 8, S. 88.

⁴¹¹ Trotz der Betonung der Wesentlichkeit der Sprache sind die in den Regieanweisungen vorgemerkt – Stille, Schweigen und Sprechpausen – von großer Bedeutung. Sie signalisieren oft das Wesentliche im Stück.

⁴¹² Wille, Franz, *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen. Ein Gespräch mit Dea Loher über das Leben, das Schreiben und ihre Stücke*, in: *Theater heute* 1998, Heft 02, S. 65.

⁴¹³ Dea Loher in: Wille, Franz, *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen. Ein Gespräch mit Dea Loher über das Leben, das Schreiben und ihre Stücke*, in: *Theater heute* 1998, Heft 02, S. 65.

⁴¹⁴ Lohers Stücke werden seit Mitte der Neunzigerjahre auf der ganzen Welt aufgeführt. Besonders geschätzt wird die Autorin in Frankreich und in Ostmitteleuropa (Polen, Tschechien). Ihr Werk ist auch in Südamerika beliebt.

⁴¹⁵ Dea Loher in: Groß, Jens / Khuon, Ulrich, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, in: *Prinzenstraße: Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte*, Brigitta Weber (Hrsg.), Hannover 1998, Doppelheft 8, S. 21 f.

7 Außenseiterinnen in dramatischen Stücken Dea Lohers

„Abweichendes Verhalten ist keine Qualität, die im Verhalten selbst liegt, sondern in der Interaktion zwischen einem Menschen, der eine Handlung begeht, und Menschen, die darauf reagieren.“⁴¹⁶

7.1 Zur Außenseiterin erzogen – Dea Lohers „Tätowierung“

„Tätowierung“ (UA 1992), das zweite Stück von Dea Loher, brachte der jungen Autorin den angesehenen Goethepreis der Mülheimer Theatertage 1993 und sicherte ihr zugleich einen weiteren Erfolg, sowohl auf den deutschen als auch internationalen Bühnen.

Im Mittelpunkt des Stücks, dessen Handlung sich vorwiegend in der Enge der kleinbürgerlichen Familie Wucht abspielt⁴¹⁷, stehen Themen einer emotional aufgeladenen Gesellschaftsdiskussion⁴¹⁸: sexueller Missbrauch von Kindern und Inzest. Die Geschichte der krankhaften Familienverhältnisse wird in 27 Sequenzen (Dialoge, Szenen, Monologe) erzählt, die fast alle kurze, aber aussagekräftige Titel tragen und positive oder negative emotionale Ladung haben (z.B. „Treue“, „Fürsorge“, „Blutskopf“, „Aufgeben“, „Not“).

Der Familie Wucht gehören vier Personen an: das Familienhaupt Wolfgang Wucht, Bäcker vom Beruf, genannt Ofen-Wolf; seine Frau Juliane, die halbtags in einem Schönheitssalon für Hunde arbeitet, weswegen sie (von Lulu) verachtungsvoll als Hunde-Jule bezeichnet wird, und ihre zwei Töchter, ältere Anita und jüngere Lulu, beide Schulkinder. Die Personage des Stücks ergänzt der Florist Paul Würde, gerufen Flower-Paul, Freund und später Mann von Anita. Die Fabel der Geschichte ist schnell erzählt: Zunächst wird Anita von ihrem Vater sexuell missbraucht. Dann lernt sie Paul kennen, zieht, nachdem sie von zu Hause geflohen ist, bei ihm ein und heiratet ihn. Nun wird die jüngere Tochter Lulu vom Vater belästigt und ausgenutzt. Sie sucht bei ihrer Schwester Zuflucht und bekommt keine.

⁴¹⁶ Becker, Howard S., *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*, Frankfurt a. M. 1973, S. 13.

⁴¹⁷ Die Begrenzung der Handlung auf die Familie erinnert an das Volksstück von Marieluise Fleißer, das Drama „Der Starke Stamm“, in dem der Familienvater den sprechenden Namen Bitterwolf trägt.

⁴¹⁸ Von der zeitlosen Aktualität der Probleme zeugt zum Beispiel die Tatsache, dass die nationalistisch-populistische Liga Polnischer Familien (LPR) und die rechtskonservative Partei Recht und Gerechtigkeit (PiS) heutzutage, den EU-Grundsätzen und Menschenrechten entgegen, die Todesstrafe für Pädophile fordern.

Beide Schwestern werden schwanger. In Anitas und Pauls Ehe fängt es an, zu kriseln. Das treibt Paul so weit, dass er beschließt, den Schwieervater zu töten.

Für einen Außenstehenden geht es bei den Wuchs normal zu: Beisammensein am Tisch⁴¹⁹, Interesse des Vaters am Schulleben der Kinder („OFEN-WOLF: *Lernt ihr was / in der Schule / über die Schwarzen (...) Afrika / Wie die leben*“⁴²⁰), gemeinsame Spaziergänge, Gespräche, Geschenke. Die Heimidylle ist jedoch nur scheinbar, weil in Wuchs eigenen vier Wänden Tag für Tag eine Tragödie stattfindet: der Vater vergeht sich an seiner Tochter Anita. Der gewaltsame Inzest, verschleiert von „*angeblicher Vaterliebe und scheinbarem Gutmenschsein*“⁴²¹, ist ein offenes Geheimnis in der Familie. Jedes einzelne Familienmitglied begünstigt durch sein (Nicht-)Verhalten die Situation, bis diese schließlich eskaliert.

Die Mutter, selbst Opfer des Haustyrannen (sie wird verbal gedemütigt) und trotzdem seit achtzehn Jahren Frau an Wolfgang's Seite, schaut von dem Offensichtlichen weg. Der von ihr zu Hause getragene Mundschutz (der Ofen-Wolf erlaubt ihr, ihn ab und zu abzunehmen) symbolisiert quasi ihr tatenloses Schweigen, und ihre blutigen Kratzer an den Unterarmen sind eher Folgen der Nervosität als allergischer (Haut-)Reizungen. Hunde-Jule, die sich selber nicht helfen kann, obwohl sie sich ihrer Lage bewusst ist:

HUNDE-JULE: (...) Ein Hund ist mehr wert wie ich (...)
Ich sehe doch wie ich ausschau
*Ein Hund tät ich gern sein (...)*⁴²²,

hat auch keine Kraft, um ihre ältere Tochter zu beschützen, was eigentlich ihre Hauptpflicht als Elternteil ist. Ganz im Gegenteil – als Anita von Zuhause zu ihrem Freund Paul wegziehen will, reagiert die selbstmitleidende Mutter voller Panik, die in dem (erpresserischen) Schlagen mit dem Kopf gegen die Wand ihren Ausdruck findet:

HUNDE-JULE: (...) Bittschön dableiben

⁴¹⁹ Die Wuchs essen den vom Ofen-Wolf aufgekochten Schinken im Brotteig. Das Ritual des (familiären) Brotverzehrs am gemeinsamen Tisch ist ein aus der Bibel bekanntes Bild (Brotbrechen). Bei Loher ist jedoch die friedliche Atmosphäre des Mahls nur scheinbar, weil dahinter sich der Gefühlsteufelskreis verbirgt, aus dem es keinen Ausweg gibt.

⁴²⁰ Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 61.

⁴²¹ Umathum, Sandra, *Unglückliche Utopisten*, hier zitiert nach: www.goethe.de/kug/pro/stuecke/loher.htm, der offiziellen Internetseite des Goethe-Instituts, die in Kooperation mit „Theater der Zeit“ entsteht.

⁴²² Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 66.

Darfst mich nicht allein lassen

Bittschön nicht allein lassen

Du bist ihm sein

Ein und Alles

Ohne dich

*sind wir nichts mehr*⁴²³.

Sie hört nicht auf Anita, die versucht, die Mutter zur Trennung vom Vater zu überreden. Sie flüchtet sich in ihre eigene Welt (Krankheit und Selbstzerstörung), duldet lange Zeit alles, was um sie herum geschieht und „*willigt mit ihrem Verstummen immer wieder in die bestehenden Verhältnisse ein*“⁴²⁴. Letztendlich, als Anita wegzieht und der Vater sich an Lulu ranmacht, flieht sie von Zuhause und landet irgendwo im Abseits:

LULU: (...) Die Hunde-Jule ist weg (...)

Auf und davon (...)

Arbeitet den ganzen Tag bei den Hunden (...)

und sagt nicht

*wo sie wohnt*⁴²⁵.

Überwältigt von der permanenten Angst, gibt sie sich selbst und ihre vom Vater sexuell missbrauchten Töchter auf. Sie kann sich der Gewalt in der Familie nicht entgegensetzen und duldet die zu Hause geltenden, abweichenden Normen. Von ihrem Mann wird sie zum Objekt gemacht. Sie ist dermaßen gestresst, dass sie nicht mehr imstande ist, den eigenen Kindern Liebe zu schenken. Juliane scheitert als Frau, als Mutter, als Mensch. In ihrem Zustand ist sie nicht mehr fähig, an jeglicher zwischenmenschlichen Interaktion teilzuhaben.

Die kleine kecke Lulu⁴²⁶ sieht anfangs den Ernst des über die Familie herrschenden, brutalen Zustands nicht. Sie beneidet sogar ihre ältere Schwester um alle schönen Geschenke, mit denen Anita von Ofen-Wolf überschüttet wird, und träumt schon von der ihr

⁴²³ Loher, Dea, ebenda, S. 89.

⁴²⁴ Dermutz, Klaus, *Familienleben, Familienliebe*, in: *Theater heute* 1997, Heft 5, S. 54.

⁴²⁵ Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 98.

⁴²⁶ Der von Dea Loher gewählte Name Lulu ruft in den Sinn die Figur Lulu bei Wedekind. Wedekinds Lulu ist die dämonische Kindfrau, erotische Männerphantasie und Frau ohne Eigenschaften, die den väterlichen Inzest ungerührt als eine ihrer angenehmen Kindheitserinnerungen wegsteckt. Lohers Lulu hingegen ist das kindliche Opfer, das vom Vater geschwängert wird, sobald sich die ältere Schwester Anita dessen sexuellem Zugriff entziehen kann, und durch dieses Stigma für ihr Leben gekennzeichnet wird.

bevorstehenden Defloration. Lulu betrachtet Sex als ein Geschäft und ist davon überzeugt, dass es allen Frauen Spaß macht. Sie behauptet, sie sah Anita beim Sex mit dem Vater lachen. Sie fängt ihr Sexualleben an, weil sie, so wie ihre Schwester, einen materiellen Nutzen aus diesem „Geschäft“ ziehen will. Sie sammelt ihre Erfahrungen, im Gegensatz zu ihrer Schwester, außerhalb des Hauses und lernt schnell, den eigenen Körper zu verkaufen:

*LULU: Wenn sie gut Kohle rüberfahren
warum soll ichs nicht nehmen⁴²⁷.*

Lulu versucht, sich und ihre Lebenslust vor der häuslichen Brutalität zu retten. Da sie in den Eltern keine Vorbilder hat, ist Anita ihre einzige Ansprechpartnerin und eine Art Schutzmauer:

*LULU: Wenn du weggehst
bring ich mich um⁴²⁸*

und:

*LULU: Ich will nicht auf der Straße landen
Ich will die Schule machen
Ich brauch einen Schutz⁴²⁹.*

Obwohl sie ihrer älteren Schwester, die ein Kind erwartet, eigentlich gut wünscht, befürchtet sie, dass sie Anita in der Rolle Vaters Liebhaberin ersetzen muss:

*LULU: Was der Vater macht
ist schlimmer wie ein Zuhälter
kann ich gleich auf der Straße arbeiten⁴³⁰.*

Einerseits nennt sie den Vater Schwein und missbilligt seine Gewalttaten an Anita, andererseits lässt sie das Unheil zu, vorausgesetzt, dass es sie persönlich nicht betrifft. Anders

⁴²⁷ Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 81.

⁴²⁸ Loher, Dea, ebenda, S. 90.

⁴²⁹ Loher, Dea, ebenda, S. 91.

⁴³⁰ Loher, Dea, ebenda.

gesagt: dem Vater sei es erlaubt, sich an Anita weiter zu vergreifen, solange er Lulu nicht berührt.

Mit ihrer Scham, vergewaltigt zu werden, dem daraus resultierenden Selbststekel und der Angst, sich dem Vater zu widersetzen, ist Anita zu Hause also alleine. Erst als sie den jungen Floristen Paul Würde kennen lernt, keimt in ihr die Hoffnung auf eine neue und bessere Welt. Dem Mann, der einen „echte(n) Pflegeberuf“⁴³¹ ausübt, kann sie sich endlich anvertrauen:

*ANITA: (...) für mich gibt's keinen Garten
Rundum Tretminen
Der nächste Schritt lässt dich
hochgehen⁴³².*

Er ist ein wahrer Fürsorger („PAUL: Nie würd ich dir / weh tun wollen (...)“⁴³³), der Anita nicht aufgeben will, auch wenn sie nachher gesteht, dass sie es mit beiden, das heißt Paul und Ofen-Wolf, getrieben hat und schwanger ist. Paul liebt Anita, will sie heiraten und verspricht ihr, sie von Vaters Gewalt zu befreien:

*PAUL: (...) Aber das wird jetzt
weggeliebt
von mir
das wird jetzt
totgeliebt
das böse Vaternal
die ganze Schand wird ausgetreten⁴³⁴.*

Vielleicht ist er sich dessen noch nicht im klaren, dass diese „Arbeit“ lebenslänglich ist⁴³⁵ und Vaters „Tätowierung“ – der sexuelle Missbrauch – an Anitas Körper und Seele unauslöschliche Spuren hinterlassen hat. Sogar, wenn die Missbrauchte von der Quelle der

⁴³¹ Loher, Dea, ebenda, S. 76.

⁴³² Loher, Dea, ebenda, S. 77.

⁴³³ Loher, Dea, ebenda, S. 85.

⁴³⁴ Loher, Dea, ebenda, S. 86.

⁴³⁵ Vgl. Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 86.

Gewalt flieht und aus der Familie ausbricht, wird die fest eintätowierte Vergangenheit nicht ausgelöscht.

Von der Skala des „Vatermals“ erfährt Paul persönlich, als er den Wuchs einen Besuch abstattet, während dessen Anita heimlich ihre Sachen packt. Ofen-Wolf führt mit Flower-Paul ein „süß-saures“ Gespräch. Süß, weil der Vater zuerst glaubt, Paul sei ein Schulfreund Anitas, dem man was von der Tochter und der Erziehung zu Hause erzählen kann:

*OFEN-WOLF: (...) Warum soll meine Tochter
kein eigenes Leben führen
Ist ja schließlich erwachsen
beinahe
und weiß genau
was sie tun muß
in jeder Beziehung
hat sie ihren eigenen Willen (...)*⁴³⁶

und

*OFEN-WOLF: Immer
garantieren die Eltern
für das Wohl ihrer Kinder
Das Überleben liegt abgesichert
in den Händen treusorgender
Eltern (...).*⁴³⁷

Sauer, weil die scheinbar schmeichelhaften Aussagen Pauls in der Wahrheit voller Anspielungen auf Anitas Unterlegenheit dem Vater gegenüber sind, und sich dann noch herausstellt, dass der Junge vorhat, Wuchs Tochter aus dem Elternhaus herauszuholen:

*PAUL: Beim Leben mit den Eltern
gibt es das Befolgen der Elternregeln*

⁴³⁶ Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 93.

⁴³⁷ Loher, Dea, ebenda, S. 94.

*was oftmals gewiß notwendig ist
weil ja das Kind nicht
über sich selber hinausschauen
kann⁴³⁸*

und den Gedanken weiterführend:

*PAUL: Andererseits
ist eine Durchsetzungskraft
manchmal notwendiger
wie das Gehorchen⁴³⁹.*

Der Vater bricht in Wut aus, er lässt sich Pauls Ausführungen über die Überschreitung von den natürlichen Grenzen, die elterliche Fürsorgepflicht und die Selbstbestimmung jedes Einzelnen nicht anhören. Sich auf das Gesetz berufend, verfügt er über die minderjährige Anita:

*OFEN-WOLF: (...) Weil der Vater die einzige Bestimmung
sein muß für seine Tochter
Aus diesem Haus kommt sie
nicht hinaus⁴⁴⁰*

und stößt beleidigende Drohungen Paul gegenüber aus:

*OFEN-WOLF: (...) Du Hundsfott
Du traust dich hier
noch herein
einer Minderjährigen
ihr Leben
kaputtschwängern
ich zerreiße dir deine Visage⁴⁴¹.*

⁴³⁸ Loher, Dea, ebenda, S. 93.

⁴³⁹ Loher, Dea, ebenda, S. 94.

⁴⁴⁰ Loher, Dea, ebenda, S. 95.

Der junge Florist, der den weiteren Ausschreitungen seitens Ofen-Wolfs vorbeugen will (sonst steht Paul als Anzeiger vor dem Gericht), nimmt Anita trotz des Widerspruchs ihres Vaters von zu Hause weg.

Als Anita sich, vor allem zugunsten ihres noch nicht geborenen Kindes, für den Umzug und das Leben mit Paul entscheidet, der sie unabhängig dessen, wer der Vater des Kindes ist, liebt, wird Lulu tatsächlich zum Opfer der sexuellen Übergriffe des eigenen Vaters. Da die Mutter weg ist, sucht sie Zuflucht bei der Schwester und ihrem Mann. Unerwartet wird sie von den beiden im Stich gelassen. Zwar kämpft Anita mit dem (absurden) Bewusstsein der Verantwortung für das Schicksal der kleinen Schwester, kann damit nicht zureckkommen und möchte Lulu in deren Not helfen, aber sie unterliegt den nicht immer netten Argumenten Pauls:

*PAUL: Wenn das Kind da ist
wirds eng bei uns⁴⁴²*

und

*PAUL: Soll ich noch eine
durchfüttern
Vielleicht ist sie auch
schwanger⁴⁴³.*

Diese Verweigerung des Schutzes vor dem Vater kostet beide Schwestern viel: das gegenseitige Vertrauen wird zerstört, man wird beleidigt („LULU: (...) die eigene Schwester in den Dreck stoßen / aber vielleicht bist du nur blöd (...)“⁴⁴⁴), in der Beziehung Anitas entstehen immer größere Zweifel und Spannungen, und Lulu kriegt bald danach „einen dicken Bauch“⁴⁴⁵ als ein Liebes-Geschenk von ihrem Vater. Die Geburt des seltsamen Kindes⁴⁴⁶ Anitas „(...) mit zwei verschiedene Augen / das nicht lacht / und nicht weint“⁴⁴⁷, die

⁴⁴¹ Loher, Dea, ebenda, S. 96.

⁴⁴² Loher, Dea, ebenda, S. 98.

⁴⁴³ Loher, Dea, ebenda, S. 100.

⁴⁴⁴ Loher, Dea, ebenda, S. 101.

⁴⁴⁵ Loher, Dea, ebenda, S. 105.

⁴⁴⁶ Nur das Aussehen des Kindes kann eine diskriminierende Wirkung haben und zu seiner zukünftigen Ausgrenzung (Exklusion) führen. Auch die Tatsache, dass das Kind keine „typischen“ Eltern hat (Inzest = Normbrechen) mag dessen Ausschluss aus der Gruppe (z.B. in der Schule) verursachen.

⁴⁴⁷ Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 107.

Frigidität Anitas und der Gegenbesuch Herrn Wucht, der seine Tochter samt seinem (wie er glaubt) Kind mit Gewalt nach Hause zurückholen will, verschlimmern noch die Situation. Das Schlimmste ist, dass die Schuldgefühle für diese Lage bei falschen Personen aufkommen. Es ist Paul Würde (*nomen est omen*), der dem Unrecht in der Familie Wucht ein Ende setzen will, indem er wortwörtlich zur Waffe greift. Er bringt es jedoch nicht über sich, den Schwiegervater zu töten. Es überkommt ihn eine lähmende Angst, die ihn daran hindert, sein Vorhaben, die (sexuelle) Ausbeutung beider Mädchen zu unterbrechen, in die Tat umzusetzen. Im entscheidenden Moment fehlt ihm der Mut, seine kleine Familie vor dem übermächtigen Ofen-Wolf zu beschützen:

PAUL: Dein Vater ist stärker

wie ich

dein Leben lang

[Schweigen.]

Er schiebt das Gewehr weg.]

Zum Verbrecher

machst du mich

nicht.

[Schweigen.]

Er steht auf.]

Versuch es

allein

Anita⁴⁴⁸.

Trotz aller Bemühungen, bei allen widersprüchlichen Gefühlen (Liebe, Zorn, Verzweiflung, Mitleid usw.), mit denen er innerlich zu kämpfen hat, gibt Paul seinen „Kreuzzug“ auf, weil er von der krankhaften Situation, von dem Familiendrama, an dem er eigentlich nur als ein Fremder teilnimmt, überfordert wird. Pauls ehelicher Beschluss „(...) daß das Bittere vergangen ist / für immer / und wir das Vergangene vergessen / wollen (...)“⁴⁴⁹ ist kein Heilmittel gegen das ganze Böse und kein Garant für die unbesorgte Zukunft seiner neuen Familie. Wahrscheinlich für dieses Aufgeben, für den Bruch der früheren Versprechungen und für das missbrauchte Vertrauen nimmt Anita Rache an dem gutmütigen Floristen. Sie

⁴⁴⁸ Loher, Dea, ebenda, S. 107 f.

⁴⁴⁹ Loher, Dea, ebenda, S. 97.

nimmt das Gewehr und zielt auf ... Paul. Das Stück, so wie die Frage nach dem weiterem Schicksal der „tätowierten“ Anita, bleiben offen.

Die Tragödie der jungen Frau Anita Wucht nimmt ihren Lauf nicht nur in der Außenwelt, zugrunde geht auch, oder vor allem, Anitas emotionale Innenwelt – sie wird zerstört und lässt sich nicht einfach wiederherstellen. Es fällt ihr sehr schwer, mit dem Los zu kämpfen und vor dem Schicksalhaften zu fliehen. In der „Tätowierung“ klingt somit das Thema des Fatalismus an. Diese familiäre Geschichte spielt in der Welt ohne Liebe, ohne entgegengebrachte Achtung, in der Welt, in der die zwischenmenschlichen Basisbeziehungen in Frage gestellt und abgebrochen werden. Lohers Figuren sind in ihren zugeschriebenen, gesellschaftlichen Rollen abgeschlossen, reduzieren ihr Leben auf persönliche, egoistische Bedürfnisse und werden zu Außenseitern, die nicht imstande sind, sich einem anderen Menschen anzuvertrauen oder für einen anderen aufgeschlossen zu sein⁴⁵⁰:

Der Mythos Familie als Keimzelle gesellschaftlichen Zusammenlebens und Nährboden sozialen Lernens wird in diesem Stück entlarvt. »Tätowierung« ist über das Missbrauchsthema hinaus auch ein Stück über unheilvolle familiäre Verflechtungen und lebenslange Prägungen.⁴⁵¹.

In jeder Familie stellen die Familienmitglieder im Laufe der Jahre eine Art Normenkatalog auf. In der Familie Wuchts, die der Tyrann Ofen-Wolf mit harter, brutaler Hand alle in Schach hält, und in der er seine Vorgehensweisen auferlegt, eine eigene Familiensprache definiert und vor allem einen Maßstab für die Werte und damit auch die Moral setzt, gibt es keine Solidarität, keine Liebe, keine Kommunikation. Der Familienvater macht seine Familie zu einer destruktiven Institution, und seine Frau und Töchter zu Objekten. Der scheinbar „von der Geborgenheitsneurose und von Verlustängsten“⁴⁵² geplagte Vater nutzt jede Gelegenheit, um sein „Erklärungsmodell für die Welt“⁴⁵³ zu offenbaren, durch das er seine inneren Widersprüche zu vereinbaren versucht. Die Hauptursache für seine Widersprüche liegt darin, dass er sich an seinen Kindern sexuell vergeht, und dass „die

⁴⁵⁰ Vgl. Mokrzycka-Pokora, Monika, „*Tatuaż*“. Spektakl Stowarzyszenia Teatralnego „Łaźnia“ na podstawie dramatu Dei Loher w reżyserii Bartosza Szydłowskiego, maj 2002, hier angegeben nach: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz_loher_tatuaż_szydłowski, Februar 2004. Culture.pl ist die offizielle Internetseite von Instytut Adama Mickiewicza in Warschau.

⁴⁵¹ Zitiert nach: *Tätowierung. Premiere*, vom 29.01.2004, Artikel von der offiziellen Internetseite des Theaters an der Winkelwiese in Zürich, http://www.winkelwiese.ch/001wik_0100_de.php?detail=347&a=1&year=2004.

⁴⁵² Sidler, Erich, *Tätowierung*, in: Groß, Jens / Khuon, Ulrich, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, Hannover 1998, S. 45.

⁴⁵³ Sidler, Erich, ebenda.

*Tochter, die er als Vater vor der Welt schützt, (...) gleichzeitig die Geliebte [ist], die er als Buhler verteidigen muß*⁴⁵⁴. Allerdings führt dieser Konflikt zu einer Situation ohne Ausweg. Der Vater schafft sich zwar eine Realität, in der er und ausschließlich er sich wiederfinden kann, jedoch am Ende bleiben nur noch Kinder-Opfer, die „geschändet und sozial verkümmert“⁴⁵⁵ sind.

Der patriarchale Terror schränkt die Welt der Familie Wucht auf das Leben nach den Ofen-Wolf-Normen ein. Somit werden seine „Untertanen“ von der Außenwelt fast vollständig abgeschnitten (beinahe wie eine soziale Randgruppe), und sogar, wenn es ihnen gelingt, aus seinen Zwängen kurzfristig zu fliehen, hört er nicht auf, sie auch außerhalb des Hauses zu manipulieren. Ofen-Wolfs scheinheilige Worte stehen in keiner Relation zu seinen unrechten Taten, die er mit seiner Doppelmoral zu vertuschen sucht. Die Familie stellt seiner Meinung nach eine abgeschlossene Einheit dar, in der ihm alles erlaubt ist, auch wenn es den Tatbestand einer Straftat erfüllt. Er leidet keine Eingriffe von außen in sein „Herrschaftsrevier“ – Familie, denn sie könnten seine absolute Autorität gefährden oder sogar rechtliche Schritte nach sich ziehen:

*OFEN-WOLF: (...) Wo aus einer gesunden Familie
nichts hinauszudringen hat
in die familienfeindliche
Umgebung
Wo kein Verständnis herrscht
für eine Liebe
der Familienmitglieder
untereinander*⁴⁵⁶.

Deshalb duldet er den Floristen Paul nicht, weil er sich in seinen Mikrokosmos einmischt und laut von dessen pervertierten Neigung zu sprechen wagt. Als Außenstehender entlarvt Paul Ofen-Wolfs Taktik: Vergewaltigung ist gleich Vaterliebe.

Dea Loher deckt auf, wie in dem geschlossenen Familienkreis, der eine Schutzzone voller Liebe sein sollte, die sexuelle und verbale Gewalt entsteht. Eine gewisse Primitivität der Familienmitglieder lässt ihre Abhängigkeitsverhältnisse noch deutlicher entblößen: sie

⁴⁵⁴ Sidler, Erich, ebenda.

⁴⁵⁵ Sidler, Erich, ebenda.

⁴⁵⁶ Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 83.

kennen keine Methoden der Verteidigung, können sich voreinander nicht wehren, haben keine Zufluchtmöglichkeiten und sind auf sich und ihre unbändigen und schmerzhaften Gefühle angewiesen.

Wie erwähnt, gibt in der Familie Wucht der Vater die Normen vor. Er ist der selbsternannte Hauptverantwortlicher, Herrscher und Beschützer des engen Familienbandes. Durch den sexuellen Übergriff, für den er sich natürlich das Recht nimmt, vereinnahmt er völlig die Persönlichkeit der älteren Tochter Anita. Für sie gibt es kein Ich, kein Denken und Fühlen außerhalb der quälenden Beziehung zum Vater. Anita ist „(...) *Papas Liebling, Papas Freude, Papas Lust. Sweet seventeen, und schon gezeichnet fürs Leben, fast schon erstickt unter der Last von Scham, Ekel und Resignation.*“⁴⁵⁷ Der „liebe“ Papa, mit der pervertierten Neigung⁴⁵⁸ zu Gewalttaten an seiner eigenen Familie, kennt jedoch keine Gewissensbisse. Schönrednerisch (was für einen Bäcker eher untypisch ist) rechtfertigt er sein Verhalten, indem er, angesichts der Not seiner Tochter, schwerverdauliche Geschichten über die Schwarzen erzählt:

*OFEN-WOLF: (...) das ist forschermäßig
wissenschaftlich festgehalten
daß die Mädchen es
mit ihren Vätern treiben
ausschließlich und gern
und es zum Heulen schön finden
und die Väter ihre Töchter
lieben weil sie ihnen
kleine Frauen sind und
das so gut tut und
Tradition ist (...)
Die Väter führen
die Töchter
ein in das Frauenleben
das ist ihre Pflicht
weil sie die Väter sind*

⁴⁵⁷ Hammerstein, Dorothee, *Leichtfüssiger Kreuzweg ins Unglück*, in: *Theater heute* 1998, Heft 3, S. 43.

⁴⁵⁸ Vgl. Umathum, Sandra, *Unglückliche Utopisten*, Hier nach: www.goethe.de/kug/pro/stuecke/loher.htm, der offiziellen Internetseite des Goethe-Instituts, die in Kooperation mit *Theater der Zeit* entsteht.

*schließlich und endlich
die Verantwortung haben⁴⁵⁹.*

Bedauernswert ist die falsche Sexualmoral von Ofen-Wolf: am Tage ist er ein Gegner von Schwangerschaften bei jungen Mädchen während der Schulbildung und ein Verfechter der Abtreibung („OFEN-WOLF: (...) Ist für ein jedes / Platz auf der Welt (...)“⁴⁶⁰), in der Nacht wenden sich seine Ansichten um 180 Grad – er verkehrt mit den eigenen Kindern, und das noch ohne zu verhüten.

Die Tatsache, dass das Inzest-Geheimnis keins ist und dennoch folgenlos bleibt, ist die Quelle für Ofen-Wolfs Macht. Entsprechend dem Sprichwort „Wo kein Kläger, da kein Richter“, bleiben seine Taten, aufgrund der fehlenden Reaktion, sowohl der Beteiligten als auch der Außenwelt d.h. der Gesellschaft, ohne rechtliche Folgen. Ungestört bricht er weiterhin die gesellschaftlichen Normen und träumt ruhigen Gewissens von einer Zukunft im Kreise ausschließlich seiner (sic!) Nachfolger:

*OFEN-WOLF: (...) Ich möcht meine Familie
beieinander haben
Kinder
und Kindeskinder
[Er lacht]⁴⁶¹.*

Die soziologische Diagnose des Problems ist selbstverständlich. Vielmehr wird im Stück auf die innere Welt der Frauenfiguren voller Ängste und Abhängigkeitsverhältnisse hingewiesen, auf die verzweifelten Versuche, das zu akzeptieren, was sich nicht akzeptieren lässt, auf den Gefühlstrubel des missbrauchten Kindes.

Das Stück ist ein Erklärungsversuch der Mechanismen, welche die vom Vater sexuell missbrauchte Frau zuerst daran hindern, zu fliehen, und dann die doch riskierte Flucht in eine neue, scheinbar liebevolle Beziehung mit einem anderen Mann, in die Heirat und Mutterschaft, misslingen lassen. Das Wegrennen von dem Problem, von der „Tätowierung“, ist keine Lösung bzw. Erlösung für Anita:

⁴⁵⁹ Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 63.

⁴⁶⁰ Loher, Dea, ebenda, S. 59.

⁴⁶¹ Loher, Dea, ebenda, S. 105.

*Im Gegenteil, aus dem Mädchen, dessen Verhältnis zum Vater von Erniedrigung und Gewalt geprägt war, und dem die Mutter in der Not nicht half, wird nun eine junge Frau, die sich vor ihrem Mann erniedrigt, im Streit mit ihm zur Gewalt neigt und ihrer Schwester in deren Not nicht hilft. Sie ist zum Opfer gemacht, sie ist zum Opfer geformt worden, und diese Erfahrungen kann sie nicht abschütteln (...)*⁴⁶².

Es ist jedoch nicht nur die Moral des Familienvaters, die einen Einfluss auf das Leben von Anita und Lulu nimmt. Auch das Verhalten der Mutter, die normalerweise eine Vorbildfunktion hat, wirkt sich auf die Entwicklung ihrer Töchter negativ aus: so wie die Mutter mit ihrem Mundschutz, werden auch sie zu stillen Opfern des Haustyrannen. Anita und Lulu können ihre Wut und Angst mit keinem der Familienmitglieder teilen, sie bleiben mit ihren Problemen allein gelassen. Darunter leidet offensichtlich das Moralverständnis der jungen Frauen, da sie keinerlei positive Verhaltensmuster kennen gelernt haben. Sie versuchen, aus ihrer aktuellen Lage das Beste zu machen, ohne sich an Außenstehende mit der Bitte um Hilfe zu wenden. Vor allem ist Anita diejenige, die ihre Sittlichkeit verliert und sich der Geldgier abgibt. Aus der krankhaften Beziehung mit dem Vater lernt sie den materiellen Nutzen zu ziehen, statt diese zu unterbinden. Anita und ihr Vater bilden ein „System der gegenseitigen Ausbeutung“⁴⁶³, das gut zu funktionieren scheint: sie bekommt anfangs kleine Geschenke, und dann das geforderte Geld, er – Anitas Körper zur Verfügung. Angesichts dieses Dienstleistungsverhältnisses erscheint der Vater in der Täter-Rolle als teilweise entschuldigt, und die Tochter fällt als ein aktiver Part aus ihrer Opfer-Rolle heraus. Das hiermit bei ihr entstandene „Vatermal“ wird allerdings ihr weiteres Leben, vor allem Beziehungen mit Männern, gnadenlos bestimmen:

*OFEN-WOLF: Meine Nadel stech ich
dir ins Fleisch
wieder und wieder
eine Tätowierung
die du behältst
mein Zeichen
dein Leben lang*

⁴⁶² Wittstock, Uwe, *Laudatio der Brecht-Preisträgerin 2006 Dea Loher. Zur Preisverleihung am 16. Juli 2006 im Goldenen Saal des Augsburger Rathauses*, hier zitiert nach: www2.augsburg.de/fileadmin/www/at/07ku/brechtpreis/pdf/Wittstock_LoherRede.pdf.

⁴⁶³ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 244.

Vatermal
*unauslöschlich*⁴⁶⁴.

Anita bleibt ein „Dauer-Opfer“ des väterlichen, abweichenden Verhaltens, sie ist außerstande, die gesunden und andauernden Relationen mit der Umwelt aufzunehmen, so als wäre sie vom Vater zu einer Außenseiterin erzogen.

⁴⁶⁴ Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994, S. 75 f.

„Wenn man das Stück Hoffnung, das in jeder Illusion und in jeder Utopie ist, diffamiert, schafft man eine hoffnungslose, verzweifelte Gesellschaft (...)“⁴⁶⁵

7.2 Frauen in Not – Dea Lohers „Blaubart – Hoffnung der Frauen“

Dea Lohers Stück „Blaubart – Hoffnung der Frauen“ (UA 1997, 1999), das während der Proben als „work in progress“ entstand, handelt von Heinrich Blaubart, einem Damenschuhverkäufer, der sechs verschiedenen Frauen mit bedeutungsvollen Namen⁴⁶⁶: Julia, Anna, Judith, Tanja, Eva, Christiane und der siebten Blinden (ebenfalls Julia) begegnet. Bis auf die mehrmalige Begegnung mit der Blinden, enden die einmaligen Treffen mit den übrigen Frauen für diese tödlich.

Die Dramatikerin wählte für ihr Stück einen Titel aus, mit dem sie bereits sehr viel Inhaltliches übermittelt, weil er sowohl mit dem französischen Märchen „Blaubart“⁴⁶⁷ von Charles Perrault aus dem Jahre 1697, als auch mit dem Einakter „Mörder, Hoffnung der Frauen“⁴⁶⁸ von Oskar Kokoschka aus dem Jahre 1907 assoziiert wird.

Im Märchen heiratet ein älterer Mann eine jüngere Frau und stellt sie auf die Probe, indem er ihr die Hausschlüssel überlässt und dabei verbietet, einen bestimmten, goldenen Schlüssel zu benutzen. Unter dem Vorwand einer Reise, lässt er sie für längere Zeit allein, um zu sehen, ob sie sich an sein Verbot hält. Die junge Frau hält es aber vor Neugierde nicht mehr aus, nimmt den goldenen Schlüssel und öffnet die Tür zur Kammer, in der sie die Leichen der ermordeten, früheren Frauen von Blaubart findet. Dabei fällt ihr vor Schreck der Schlüssel auf den Boden, direkt in eine Blutlache. Als Blaubart nach Hause zurückkehrt, stellt er anhand von Blutspuren am Schlüssel fest, dass seine Frau sein Vertrauen missbraucht hat

⁴⁶⁵ Eine Sentenz von Heinrich Böll.

⁴⁶⁶ Auf die Gezieltheit der Namen bei Loher, die fast alle einen Ursprung in den Geschlechtermythen der Kulturgeschichte haben, deutet Birte Giesler in ihrer Arbeit „Täter und Opfer in Gender trouble: Subversion von Geschlechtsstereotypen in Dea Lohers Stück Blaubart – Hoffnung der Frauen“ hin. Man könnte zum Beispiel bei Heinrich Blaubart an den König Heinrich VIII. von England denken, der seine Ehefrauen köpfte; bei Julia, an die Hauptfigur aus Shakespeares „Romeo und Julia“; bei Judith an die biblische Judith, die Holofernes köpfte, um ihr Volk zu retten und die in der Literatur als die Vorläuferfigur der Femme fatal gilt.

Vgl. Giesler, Birte, *Täter und Opfer in Gender trouble: Subversion von Geschlechtsstereotypen in Dea Lohers Stück Blaubart – Hoffnung der Frauen*, hier zitiert nach: www.english.ubc.ca/GLM/bronnbach/giesler.htm.

⁴⁶⁷ Vgl. Perrault, Charles, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, Paris 1697.

⁴⁶⁸ Vgl. Kokoschka, Oskar: *Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1907/1910, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.), *Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Band I. Dichtungen und Dramen*, Hamburg 1973, S. 33-41.

und will sie nun mit dem Tod durch Köpfen bestrafen. Sie wird jedoch von ihren Angehörigen, die den Blaubart töten, vor dem Tod bewahrt.

Im expressionistischen Einakter von Kokoschka wird der blutige Kampf zwischen den Figuren „Mann“ und „Frau“ beschrieben. Entsprechend der zeitgenössischen Geschlechterphilosophie, die unter dem Einfluss des Werkes „*Geschlecht und Charakter*“⁴⁶⁹ von Otto Weininger steht, wird bei Kokoschka die Frau als „*Bild für Triebhaftigkeit und Sexualität per se*“⁴⁷⁰ angesehen. Der Mann wird wiederum „*als Mörder und Überwinder des ihn gefährdenden weiblichen Geschlechtes (...), [und] zugleich aber auch als dessen Erlöser*“⁴⁷¹ dargestellt. Allerdings wird in dieser Zeit die Ansicht vertreten, der Mann sei der aktive Teil, und die Frau bekommt die passive Rolle zugeschrieben. Das verstärkt das Klischee der Täter-Rolle des Mannes und der Opfer-Rolle der Frau.

Dea Loher verleiht in ihrem Werk den Frauen die Rolle der Verführerin, also bleibt sie in der Hinsicht dem oben genannten Bild treu, allerdings setzt sie sich der damals geltenden Rollenverteilung zwischen Mann und Frau entgegen, indem sie die Frauen aktiv ihre Sehnsüchte und Wünsche an den eher passiven Mann projizieren lässt. Die Frauen haben eine fordernde Haltung⁴⁷². Blaubart als Hoffnung der Frauen erfüllt wiederum vollkommen das Bild des Mannes, der zwar als Mörder des weiblichen Geschlechts agiert, aber dadurch zum Erlöser dieser Frauen wird.

Das Stück besteht aus 16 Szenen. Diejenigen, die die Frauennamen im Titel und zugleich die mit ihnen verbundenen Geschichten enthalten, sind im Gegensatz zu den Szenen mit der Blinden, die eine Reihe ihrer Begegnungen mit Blaubart darstellen, in sich abgeschlossen. Auffallend ist, dass das Stück nicht mit einem Prolog, sondern mit einem Vorspiel beginnt, das mit der zwölften Szene eine Art Klammer um das ganze Stück bildet. Als Schauplätze des Geschehens wählt die Autorin solche Niemandsorte⁴⁷³ wie: Park, Bar, Wald, Straße, Bahnhof, Bordell.

⁴⁶⁹ Vgl. Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1903.

⁴⁷⁰ Vgl. Kirner, Michael Andreas, *Rebellion für das Leben. Zur Darbietung von Natur und Weiblichkeit im expressionistischen Drama*, Regensburg 1992, S. 115.

⁴⁷¹ Vgl. Hoffmann-Curtius, Kathrin: *Frauenbilder Oskar Kokoschkas*. in: Barta, Ilsebill (Hrsg.), *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987, S. 150.

⁴⁷² Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 246.

⁴⁷³ Vgl. Tiedtke, Marion, *Du sollst Deiner Sehnsucht nicht nachgeben..., Notizen zu Dea Lohers Text Blaubart – Hoffnung der Frauen*, in: Groß, Jens / Khuon, Ulrich, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, Hannover 1998, S. 147.

Blaubart, die Hauptfigur des Stückes, ist „*ein vollkommen mittelmäßiger, noch dazu unsportlicher Schuhverkäufer mit einem alles andere als spektakulären Jahreseinkommen*“⁴⁷⁴. Aufgrund des Berufes ist er den Damen bei der Schuhanprobe behilflich. Dabei nimmt er eine kniende (und somit eine dienende⁴⁷⁵) Haltung ein. In dieser Stellung, mit einem Schuh in der Hand, erinnert er an den Prinzen aus dem Märchen Aschenputtel, der die passende Frau zum Schuh sucht. Bei Loher wird das Motiv allerdings fast ins Lächerliche umgekehrt.⁴⁷⁶ Erstens ist Blaubart, wie bereits erwähnt, kein wohlhabender Mann, sondern (nur) ein Schuhverkäufer, zweitens sucht er nach passenden Schuhen zur Frau. Gewisse Parallelen zum Aschenputtel sind jedoch nicht zu übersehen. Wie die Frauen im Märchen bereit sind, ihre Füße zu verstümmeln, nur um die Auserwählte des Prinzen zu werden, so sind auch Blaubarts Frauen bereit, für seine Liebe sogar ihr Leben zu opfern. Obwohl er eine „*blasse, charakterlose und schwache Persönlichkeit*“⁴⁷⁷ ist, sehen ihn die Frauen als den perfekten Mann (Partner?) für die absolute Liebe. Dabei benutzen sie ihn eigentlich nur als eine Projektionsfläche für ihre Wünsche und Sehnsüchte. Jedes Mal, wenn es Blaubart zu viel wird und er sich in irgendeiner Weise bedroht fühlt, bringt er die ihm zur Last gewordenen Frau ganz einfach um. Aus Trauer nach der ersten Frau, der er begegnet ist, und durch die Bedrängnis seitens der anderen Frauen, wird der Protagonist zum mehrfachen Frauenmörder, der allerdings mit dieser grauenvollen Tat die Hoffnung der Frauen erfüllt.

In der ersten Szene des Stücks trifft die unheilbar kranke 17-jährige Julia den Heinrich auf einer Parkbank. Innerhalb kürzester Zeit verliebt sie sich in ihn und erklärt ihm die Liebe „*über die Maßen*“⁴⁷⁸. Blaubart, ein eher gefühls- und phantasieloser Mann, kann eine Liebe „*über die Maßen*“ nicht begreifen und auch nicht erwideren. Julia geht jedoch einen Schritt weiter und beweist Blaubart, dass sie es mit ihrer Liebe wirklich ernst meint. Sie spricht

⁴⁷⁴ Loher, Dea, *Blaubart – Hoffnung der Frauen*, in: Loher, Dea, *Manhattan Medea, Blaubart – Hoffnung der Frauen, Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1999, S. 108.

⁴⁷⁵ Blaubarts dienende Haltung könnte ein Ausdruck seiner Einstellung sein, dass er in einer Beziehung die dienende Rolle spielen möchte. Allerdings will er kein Opfer der Frauen werden, sondern wehrt sich mit Gewalt. Und genau hier liegt der Unterschied zu den Frauen, die bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts scheinbar durchgängig freiwillige Opfer der männlichen Herrschaft waren. Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 249.

⁴⁷⁶ Vgl. Giesler, Birte, *Täter und Opfer in Gender trouble: Subversion von Geschlechtsstereotypen in Dea Lohers Stück Blaubart – Hoffnung der Frauen*, hier zitiert nach: www.german.ubc.ca/GLM/bronnbarb/giesler.htm.

⁴⁷⁷ Giesler, Birte, *Täter und Opfer in Gender trouble: Subversion von Geschlechtsstereotypen in Dea Lohers Stück Blaubart – Hoffnung der Frauen*, hier zitiert nach: www.german.ubc.ca/GLM/bronnbarb/giesler.htm.

⁴⁷⁸ Loher, Dea, *Blaubart – Hoffnung der Frauen*, in: Loher, Dea, *Manhattan Medea, Blaubart – Hoffnung der Frauen, Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1999, S. 78.

kurzerhand die Eidesformel, die man von der Trauung her kennt, bringt Heinrich dazu, ebenfalls den Eid auszusprechen und erklärt ihm, dass sie nun wirklich verheiratet sind:

HEINRICH: Ein schönes Spiel.

JULIA: Kein Spiel.

HEINRICH: Nur ein Spiel, aber schön.

JULIA: Wenn du denkst, wir sind nicht wirklich verheiratet, dann täuschst du dich.

Trauungen darf man im Notfall selber durchführen, und sie sind gültig.

HEINRICH: Dein 17. Geburtstag ist ein Notfall –

JULIA: Habe ich gesagt, daß ich 17 bin. Ja, ich bin 17, total minderjährig, Jungfrau und unheilbar krank.

HEINRICH: [lacht] Und verliebt – und meine Frau –⁴⁷⁹.

Doch das reicht Julia immer noch nicht, um ihre maßlose Liebe zu Heinrich zu beweisen:

JULIA: [zieht ein Fläschchen aus der Tasche, schluckt den Inhalt] Ich werde dir beweisen, wie sehr ich dich liebe.⁴⁸⁰.

Der Tod im Namen der Liebe ist für sie Liebe über die Maßen. Am Ende der Szene bricht sie zusammen und stirbt.

Heinrich Blaubart bekommt wegen Julias Tod Gewissensbisse, denn er redet sich ein, er wäre an ihrem Tod schuld, weil er ihr nicht gesagt hat, dass er sie über die Maßen liebt. Um mit diesen Gedanken nicht ganz allein zu sein, geht er zu Anna, einer Freundin, die er erst seit kurzem kennt. Er braucht jemanden, dem er sich anvertrauen kann, dem er die Geschichte mit Julia erzählen kann und der ihm etwas Trost spendet. Anna scheint anfangs die perfekte Person für das ersehnte Gespräch zu sein, weil sie wegen der fehlenden Stimme selbst nicht viel redet und dadurch für die anderen eine perfekte Zuhörerin ist:

ANNA: Nachdem ich meine Stimme verloren hatte, habe ich gefürchtet, daß ich mit meiner Stimme auch meine Freunde verlieren würde, weil ich ja nicht mehr mit ihnen sprechen konnte. Aber im Gegenteil. Es besuchten mich immer mehr Menschen, die

⁴⁷⁹ Loher, Dea, ebenda, S. 77.

⁴⁸⁰ Loher, Dea, ebenda, S. 80.

*behaupteten, freundschaftlich zu sein. Dabei waren sie nur erleichtert, reden zu können und nicht zuhören zu müssen.*⁴⁸¹.

Es stellt sich allerdings ganz schnell heraus, dass Anna, wie eigentlich alle Frauen in diesem Stück (außer der Blinden), von Heinrich die absolute Liebe erwartet:

ANNA: [plötzlich] Hast du dich verliebt.

[Schweigen]

*ANNA: [ungläublich] Du hast dich verliebt. [Pause] In mich.*⁴⁸²

und:

*ANNA: (...) Ich bin auch blond, ich habe auch tiefblaue Augen, ich habe auch einen sanften Mund – [Pause]. Sag Anna, sag Anna zu mir, bitte, (...)*⁴⁸³.

Sie ist sich jedoch der Tatsache bewusst, dass sie und Blaubart sich erst seit kurzem kennen. Um das zu ändern, erzählt sie Heinrich von ihrer Liste mit schönen und hässlichen Wörtern, die sie erstellt, und regt ihn damit an, sich ihrer Wortsuche anzuschließen. Sie hofft, sich auf diese Weise näher kennenzulernen:

HEINRICH: Du glaubst also, wenn wir diese Arbeit noch eine Weile weiter treiben, dann könnten wir uns vertraut werden.

*ANNA: Sicher.*⁴⁸⁴.

Ihrer Überzeugung nach, „*erst die Worte, dann das Gefühl*“⁴⁸⁵, wird sich zwischen ihnen die Liebe entwickeln. Ihre Hoffnung erfüllt sich nicht im geringsten, denn, als das Gefühl der Bedrängnis Blaubart überkommt, erdrosselt er Anna und begeht damit seinen ersten Mord.

In der nächsten Frauen-Szene trifft Heinrich eines Nachts am Bahnhof auf Judith, eine Frau aus dem „*Dorf am Ende der Bergstraße*“⁴⁸⁶. Sie ist auf der Suche nach dem „Auge der Stadt“:

⁴⁸¹ Loher, Dea, ebenda, S. 83.

⁴⁸² Loher, Dea, ebenda, S. 85.

⁴⁸³ Loher, Dea, ebenda, S. 88.

⁴⁸⁴ Loher, Dea, ebenda, S. 85.

⁴⁸⁵ Loher, Dea, ebenda, S. 88.

*JUDITH: Aber irgendwo muß doch das Auge der Stadt sein, der Bahnhof mit den Gleisen, wo die Züge ruhen dürfen und wo einer schlafen kann. Obwohl die ganze Nacht sich alles fortwährend um einen herumschleudert, und der Himmel ist voller Lärm.*⁴⁸⁷.

Ihre Nächte verbringt sie am Bahnhof, in der Hoffnung, dass ein Zug vorbeikommt. In ihrer Jugend hat sie immer vom Berg die Züge beobachtet und versuchte, wenigstens einen davon zu erwischen, aber es ist ihr nie gelungen:

*JUDITH: (...) Jedesmal, wenn ich den Zug aus der Stadt herausfahren sah, rannte ich los rannte rannte den Berg hinunter, aber jedes Mal, wenn ich unten ankam, war der Zug schon wieder fort. Ich konnte nie so schnell sein, daß ich ihn erwischte.*⁴⁸⁸.

Das alles deutet auf ein eher glückloses Leben, mit dem Wunsch der Veränderung, des Entkommens vom Dorf, was der Flucht vor dem Alltag gleicht.

Auch in der Liebe hat sie es nie geschafft, sich in den „Zustand der Liebe“⁴⁸⁹ zu versetzen. Allerdings hat sie eine klare Vorstellung davon:

*JUDITH: (...) Aber wenn das Verliebtsein vorbei ist, und man den Zustand der Liebe erreicht, was mir noch nicht gelungen ist, dann wünsche ich mir, daß er eine friedliebende Gewohnheit wäre, etwas Verlässliches und Vertrautes, etwa so, wie eine Kuh neben der anderen im Stall steht und wiederkäut.*⁴⁹⁰.

Ihre Aussage: „Jede Nacht wird mein Kissen dünner.“⁴⁹¹ lässt sich als ein immer fortschreitender Verlust der Hoffnung interpretieren. Sie glaubt nicht mehr an die Zukunft, an die Liebe, an ein ruhiges Leben. Das Leben hat sie in ihre eigene Welt mit den kleinen Träumen, ins Abseits gedrängt. Als sie sich schließlich mit all ihren Sorgen auf ihren Koffer legt, um zu schlafen, hält Blaubart ihr Schicksal nicht mehr aus, legt sich zu ihr und erlöst sie aus Mitleid von ihrem „Leiden“, indem er sie mit dem Kissen erstickt.

⁴⁸⁶ Loher, Dea, ebenda, S. 92.

⁴⁸⁷ Loher, Dea, ebenda.

⁴⁸⁸ Loher, Dea, ebenda, S. 93.

⁴⁸⁹ Loher, Dea, ebenda.

⁴⁹⁰ Loher, Dea, ebenda, S. 93 f.

⁴⁹¹ Loher, Dea, ebenda, S. 95.

Als nächstes begegnet Heinrich der Prostituierten Tanja. Er beobachtet sie auf der Straße, handelt einen Preis aus und dann geht er mit ihr aufs Zimmer. Dort angekommen, erklärt er ihr, dass er nur einen Gesprächspartner sucht, sonst nichts. Damit Tanja kein Folgeopfer von ihm werden muss, versucht er von Anfang an, Tanja vor sich zu warnen:

HEINRICH: Ich möchte eines klarstellen. (...)

Ich möchte wirklich nur reden. (...)

Ich möchte nicht, daß Sie sich in mich verlieben. (...)

*Ich bringe den Frauen, die sich in mich verlieben, Untergang und Verderben.*⁴⁹²

Als Heinrich ihr über seine Taten berichtet, lacht Tanja ihn zunächst aus und sagt:

*TANJA: Das hättste wohl gern, kann ich verstehen. Sone Fantasien hab ich auch bisweilen. Mein Gott, du hast ganz schön ein in der Krone.*⁴⁹³ (...)

Sie versteht den Ernst der Situation nicht und verfällt auf einmal in ihre Träume von einer festen Liebe:

TANJA: Ich habe noch nie geliebt (...)

*Alle meine Kolleginnen haben einen Festen. Na ja, fast alle haben einen Festen. Aber ich habe keinen Festen. Und ich habe auch nie einen gehabt. Nie. [Pause.] Ich habe angefangen, mich für Geschenke küssen zu lassen, als ich zwölf war, weil ich dachte, vielleicht findet dann einer Gefallen an mir und wird mein Fester. Aber einer nach dem anderen hat ein Geschenk dagelassen und ist wieder gegangen. [Pause.] Dann habe ich mich nicht mehr küssen lassen, und für den Rest habe ich Geld genommen. Und einer nach dem anderen hat bezahlt und ist wieder gegangen.*⁴⁹⁴ (...)

Hier wird ihre ganze Lebensgeschichte in Kürze erzählt. In ihrem Leben hatte sie sehr früh mit der Sexualität begonnen, weil sie einerseits daraus den materiellen Nutzen schlagen wollte, und andererseits sich davon versprochen hatte, dass ihr Wunsch nach einem „Festen“ (festen Partner) dadurch in Erfüllung gehen würde. Doch keiner ist bei ihr geblieben. Da

⁴⁹² Loher, Dea, ebenda, S. 103 f.

⁴⁹³ Loher, Dea, ebenda, S. 106.

⁴⁹⁴ Loher, Dea, ebenda, S. 106 f.

beschloss sie, anstatt Geschenke Geld für ihre Dienste zu nehmen und es zu ihrem Beruf zu machen. Als Folge dessen ist sie eine, die zwar materiell abgesichert ist, allerdings mit ihren Wünschen allein gelassen und aufgrund ihres Berufes von der Gesellschaft ins Abseits geschoben wird. Tanja, die nun in der Welt der materiellen Werte lebt und sich verdinglicht, (das entspricht dem Herkules-Typ in der Philosophie Emmanuel Mouniers) findet selbst jedoch an ihrem Beruf nichts Abstoßendes, ganz im Gegenteil, sie möchte von ihrem auf diese Weise verdienten Geld für Blaubart sorgen, damit er nie mehr arbeiten muss.

Tanja begibt sich nun mit ihrer Vorstellung über die Liebe und mit ihren Zukunftsplänen an Heinrichs Seite auf ein sehr dünnes Eis. Sie darf der Liebe nicht nachgeben, hält sich jedoch nicht an Blaubarts Rat, und das wird ihr zum Verhängnis. Als Folge ihrer Ungehorsamkeit wird sie zum nächsten Opfer von Blaubart.⁴⁹⁵

Die nächste Frau, der Heinrich begegnet, ist die ältere Dame Eva. Er trifft sie an einem frühen Morgen in einer Kneipe. Heinrich hat sich dort eingefunden, um einen kurzen Halt einzulegen, und Eva – um nur ein wenig zu reden, damit sie „*nicht nach Hause gehen und sich von der zuhausegebliebenen Traurigkeit die Türe öffnen lassen*“⁴⁹⁶ muss. Blaubart gibt ihr mehrmals zu verstehen, dass sie mit ihm nicht verkehren soll und er mit ihr keinen Kontakt haben will:

HEINRICH: Lassen Sie sich lieber nicht mit mir ein. (...)

Ich lasse mich nicht mit Frauen ein. (...)

*Ich würde Ihnen auch kein Glück bringen. Lassen Sie die Finger von mir.*⁴⁹⁷.

Trotz aller Versuche Heinrichs, sich von Eva zu „befreien“, beginnt sie, von ihren vielen Ehen zu erzählen:

EVA: Wissen Sie, wie oft ich verheiratet war. (...)

(...) Einige Male. Des öfteren. So oft, daß es ein für alle Mal reicht.

(...) ich konnte nie das Türschild mit dem Namen meines jeweiligen Mannes entfernen.

So daß, wenn ich jetzt nach Hause gehe, mich sieben verschiedene glänzende Namen

⁴⁹⁵ Es scheint, dass Dea Lohers Blaubart hier, genauso wie der Blaubart bei Perrault, sich das Recht nimmt, die Frauen dafür zu bestrafen (zu töten), wenn sie sich nicht an sein Verbot halten. Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 245.

⁴⁹⁶ Loher, Dea, *Blaubart – Hoffnung der Frauen*, in: Loher, Dea, *Manhattan Medea, Blaubart – Hoffnung der Frauen, Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1999, S. 114.

⁴⁹⁷ Loher, Dea, ebenda, S. 112.

*an meiner Tür begrüßen, einer unter dem anderen. Und ich stecke den Schlüssel ins Schloß und schließe eine Grabkammer auf.*⁴⁹⁸.

Bei Evas Aussage gewinnt man den Eindruck, man hätte es hier mit der weiblichen Version des Blaubarts aus dem französischen Märchen zu tun, der die Leichen seiner sieben Frauen in einer Kammer aufbewahrt⁴⁹⁹. Soll Evas Leben nun, wie das vom Blaubart bei Perrault, mit dem Tod enden? Genauso ist es. Nach einer Weile bittet Eva Heinrich, mit ihr spazierenzugehen. Während dessen holt sie aus ihrer Tasche eine Pistole und fordert Heinrich auf, sie mit dieser zu erschießen. Heinrich will es jedoch, nach all seinen anderen Morden, nicht vollbringen:

*HEINRICH: Das geht nicht. Das muß aufhören. Ich darf sie nicht erschießen. Aus. Ende. Sie finden bestimmt einen anderen, hartnäckig wie Sie sind.*⁵⁰⁰.

Eva bedrängt Heinrich und droht ihm sogar, ihn zu erschießen, wenn er ihren Wunsch nach Tod nicht erfüllt („/[Sie steht auf, nimmt die Pistole, zielt auf Heinrich.] EVA: Zieh oder stirb, Django“⁵⁰¹). Als sie resigniert die Pistole weg wirft, hebt Heinrich sie auf, zielt zunächst im Affekt und trifft Eva in die Schulter, dann zielt er bewusst und trifft sie mitten ins Herz, was ihr das so gewünschte Ende bereitet:

*EVA: Das Ende das Ende. Jede Nacht ziehe ich los und suche das Ende (...)*⁵⁰²

und sie letztendlich von der Traurigkeit des Lebens, die sie nicht mehr erträgt⁵⁰³, befreit.

Seinem letzten Opfer begegnet Blaubart auf der Straße. Als er diese überquert, spricht ihn Christiane an und bittet ihn, mit ihr etwas trinken zu gehen. Er wird von ihr nach einem Zufallsprinzip ausgesucht. Sie setzt sich die Zahl siebenundsiebzig als Zufallszahl für ihre kleine Wette mit sich selbst und zählt alle vorbeigehenden Männer, bis sie schließlich beim siebenundsiebzigsten, ausgerechnet Heinrich, angelangt ist.

⁴⁹⁸ Loher, Dea, ebenda, S. 114.

⁴⁹⁹ Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 249.

⁵⁰⁰ Loher, Dea, *Blaubart – Hoffnung der Frauen*, in: Loher, Dea, *Manhattan Medea, Blaubart – Hoffnung der Frauen, Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1999, S. 117.

⁵⁰¹ Loher, Dea, ebenda, S. 118.

⁵⁰² Loher, Dea, ebenda, S. 117.

⁵⁰³ Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 249.

Christiane hat ihr bisheriges (langweiliges?) Leben aufgegeben und ihren Mann sowie ihre kleinen Kinder verlassen, „um noch einmal etwas zu erleben, bevor es zu spät ist.“⁵⁰⁴. Sie möchte einem Mann begegnen, mit dem sie nochmals die grenzen- und tabulose Leidenschaft erleben und ausleben kann. Heinrich warnt sie ebenfalls, wie die anderen Frauen, vor sich und lässt ihr die Wahl:

*HEINRICH: Mit mir werden Sie keinen schönen Abend verbringen, aber unvergeßlich wird er auf alle Fälle sein. Noch können Sie sich entscheiden.*⁵⁰⁵.

In ihrem Gefühlsrausch und Drang nach Abenteuer und wilder Leidenschaft überhört Christiane Blaubarts Warnung und steigert sich, und mit sich auch Heinrich, in eine Art Ekstase. Dabei geht auch die zweite Warnung Heinrichs unter:

*HEINRICH: Reizen Sie mich nicht.*⁵⁰⁶.

Sie „schaukeln sich“ mit Worten und Taten hoch, bis Heinrich es nicht mehr aushält und Christianes Kopf gegen die Wand schlägt, bis sie tot ist:

*HEINRICH: Aber nur du wirst daran sterben –
Du wirst daran sterben –*⁵⁰⁷.

Christianes Wunsch nach Abwechslung, und das noch mit einem zufälligen Mann, wird ihr zum Verhängnis, und der Preis für ein kurzes, aber intensives Erlebnis ist für sie der Tod. Sie verkörpert einen Teil der Gesellschaft, der in seinem alltäglichen Leben keine Erfüllung sowohl körperlicher als auch (vielleicht) geistiger Bedürfnisse findet. Diese Personen, anscheinend öfters Frauen als Männer, wagen dann einen Ausbruch aus ihrem bisherigen Leben, ohne sich aller möglichen Konsequenzen bewusst zu sein. Es handelt sich meistens um Menschen, die entweder selbst nichts erreicht haben und dadurch von und aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden, oder aber diejenigen, die alles erreicht haben, jedoch

⁵⁰⁴ Loher, Dea, *Blaubart – Hoffnung der Frauen*, in: Loher, Dea, *Manhattan Medea, Blaubart – Hoffnung der Frauen, Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1999, S. 123.

⁵⁰⁵ Loher, Dea, ebenda, S. 122.

⁵⁰⁶ Loher, Dea, ebenda, S. 124.

⁵⁰⁷ Loher, Dea, ebenda, S. 126.

ihren Erfolg mit der Vereinsamung bezahlen mussten. Egal in welches Extrem sie verfallen, werden sie (unfreiwillig) zu Außenseitern.

Blaubarts Begegnungen mit der siebten Frau, der Blinden, bilden in jeder Hinsicht eine Ausnahme. Erstens finden sie mehrmals statt⁵⁰⁸ und zweitens ist die Blinde die einzige Frau in diesem Stück, die an Blaubart keine Forderungen stellt. Und schließlich drittens, ist sie diejenige, die nicht zum Opfer, sondern zum Täter, und somit zum Blaubarts Mörderin, wird.

Die zwölfte Szene des Stücks besitzt eine Eigenart. Sie ist zunächst eine wortwörtliche Wiederholung des Vorspiels. Diese Tatsache, zusammen mit dem Dialog aus der vierten Szene, (in der sich die Blinde und Blaubart nach sieben Jahren wiedersehen, sie jedoch erkennt, dass er sich aufgrund seiner Taten verändert hat, und in der sie ihn bittet, über diese zu erzählen) lässt eine Frage auftreten, „*ob es sich bei den gezeigten Serienmorden um eine Rückblende, eine Erinnerung oder einen Vorgriff handelt (...)*“⁵⁰⁹. Diese bleibt allerdings bis zum Schluss unbeantwortet. Als Weiteres fällt auf, dass es in dieser Szene einen kurzen Dialog zwischen der Blinden und Blaubart gibt, der wiederum eine Wiederholung des Parkbankgesprächs mit der ersten Julia ist. Blaubart bekommt dabei das Gefühl, dass es sich bei der Blinden um „seine“ Julia handelt, obwohl es keine weiteren Anhaltspunkte gibt, außer der Namensgleichheit. Er hat nun aber trotzdem ein Déjà-Vu-Erlebnis, und, trotz aller Bemühungen sich davor zu bewahren, projiziert er seine Liebe zur ersten Julia auf die Blinde⁵¹⁰. In der letzten Szene fühlt sich die blinde Julia nun dermaßen von Blaubarts Forderungen bedrängt, dass sie ihn (entsprechend seinem Verhalten bei der Bedrängnis durch die anderen Frauen) mit einem Schnitt durch die Kehle tötet, und sich somit von ihm, seinen Wünschen und Sehnsüchten sowie seiner Liebe befreit, wobei sie die Rolle der Erlöserin von Heinrich Blaubart übernimmt:

*DIE BLINDE: (...) Ich aber, ich werde dich töten.
Für dich wird es sein wie Erlösung.
Für mich wie mein eigener Tod.
Dann aber. Werde ich frei sein von dir.*

⁵⁰⁸ Zum Treffen zwischen Blaubart und der Blinden kommt es im Vorspiel, in der vierten und in der letzten Szene. Im Gegenteil zu den anderen Frauen, die jeweils nur in einer Szene erscheinen, taucht die Blinde im Stück mehrmals auf. So zum Beispiel führt sie in der sechsten und zehnten Szene einen Monolog.

⁵⁰⁹ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 247.

⁵¹⁰ Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 247.

*Deiner Maßlosigkeit. Deinem Mittelmaß. Deinen
Lügen.
Und muß mich meiner Liebe nicht mehr schämen. (...)*⁵¹¹.

Die Blinde tötet die Liebe und „*das Verlangen danach*“⁵¹².

Dea Lohers Stück „*Blaubart - Hoffnung der Frauen*“ thematisiert die Suche nach der Liebe, die Unmöglichkeit deren Erfüllung und die Vereinsamung der Menschen, insbesondere der Frauen, in der modernen Welt.

Bis auf die Blinde sind alle Frauen, denen Blaubart begegnet, Frauen in Not, abgesehen von ihrem Alter, Sozialstatus und ihren Lebenserfahrungen, also Faktoren, die sie voneinander unterscheiden. Unterschiedlich sind die Umstände der Treffen und die Art und Weise, in der die Frauen ihre Wünsche dem Blaubart gegenüber äußern. Hingegen ist es ihnen gemeinsam, dass sie eine Beziehung mit Blaubart eingehen wollen, in der sie ihn lieben und von ihm geliebt sein werden. Ein Verbindungselement ist auch die Einsamkeit, von der die Frauen in ihrem Alltagsleben geplagt werden, und der der „schreiende“ Gefühlshunger entwächst.

Bei den meisten von ihnen lässt sich feststellen, dass sie in das gesellschaftliche Miteinander nicht richtig eingegliedert sind und oft ihre eigenen Wege gehen, zum Beispiel: schlaflose Einzelgängerin Judith, die wie (als?) ein Stadtstreicher am Bahnhof alleine verbleibt; Eva, deren sieben Ehen scheitern, oder Christiane, die auf das so genannte Familienglück verzichtet und ihr Leben mit Absicht dem Zufallsprinzip überlässt.

Bei den meisten Protagonistinnen lassen sich geringe „Abweichungen“ von den gesellschaftlich anerkannten Normen erkennen: die erste Julia verstößt gegen traditionelles Verhaltensmuster für die Auswahl des Lebenspartners, indem sie die dem Mann zugeschriebene Rolle übernimmt, aktiv um Blaubart wirbt und ihn dann zur Heirat animiert; in eine männliche Rolle schlüpft auch Tanja, die sich gegen die traditionelle Rollenverteilung widersetzt und, den von der Gesellschaft verachteten Beruf ausübend ihren Mann ernähren will; Anna hat was zu sagen – sie hat das Wort oder sogar viele Worte, mit denen sie gekonnt jongliert; Christiane ist auch keine ordentliche, bürgerliche Frau, weil sie erstens ihre gesellschaftliche Aufgabe, die Familie, aufgibt und zweitens sich auf ihrer „Männerjagd“

⁵¹¹ Loher, Dea, *Blaubart – Hoffnung der Frauen*, in: Loher, Dea, *Manhattan Medea, Blaubart – Hoffnung der Frauen, Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1999, S. 134.

⁵¹² Loher, Dea, ebenda.

weder keusch noch zurückhaltend verhält; Eva, die mit ihrem Verhalten den Eindruck erweckt, sie wäre männlicher als all ihre bisherigen Ehemänner, die sie weggeschafft hat.

An der Grenze der Entfremdung, der großen Vereinsamung und damit des Außenseitertums gefährlich schwebend, riskieren die liebesbedürftigen Frauen den provokativen und für sie tödlichen Versuch, in der „Zweisamkeit“ mit Blaubart eine leidenschaftliche und „unermäßliche“ Liebe zu finden. Der Schuhverkäufer Heinrich Blaubart wird zum Hoffnungsträger.

Das zwischenmenschliche Treffen als eine potentiell konstruktive Erfahrung, die sich in der Erweiterung des Bewusstseins und der Bereicherung seiner selbst äußern sollte, erfüllt jedoch bei Loher diese Bestimmung nicht. Blaubart wird zum Mörder⁵¹³.

Alle Protagonisten in Lohers Stück sind vom Mangel an der zwischenmenschlichen Kommunikation und damit verbundenen Krisensituationen betroffen. Die Frauen werden aufgrund dessen, dass sie einsame, in der Gesellschaft nicht integrierte Menschen sind, zu Außenseiterinnen. Sie stehen stellvertretend für den heutigen Menschen, der die Erfahrung der Gemeinschaft verloren hat.⁵¹⁴ Angesichts der Tiefe der psychischen Probleme, der Unruhen und Konflikte in der Außenwelt, die der moderne Mensch zu durchleben hat, fühlt er sich allein gelassen. Dabei betrifft das Gefühl der Alienation und Isolation nicht nur diejenigen, die in pathologischen Verhältnissen leben (siehe Prostituierte Tanja), sondern auch die ganz „normalen“ Menschen (siehe Anna, Eva, Christiane). Eine rettende Maßnahme, die den Menschen vor der Einsamkeit bewahren könnte, mag im Erreichen der Liebe liegen. Dieses ist den Frauen zwar bewusst, aber ihre Vorgehensweise, um das zu erzielen, scheint genau entgegenläufig zu sein. Sie versuchen, wenn nötig auch mit Gewalt, einen liebenden Partner zu finden, an den sie sich binden könnten, um die eigene Einsamkeit zu überwinden. Sie wollen ihn besitzen, und wenn sie schon einen finden, behandeln ihn wie ein Instrument. Liebe erscheint hier beinahe als eine Kategorie des Besitzens. Den Frauen kommt es überhaupt nicht darauf an, wer dieser Mann ist; ihnen ist es viel wichtiger, dass überhaupt einer für sie da ist. Somit bildet Blaubart für die Frauen einerseits den perfekten, obwohl nur kurzfristigen, Ersatz für den liebenden Partner, und andererseits eine Projektionsfläche für ihre Wünsche und Sehnsüchte.

⁵¹³ Ein begangener Mord (bzw. in Blaubarts Fall fünf Morde) ist ohne Frage eine schlimme Straftat, ein von jeglichen Normen abweichendes Verhalten, für das der Täter von der Gesellschaft ohne Bedenken als ein Außenseiter bzw. Abweichler stigmatisiert wird. Jedoch in Blaubarts Fall führen seine Morde nicht zu der Brandmarkung und seine Taten bleiben ohne Konsequenzen, weil er bei seinem Unwesentreiben von niemandem ertappt wird.

⁵¹⁴ So ein Mensch ist der „Untersuchungsgegenstand“ des Existentialismus.

Blaubart, konfrontiert mit der Energie weiblicher Sehnsüchte und Vorstellungen von der vollkommenen Liebe, will sich dem Gefühl nicht hingeben und erlöst sich und die ihn, gegen seinen Willen liebenden Frauen auf die einzige mögliche, endgültige Weise. Blaubart mordet, um Ruhe zu haben. Er befreit sich, aber auch die Frauen von ihnen selbst, von ihrer Einsamkeit und der zerstörerischen Leidenschaft. Er ermordet sie, scheint jedoch selbst ein Opfer zu sein. Es geht hier nicht nur um das Töten selbst, sondern auch um die Liebe, um die „Rettungsmöglichkeit“. Auch wenn Blaubart den Frauen den Tod „schenkt“, rettet er sie vor der fehlenden Liebe. Paradoxalement kann man den Nächsten selbst mit dem eigenen Dasein, nur mit dem Mangel der Liebe umbringen.

„Im Zuge der zunehmenden Globalisierung ist der Mensch darauf bedacht, sich sein Leben selbst zu gestalten, sozusagen aus vielen möglichen Puzzleteilen zusammenzubasteln.“⁵¹⁵

7.3 Auf der Baustelle Leben – Dea Lohers „Klaras Verhältnisse“

Zur Entstehungsgeschichte der Klara-Figur aus dem Stück „*Klaras Verhältnisse*“ (2000) äußert sich Dea Loher im Gespräch mit Sonja Anders folgendermaßen:

Ich wollte zum einen eine Art Gegenentwurf zu 'Adam Geist'⁵¹⁶ schreiben. Eine ähnlich odysseeartige Geschichte von jemandem, der auf der Suche ist nach seinem Platz im Leben, aber eben nicht mit einem Mann, sondern einer Frau im Zentrum (...).⁵¹⁷

Klara ist eine junge Frau, Anfang Dreißig, und tatsächlich auf der Suche. Erstens auf der Suche nach einem neuen Job, denn sie hat ihre Entlassung provoziert, indem sie als Redakteurin für technische Montage- und Bedienungsanleitungen immer absurdere, Sabotage-Texte verfasst hat:

*KLARA: (...) Bügeln ist zeitraubend, nervtötend und ziemlich vergeblich, wie im übrigen jede Form der Hausarbeit. Verzichten Sie deshalb auf Ihr Bügeleisen. (...).*⁵¹⁸

Als Klara gekündigt wird, hat sie zwar keine blasse Ahnung, was sie jetzt tun soll, aber dafür weiß sie genau, was sie nie (wieder) machen will: öde Gebrauchsanweisungen für Bügeleisen

⁵¹⁵ Sonja Anders beruft sich hier auf den Soziologen Ulrich Beck, der sich mit dem Thema Individualisierung auseinandersetzt. Beck setzt die Menschen heute als eine Priorität in ihrem Leben die Suche nach dem „eigenen Leben“. Zitiert nach: Anders, Sonja, *Wenn der Kitsch vorbei ist, geht der Kampf weiter. Dea Loher im Gespräch mit Sonja Anders* (Aus: Programmheft Thalia Theater, Hamburg, 26.10.2000), in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 264.

⁵¹⁶ „*Adam Geist*“ (1998), von Kritikern meist als das wichtigste Werk Lohers bezeichnet und preisgekrönt, ist die Geschichte eines jungen Mannes, der, getrieben von der Sehnsucht nach Liebe und einem erfüllten Leben, immer wieder an seinen Versuchen, das Gute zu tun, scheitert, den anderen zum Verhängnis wird, an der Schuld leidet und sich letztendlich erhängt, weil er keinen für ihn vorgesehenen Platz in der Gesellschaft findet. Dea Loher liefert mit diesem Stück ein Porträt eines „rassigen“ Außenseiters.

⁵¹⁷ Anders, Sonja, *Wenn der Kitsch vorbei ist, geht der Kampf weiter. Dea Loher im Gespräch mit Sonja Anders* (Aus: Programmheft Thalia Theater, Hamburg, 26.10.2000), in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 262.

⁵¹⁸ Loher, Dea, *Klaras Verhältnisse*, in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 147.

u.ä., die ihr weder Befriedigung noch Höhepunkt bieten, entwerfen und ein langweiliges, bürgerliches Leben, wie ihre Schwester mit ihrem Mann Gottfried, führen. Keineswegs möchte sie auch zu einem „Fall für das dichte soziale Netz werden“⁵¹⁹ und vom Geld leben, „das andere Leute zahlen müssen dürfen, weil sie Arbeit haben“⁵²⁰. Als eine freie, unabhängige Person hat sie nicht vor, von „Almosen“⁵²¹ über die Runden zu kommen, sondern für sich selber sorgen zu können. Erstaunlicherweise sieht Klara ihre Arbeitslosigkeit sogar als eine Möglichkeit und „unglaubliche Chance“⁵²²:

*KLARA: (...) Wann hat unsreins schon mal so eine Gelegenheit. Ich habe jetzt endlich Zeit, darüber nachzudenken, was ich mit meinem Leben anfangen will. Was für einen Sinn gebe ich ihm. Was für eine Bedeutung gebe ich ihm. Und mir. Was für Ziele gebe ich mir. Habe ich überhaupt welche. (...)*⁵²³.

Zweitens begibt sich Klara also auf eine Art Sinnsuche. Die Fragen, die sie zu beantworten sucht, und „die man sich sonst nur am Ende seines Lebens stellt“⁵²⁴ (sic!), häufen sich:

*KLARA: (...) Was wollte ich einmal erreichen und was habe ich erreicht. Wo bin ich. Wer bin ich. Wofür bin ich. Und schließlich: Was tun ... (...)*⁵²⁵.

Da die Verhältnisse um Klara jedoch alles andere als klar sind⁵²⁶, muss sie auf ihrer Baustelle Leben⁵²⁷ mit vielen Stolpersteinen sowie Menschen, die sie für ihre Wünsche benützen, statt ihr zu helfen, rechnen.

Dea Loher platziert ihr „Milieustück“⁵²⁸ in der Stadt, deren positive sowie negative Entwicklung (Langzeitarbeitslosigkeit, Werbewahnsinn, „unmenschliche“ Pharmaindustrie,

⁵¹⁹ Loher, Dea, ebenda, S. 153.

⁵²⁰ Loher, Dea, ebenda.

⁵²¹ Loher, Dea, ebenda.

⁵²² Loher, Dea, ebenda, S. 169.

⁵²³ Loher, Dea, ebenda.

⁵²⁴ Loher, Dea, ebenda.

⁵²⁵ Loher, Dea, ebenda.

⁵²⁶ Ironische Anspielung von Birgit Haas auf den Titel des Stücks und zugleich auf die Lage Klaras. Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 154.

⁵²⁷ „Krystian Lupa führt mit seiner Inszenierung auf die Baustelle leben.“, heißt es im österreichischen „Kurier“ in Bezug auf die Inszenierung des Stücks vom polnischen Meisterregisseur. Zitiert nach: o. Autorangabe, *Auf der Baustelle Leben: „Klaras Verhältnisse“*, in: *Kurier* vom 10.05.2004, S. 30, hier entnommen der offiziellen Internetseite des Hörfunkprogramms Ö1 des Österreichischen Rundfunks (Rubrik: Ö1 Rezension): <http://oe1.orf.at/libero/13935.html>.

⁵²⁸ Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 154.

Popularität der Kredite) auf die 90er Jahre hindeuten könnte. In diese Kulisse werden, außer Klara, folgende Personen hineingestellt: ihre ältere Schwester Irene und deren Mann Bankangestellte Gottfried, Klaras Freund Trödelhändler Tomas und dessen Geliebte Ex-Biologielehrerin Elisabeth, Arzt Georg, ein namenloser Chinese und ein Fremder. Der Plot der „intellektuellen Gesellschaftskomödie“⁵²⁹, bei der das Lachen jedoch oft vergeht, ist schnell erzählt: Die arbeitslose Klara braucht eine Anstellung oder Geld. Sie versucht, sich über ihren Schwager Gottfried einen Kredit bei seiner Bank zu verschaffen, was jedoch wegen fehlender Sicherheit unmöglich ist. Gezwungenermaßen zieht sie bei ihrem vermeintlichen Freund Tomas ein, der das mit der Verlobung nicht so ernst meint und sie mit Elisabeth betrügt. Der Beziehungsreigen geht weiter, denn Elisabeth verliebt sich ihrerseits in Irene, die nur scheinbar glücklich mit dem Banker verheiratet ist, und die schließlich ihre lesbische Veranlagung outlet. Beim verlassenen Gottfried entfacht die Leidenschaft für Klara. Er unterschlägt Geld, in der Hoffnung, sich ihre Liebe zu erkaufen. Jedoch vergeblich. Klara lernt den verheirateten Arzt Georg kennen, als sie sich in ihrer Verzweiflung als medizinisches Versuchsobjekt feilbietet. Der Arzt bedient sich gerne Klaras Körpers, fühlt sich aber zugleich zu ihrem Ex-Freund Tomas hingezogen und schlägt einen Dreieck vor. Klara ver macht ihren Körper weiter – an den Fremden. Sie wird von einem der Männer schwanger. Ein in sie verliebter, chinesischer Essensverkäufer rettet sie vor dem Selbstmord⁵³⁰.

In Klaras Leben klappt nichts so, wie sie es sich vorstellt und wünscht. Die sie umgebenden Verhältnisse stellen sich als „windschief konstruiert“⁵³¹ heraus, und „so fragil wie ihre äußeren Umstände sind ihre Beziehungen“⁵³². Loher gewährt einen tieferen Einblick

⁵²⁹ Vgl. Börgerding, Michael, *Auf der Suche nach den vielen Antworten. Über Dea Loher und ihre Stücke – eine persönliche Vergewisserung*, in: *Theater heute* 2003, Heft 10, S. 46.

⁵³⁰ Dea Loher gibt zu, dass sie am Schluss des Stükkes oftmals Änderungen vorgenommen hat. In der ersten Fassung war es so, dass Klara sich umbringt, und der Chinese das ganze Geld, das Gottfried Klara überlassen hat, geschenkt bekommt. Da der Schluss (wieder ein Selbstmord) für viele Leute zu traurig war, und der Wunsch nach einer Figur, die überlebt, präsent, hat sich die Autorin entschieden, ein optimistisches Ende zu schreiben: „(...) ich habe gedacht, o.k., jetzt mache ich es noch ein bißchen optimistischer, und dann muß es aber wirklich grausam kitschig sein.“. Gefragt, ob sie eine Utopie für Klara habe, antwortet die Dramatikerin: „Nein, wie denn – jetzt habe ich zwar gerade von dem optimistischen Schluß geredet, aber die Tatsache, daß sie am Ende nicht stirbt und weiterleben muß, ist ja tatsächlich viel trauriger; wenn der Kitsch vorbei ist, geht der Kampf weiter.“. Hier zitiert nach: Anders, Sonja, *Wenn der Kitsch vorbei ist, geht der Kampf weiter. Dea Loher im Gespräch mit Sonja Anders* (Aus: Programmheft Thalia Theater, Hamburg, 26.10.2000), in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 264 f.

⁵³¹ Kralicek, Wolfgang, *Das Jüngste Gericht. „Klaras Verhältnisse“ von Dea Loher, ein Stük für Optimisten*, in *Wien*, in: *Theater heute* 2003, Heft 5, S. 49.

⁵³² Börgerding, Michael, *Auf der Suche nach den vielen Antworten. Über Dea Loher und ihre Stücke – eine persönliche Vergewisserung*, in: *Theater heute* 2003, Heft 10, S. 45 f.

nicht nur in die Lage Klaras, sondern sie veranschaulicht mit ihrem Beziehungsreigen die Ambivalenz aller Abhängigkeitsverhältnisse, die den Figuren einen (nur scheinbaren) Ausbruch aus dem alltäglichen Leben ermöglichen, aber auch verhindern können:

(...) der Alltag erweist sich als Gefängnis. Da jeder ein Verhältnis mit jedem hat, drehen sich alle im Kreis. Und da die verschiedenen Bedürfnisse und Sehnsüchte kollidieren, stehen sie sich gegenseitig im Weg.⁵³³.

Obwohl es unter den Protagonisten zur sprachlichen Kommunikation kommt, scheitern sie an / in ihren Beziehungen, weil sie das Wesentliche verschweigen und sich (aus Angst?) dem / den anderen im Gespräch nicht anvertrauen können.

So ist es zum Beispiel im Fall von Klara und Irene. Die Schwestern verstehen sich trotz familiärer Bande nicht bestens (Klara lässt sich fast zwei Jahre nicht blicken). Irene ist „die Ordentliche, mit Abschluss sowohl beruflich (MTA) als auch privat (verheiratet)⁵³⁴“, eine „Pflichtfanatikerin“⁵³⁵, Hausfrau und Mutter. Hingegen ist Klara ein lockerer Vogel, die Chaotische, der Regeln immer zuwider waren⁵³⁶. Oft kommt es zwischen den Schwestern zu Reibungen und Meinungsverschiedenheiten, z.B. bezogen auf den Tod ihres Bruders, der an einer Überdosis Heroin gestorben ist (Klara nach hat er sich „aus Lust am Leben“⁵³⁷ zu Tode gespritzt). Das, was die ordentliche Irene in ihrem unaufgeregten, spießigen Leben lange Zeit nicht aufzudecken wagt, sind ihre homosexuellen Neigungen, die sie in der bürgerlichen Gesellschaft ins Abseits rücken würden. Aus Angst, abgestoßen zu werden, verzichtet sie jahrelang auf ihr eigenes Glück und steckt in der frustrierenden Ehe mit Gottfried, am „scheinheiligen Treueübungsplatz“⁵³⁸, bevor sie eine lesbische Beziehung mit der Frührentnerin Elisabeth, die sich noch kurz davor mit dem viel jüngeren Tomas (Sex in der Kirche!) einließ, anfängt. Sie sieht ein: „Das Leben ist an mir zwangsvollstreckt worden“⁵³⁹ und gibt ihre „Sicherheitspolice“⁵⁴⁰ und „Lebensversicherung“⁵⁴¹ in Person Gottfrieds auf.

⁵³³ Umathum, Sandra, *Unglückliche Utopisten*, Hier zitiert nach: www.goethe.de/kug/pro/stuecke/loher.htm, der offiziellen Internetseite des Goethe-Instituts, die in Kooperation mit *Theater der Zeit* entsteht.

⁵³⁴ Cerny, Karin, *Kaltes Herz, garantiert fleckenfrei. „Klaras Verhältnisse“ am Wiener Akademietheater*, in: *Berliner Zeitung* vom 03.04.2000, S. 15.

⁵³⁵ Loher, Dea, *Klaras Verhältnisse*, in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 153.

⁵³⁶ Vgl. Loher, Dea, *Klaras Verhältnisse*, in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 153.

⁵³⁷ Loher, Dea, *Klaras Verhältnisse*, in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 160.

⁵³⁸ Loher, Dea, ebenda, S. 191.

⁵³⁹ Loher, Dea, ebenda, S. 189.

⁵⁴⁰ Loher, Dea, ebenda.

⁵⁴¹ Loher, Dea, ebenda.

Auch im peniblen Banker Gottfried stecken Gegensätze – er hat Angst „vor dem was uns verführen könnte“⁵⁴² und zugleich spielt er mit dem Gedanken „das Herz des Feindes [zu] essen“⁵⁴³. Sein Wunsch, „etwas Gefährliches [zu] erleben, etwas Aufregendes“⁵⁴⁴ überwältigt seine Angst und verleitet ihn zum Bankbetrug. Eine Straftat begehend, verstößt er gegen die Normen der bürgerlichen Gesellschaft.

Obwohl Irene und Gottfried eine gemeinsame Tochter Carola haben, rettet diese Tatsache ihre Ehe vor dem Zerfall nicht. Das Bürgerpaar, das am Anfang des Stücks moralisch überlegen zu sein scheint, wird zum besten Beispiel für den Untergang der bürgerlichen Werte.⁵⁴⁵

Auch die Beziehung von Elisabeth und Tomas ist zum Scheitern verurteilt, woran beide gleichermaßen schuldig sind, und was, allerdings und anscheinend, nicht am circa 30-jährigen Altersunterschied⁵⁴⁶ liegt. Tomas, „der gelernter Metzger ist, aber nun einen Trödelladen führt, Hinterlassenschaften aufkauft und mit der Gier nach anderen Leben gerne in den Biographie-Eingeweiden fremder Menschen kramt“⁵⁴⁷, pendelt zwischen zwei Frauen – Klara und Elisabeth, was eigentlich schon reicht, um von der Gesellschaft berüchtigt angesehen zu werden. Mit der ersten richtet er ohne Überzeugung eine gemeinsame Wohnung mit getrennten Schlafzimmern (damit, im Text: „keinen andauernden Zustand“⁵⁴⁸) ein, mit der zweiten, die er zu lieben glaubt und die von Klara weiß, plant er, sogar nach der Trennung, weitere Abenteuer:

*TOMAS: Wir können uns ja trotzdem und heimlich treffen
und so tun,
als wären wir ein verbotenes Liebespaar.*
*ELISABETH: Mhm.*⁵⁴⁹.

⁵⁴² Loher, Dea, ebenda, S. 160.

⁵⁴³ Loher, Dea, ebenda.

⁵⁴⁴ Loher, Dea, ebenda, S. 218.

⁵⁴⁵ Vgl. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 154.

⁵⁴⁶ Vom Altsein in der „Festplattengeneration“, die keine Alten mehr braucht und sie zur Seite schiebt, erzählt mit bitterer Ironie die selbst davon betroffene Elisabeth. Für sie ist ihre Frührente „die Langeweilefolter“ und „der Echtzeit-Albtraum zum Lebensende“. Mit 55 will Elisabeth ihr Leben genießen können und auf keinen Fall wegen ihres Alters „zum Greis regredieren“. Vgl. Loher, Dea, *Klaras Verhältnisse*, in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 165 f.

⁵⁴⁷ Fritsch, Sibylle, *Sehnsucht nach Leben und Sinn*, in: *Die Deutsche Bühne. Das Theatermagazin*, Heft 5/2000, hier zitiert nach: <http://www.die-deutsche-buehne.de/revue/formen0500.html>.

⁵⁴⁸ Loher, Dea, *Klaras Verhältnisse*, in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 177.

⁵⁴⁹ Loher, Dea, ebenda, S. 167.

Tomas möchte zwar in seinem Leben etwas ändern („Ich möchte aufhören, / und etwas Anderes, etwas Neues anfangen“⁵⁵⁰), gibt zu „Ich bin hier der Betrüger“⁵⁵¹ und schweift dabei über den Apostel Judas, den größten biblischen Verräter, den er mit dem Heiligen Judas verwechselt, aus, aber die Verhältnisse um ihn machen sein Vorhaben gar nicht leicht:

*TOMAS: (...) Ich bin vom Tod umgeben,
Abgelebtes, Abgestreiftes, Verwesendes.
Mein ganzes Leben habe ich vertrödelt vertändelt vertan
bis jetzt.
Ich weiß nicht,
was ich bin,
ich möchte aufhören.*⁵⁵².

Es sind jedoch die Frauen, die aufhören, eine Beziehung mit Tomas zu führen. Elisabeth besucht Klara und Tomas unter dem Vorwand, ein Geschenk von ihren (Ex-)Freund (also Tomas) – ein rotes, kitschiges Herz, das in Tomas` Laden erworben wurde, zu reklamieren und spricht damit, vor dem scheinbar nichts wissenden Tomas und der noch ahnungslosen Klara, ihre Abschiedsrede. Das Herz bleibt bei Klara, die ihren Freund auch bald danach verlässt. Elisabeth findet ihr Glück an Irenes Seite, und Klara stürzt sich in eine krankhafte Beziehung mit Georg, mit der sie unter anderem dem nun nicht mehr geliebten Tomas seine Untreue heimzuzahlen sucht (er muss ihr beim Verkehr mit Georg zusehen) und zugleich glaubt: „für Tomas werde ich endgültig in die Abgründe der Vergangenheit gestürzt sein“⁵⁵³. Dem Trödler wird trotz seiner Entschuldigungen nicht verziehen. Er gesteht:

*TOMAS: (...) Ich bin eigentlich gar nichts. (...)
Ich bin niemand. Nichts. Niemand.
Klein geschrieben.
Ein kleingeschriebener niemand. (...)*⁵⁵⁴.

⁵⁵⁰ Loher, Dea, ebenda, S. 164.

⁵⁵¹ Loher, Dea, ebenda, S. 161.

⁵⁵² Loher, Dea, ebenda, S. 164.

⁵⁵³ Loher, Dea, ebenda, S. 208.

⁵⁵⁴ Loher, Dea, ebenda, S. 205.

Er bleibt allein, weil sich seine Unfähigkeit, Entscheidungen zu treffen und korrekte zwischenmenschliche Beziehungen aufzubauen, letztendlich an ihm rächt.

Eigentlich keine Gewissensbisse hat der Arzt Georg, der seine Ehefrau liebt und sie trotzdem mit Klara betrügt, weil er sich bei ihr, im Gegensatz zu seiner unfruchtbaren (wegen Krankheit) und frigiden Gattin, lebendig fühlt. Unter Vortäuschung falscher Tatsachen (er möchte nicht, dass Klara aus finanziellen Gründen zur „*Pharmanutte*“⁵⁵⁵ wird und verspricht ihr, einen Job zu vermitteln), nutzt er ihre Lage selbst aus und macht sie zu seiner (d.h. von ihm gesponserten) Liebhaberin. Als nächstes folgt Klaras bewusste Erniedrigung als Prostituierte, die sich nun wieder männlichen Erwartungen anpassen muss. Ihr Körper wird vermachttet, statt, wie sie es eigentlich vorhatte, „*zum Überleben und zum Fortschritt der Menschheit beizutragen*“⁵⁵⁶. Das erschwert ihr selbstverständlich die Antwort auf die sie beschäftigenden, existenziellen Fragen:

*KLARA: (...) Und ich frage mich, wo ich stehe, innerhalb dieser Gesamtproblematik, dieses globalen Systems, wo alles mit allem irgendwie zusammenhängt, also auch mit mir, ich hänge da mit drin. Wo stehe ich und was ist mein Beitrag zur Lösung der Probleme, die uns im kommenden Jahrtausend so unterhalten werden.*⁵⁵⁷.

„*Die Sinnsuche gerät zur Sinnkrise. Der Optimismus weicht der Resignation.*“⁵⁵⁸, und Klara, die ihren Verhältnissen entfliehen wollte, bleibt zum Schluss auf der Strecke. Schwanger, total verloren, will sie ihren Irrfahrten im Freitod ein Ende setzen. Sie wird jedoch gerettet – durch den namenlosen Chinesen⁵⁵⁹ (der schon sozusagen durch das Stück gegeistert ist und der sich selbst durch das Leben schlägt), mit dem sie sich schon mal über Totengräber und (ihre!) Einäscherung unterhalten hat und dem ihre Probleme nicht fremd sind, sowie durch seine Liebe:

⁵⁵⁵ Loher, Dea, ebenda, S. 173.

Dea Loher zählt im Stück als typische Bewerber für den Pharmastrich (ihr nach zwanzigtausend Probanden allein in Deutschland): „*Hausfrauen, Studenten, Arbeitslose, gelangweilte, einsame, verschuldete Existenz*en“ (S. 173) auf, also die Gruppen, die (natürlich nicht alle) oft, aus verschiedenen Gründen, von der Gesellschaft marginalisiert werden.

⁵⁵⁶ Loher, Dea, ebenda, S. 170.

⁵⁵⁷ Loher, Dea, ebenda.

⁵⁵⁸ Umathum, Sandra, *Unglückliche Utopisten*, Hier zitiert nach: www.goethe.de/kug/pro/stuecke/loher.htm, der offiziellen Internetseite des Goethe-Instituts, die in Kooperation mit *Theater der Zeit* entsteht.

⁵⁵⁹ Sibylle Fritsch interpretiert den Chinesen als Symbol für das Fremde, Geheimnisvolle, In-sich-Selbst-Ruhende. Vgl. Fritsch, Sibylle, *Sehnsucht nach Leben und Sinn*, in: *Die Deutsche Bühne. Das Theatermagazin*, Heft 5/2000, hier zitiert nach: <http://www.die-deutsche-buehne.de/revue/formen0500.html>.

*CHINESE: Klara, Klara, Frau, bist du zu Hause -
[Er horcht wieder, öffnet die Tür, weckt Klara auf.
Das Herz an der Wand beginnt zaghaft zu blinken.]*⁵⁶⁰.

Ob bei dem chinesischen Retter Klaras Suche nach einem Platz und einer Aufgabe im Leben, nach dem Sinn des eigenen Daseins positiv endet, lässt Dea Loher unbeantwortet. Objektiv betrachtet ist der Chinese doch auch ein Mann, und die Beziehung mit ihm „droht“ Klara, in ihrem Streben nach Unabhängigkeit, mit einem neuen Abhängigkeitsverhältnis.

Dea Loher lässt in „*Klaras Verhältnisse*“ den Druck der Globalisierung auf die moderne Gesellschaft spüren. Dieser führt, bei ihren Figuren sowie im reellen Leben, zur Lebensspaltung:

*Auf der einen Seite dieses Muß-Leben, dieses Geld verdienen-Leben, in dem man sich vorgefundenen Bedingungen anpaßt, und auf der anderen Seite das Freizeit-Leben, das möglichst unverwechselbar und individuell sein soll, das zweite Leben, das dann das »eigentliche« ist.*⁵⁶¹.

Lohers Klara, die ebenfalls ein Opfer dieser „*Doppel Leben-Strategie*“⁵⁶² ist, sehnt sich nach einem ausgewogenen und erfüllten Leben, in dem weder die beruflichen noch die privaten, beziehungsmäßigen Verhältnisse die Oberhand gewinnen. Als die Waagschale ihres Lebens zu viel auf die Seite der Arbeit umkippt, „*bringt sie die gesicherte Ordnung ihrer Umwelt durcheinander und ein erotisches Karussell in Gang*“⁵⁶³. Mit ihrem Lebenshunger steckt sie andere an, die unter ihrem direkten (Gottfried) oder auch indirekten (Irene, Elisabeth) Einfluss, den bürgerlichen Konventionen „nein“ sagen und sich dem Anpassungzwang widersetzen. Leider scheint sie für diese Mitmenschen nur eine Projektionsfläche für deren Wünsche zu sein. An Klaras Leben brechen sich zwar die Verhältnisse anderer, aber ihr selbst will niemand einen festen Halt anbieten. Klaras bevorstehende Isolation erwächst aus dem

⁵⁶⁰ Loher, Dea, *Klaras Verhältnisse*, in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 220.

⁵⁶¹ Dea Loher in: Anders, Sonja, *Wenn der Kitsch vorbei ist, geht der Kampf weiter. Dea Loher im Gespräch mit Sonja Anders* (Aus: Programmheft Thalia Theater, Hamburg, 26.10.2000), in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 264.

⁵⁶² Anders, Sonja, *Wenn der Kitsch vorbei ist, geht der Kampf weiter. Dea Loher im Gespräch mit Sonja Anders* (Aus: Programmheft Thalia Theater, Hamburg, 26.10.2000), in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 264.

⁵⁶³ Witzeling, Klaus, *Zwischen Traum und Wirklichkeit. „Klaras Verhältnisse“ im Thalia Theater*, in: *Hamburger Abendblatt* vom 28.10.2000, hier zitiert nach <http://www.hamburgtheater.de/Frame8.html>.

ganz normalen Egoismus einer Gesellschaft, die das Geben verlernt hat. Niemand denkt ernst an Klaras Ansprüche, Sehnsüchte, Hoffnungen, Wünsche, Bedürfnisse. Auf ihrem Weg, der „*von der jähnen Rebellion bis zur Vernichtung aller Träume*“⁵⁶⁴ führt, wird sie allein gelassen.

Es mag sein, dass Klaras „Bindungslosigkeit“ von ihr selbst provoziert wird, weil sie falsche Beziehungen eingeht, die von vornherein mit Enttäuschungen und Verletzungen verbunden sind. Mit ihrer (selbst)destruktiven Energie kappt sie auch familiäre Verbindungen. „*Klara ist der Elefant im eigenen Porzellanladen*“⁵⁶⁵ – mit ihren Entscheidungen zerstört sie nur sich selbst. Darüber hinaus denkt sie vielleicht zu idealistisch, um nicht zu sagen, dass sie davon besessen ist, zu sich zu finden und ihr Leben als Ganzes, als Einheit wahrzunehmen. Das unterscheidet sie im großen Maße von den anderen (Figuren), bei denen diese „Einheitssehnsucht“ nicht so ausgeprägt ist, und die eine affirmative Haltung zu dem, was das Leben, sowohl auf der beruflichen als auch auf der privaten Ebene, mit sich bringt, einnehmen können⁵⁶⁶. Sie können sich in den herrschenden Verhältnissen abfinden, eine Rolle in der Gemeinschaft übernehmen, oder sogar eine Maske aufsetzen, um nur nicht aus dem gesellschaftlichen Normen-Rahmen zu fallen. Klara, „*eine Sinnsuchende (...) in sinnentleerer Zeit*“⁵⁶⁷, ist in der Hinsicht außerstande, irgendwelche Kompromisse zu schließen. Sie will nicht in einer Welt des schönen Scheins leben und als „*eine scheiternde Rebellin, rennt [sie] an gegen Verlogenheit und Verrat*“⁵⁶⁸.

Klara ist eine Figur voller Widersprüche, die oft von einem Extrem ins andere fällt: sie gibt absichtlich den Job auf und sucht gleich einen neuen, sie verpönt Irenes Spießbürgerlichkeit und will mit Tomas das eigene Nest bauen, sie sucht ihre Unabhängigkeit und passt sich den Verhältnissen, d.h. Männern, an. Wenn sie das Gleichgewicht in ihrem Leben immer wieder verliert, tendiert sie dazu, eine Außenseiterstellung anzunehmen. Arbeitslos, folglich ohne festen Wohnsitz, und dann noch auf Grund von fehlendem Unterhalt auf dem Strich, balanciert sie an der Grenze sozialer Randgruppen. Es passiert ihr mehrmals, die sozialen, vor allem die moralischen, Normen zu verletzen, um nun die Affäre mit einem

⁵⁶⁴ o. Autorangabe, *Auf der Baustelle Leben: „Klaras Verhältnisse“*, in: *Kurier* vom 10.05.2004, S. 30, hier zitiert nach der offiziellen Internetseite des Hörfunkprogramms Ö1 des Österreichischen Rundfunks (Rubrik: Ö1 Rezension): <http://oe1.orf.at/libero/13935.html>.

⁵⁶⁵ Hammerstein, Dorothee, *Tschechow bleibt der beste Mensch*, in: *Theater heute* 2004, Heft 2, S. 18.

⁵⁶⁶ Vgl. Anders, Sonja, *Wenn der Kitsch vorbei ist, geht der Kampf weiter. Dea Loher im Gespräch mit Sonja Anders* (Aus: Programmheft Thalia Theater, Hamburg, 26.10.2000), in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001, S. 264.

⁵⁶⁷ Zitiert nach der Homepage von: Die Münchner Kammerspiele. Das Theater der Stadt: http://www.muenchner-kammerspiele.de/index2.php?&URL=ex_stueck.php?ID=185.

⁵⁶⁸ Kahle, Ulrike, *Hamburg neue Kleider und blaues Licht. Shakespeare „Hamlet“ und Dea Loher „Klaras Verhältnisse“*, in: *Theater heute* 2000, Heft 12, S. 43.

verheirateten Mann, das uneheliche Kind von einem unbekannten Vater (nichts mit Treue!) oder die Sabotage in der Arbeit zu nennen. Durch das provokante Aufgeben der Arbeit wird sie zu einer Art Revoluzzer, der den Wert der Arbeit nicht schätzt, was in der psychologischen Hinsicht für den Menschen des Schattens typisch ist.

Klaras Außenseitertum wäre auch aus der psychologischen Hinsicht zu erklären: ihre innere Unruhe und die Angst vor der Sinnlosigkeit der Existenz (daher Klaras Sinnsuche), die zu Teilnahmslosigkeit, Autodestruktion und Selbstmordversuch führen, können davon herrühren, dass sie sich in ihrer subjektiven Welt vom Übermaß an ankommenden Informationen und Impulsen aus der Außenwelt gefährdet fühlt. Darüber hinaus ist Klaras Anpassung an andere Menschen (Männer) eine Art Zugehörigkeit, d.h. Klaras Identität als die Identität eines Individuums unterläuft in diesem Zugehörigkeitsakt der Gefahr, dass sie aufhört, zu existieren.

In Klaras Suche und Sehnsucht nach dem Gleichgewicht, nach dem Leben als Ganzes, lassen sich Ähnlichkeiten mit dem Personalismus in der Philosophie Emmanuel Mouniers feststellen. So ist Klara ein Typ mit Neigung zur Herkules-Entfremdungsart: ihr Leben verläuft im berauschenden Trubel der Gefühle und endet in ihrer Verdinglichung (als Prostituierte); sie braucht sich in ihrem äußerlichen Tun auf, wobei materielle Dinge (Geld) eine große Bedeutung spielen und letztendlich kann sie sich an nichts und niemanden binden. Einen leichten narzisstischen Hauch bekommt sie wegen ihres sich in der Leere befindenden Gefühlslebens (trotz herkules'schen Trubel der Gefühle) und der Tendenz zur Beschäftigung mit den eigenen, inneren Verwicklungen. Es bleibt nicht ausgeschlossen, dass, wenn Klara dem „Rezept“ von Emmanuel Mounier – „Sein – heißt Lieben“ – in ihrer neuen Beziehung folgt, dann findet sie den Einklang mit sich selbst. Vielleicht entdeckt sie an der Seite des Chinesen, fehlende „Puzzleteile“, um ihr Leben aufs Neue zu gestalten und „*die Fragen nach dem Wo und Wohin, nach dem »Wer bin ich?« und »Was soll ich tun?«*“⁵⁶⁹ zu beantworten.

Dea Lohers Stück über eine „*Generation (...), die zwar keine Tabus, keine Grenzen und keinen Glauben kennt (...), die aber auf dem Weg zu sich selbst das Ziel verloren hat*“⁵⁷⁰ ist ein Sozialdrama, ein Zerrspiegel der westeuropäischen, materialistischen Zivilisation, in

⁵⁶⁹ Gleichauf, Ingeborg, *Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 175.

⁵⁷⁰ Fritsch, Sibylle, *Sehnsucht nach Leben und Sinn*, in: *Die Deutsche Bühne. Das Theatermagazin*, Heft 5/2000, hier zitiert nach: <http://www.die-deutsche-buehne.de/revue/formen0500.html>.

der die Grenzen zwischen Moral und Unmoral, Liebe und Ausbeutung verwischen, und zugleich eine poetische Vision der Vereinsamung in der Familie und der Isolation in der Gesellschaft. Eine literarische Warnung, dass die Begriffe „arbeitslos“, „eheflüchtig“, „frühpensioniert“⁵⁷¹, bezogen auf eine Frau als Teil der modernen Gesellschaft, immer öfter mit der Bezeichnung „Außenseiterin“ assoziiert werden.

⁵⁷¹ Vgl. Fritsch, Sibylle, *Sehnsucht nach Leben und Sinn*, in: *Die Deutsche Bühne. Das Theatermagazin*, Heft 5/2000, hier entnommen der Internetseite: <http://www.die-deutsche-buehne.de/revue/formen0500.html>.

„Licht bin ich: ach, dass ich Nacht wäre! Aber diess ist
meine Einsamkeit, dass ich von Licht umgürtet bin.“⁵⁷²

7.4 Requiem für eine Außenseiterin – Dea Lohers „Licht“ aus der Kurzdramensammlung „Magazin des Glücks“

Dea Lohers „Magazin des Glücks“ (2001) ist eine Sammlung von sieben in sich abgeschlossenen Kurzdramen, deren Inhalt sich an aktuellen Geschehnissen orientiert, über welche die Presse zum Zeitpunkt des Entstehens der Stücke berichtet hat. Das Projekt entstand während der Spielzeit 2001/2002 am Thalia Theater in Hamburg, in Zusammenarbeit mit dem Oberspielleiter Andreas Kriegenburg, als eine Art Terminarbeit. Dea Loher verfasste die einzelnen Stücke nacheinander in sechswöchigen Abschnitten, diese wurden vom Ensemble direkt geprobt und ebenfalls in dem Sechs-Wochen-Rhythmus aufgeführt.

Als Titel für die Dramenfolge wählte die Autorin den gleichen Titel wie Ödön von Horváth für sein zwar entworfenes, aber wegen des politischen Umbruchs in Deutschland nicht entstandenes Werk. Horváth wollte in seinem „Magazin des Glücks“ einen Unternehmer präsentieren, der eine Art Rummelplatz für psychisch und physisch angeschlagene Menschen schafft, nach dessen Besuch die Menschen erholt und voller Glück sein sollten. Dabei entstand allerdings ein Missverhältnis zwischen dem Glückszustand der Besucher und der Belegschaft des Freizeitparks, denn die Besucher sind vom (künstlich erzeugten) Glück erfüllt, und die Parkangestellten wegen der Arbeitsbedingungen und der Entlohnung alles andere als glücklich. Es wird veranschaulicht, dass des einen Glück das Glück des anderen hindern kann und man die Menschen oft auf Kosten anderer glücklich macht.⁵⁷³

Hingegen beschreibt Dea Loher in ihrem „Magazin des Glücks“ Individuen in Grenzsituationen, die sich in einer Umbruchsphase befinden und bei denen das Glück „keine umfassende Schicksalswende, sondern ein Gefühl relativer Zufriedenheit, das sich nur in

⁵⁷² Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und keinen* (1883-1885), in: Colli, Giorgio / Montinari, Mazzino (Hrsg.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Sechste Abt., Erster Bd., Berlin 1968, S.132. Das Zitat ist ein Fragment aus Zarathustras „Das Nachtlied“.

⁵⁷³ Vgl. Gleichauf, Ingeborg, *Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 175 f.

kurzen Momenten einstellt“⁵⁷⁴, ist. Die Autorin geht von der Überzeugung aus, dass man aus dem permanenten Gefühl des Glücklichseins keine Geschichte(n) ableiten kann⁵⁷⁵. Deshalb platziert sie unter ihren Individuen oft Außenseiter und andere Unglücksmenschen (krank, arbeitslos, unterprivilegiert o.ä.), bei denen „(...) das ‘Glück’ letztlich eine Leerstelle, die einzige Emotion, die durchgängig abwesend ist (...)“⁵⁷⁶, bleibt. Die Dramen zeigen weiterhin „die Diskrepanz zwischen dem Wohlergehen des Individuums und dem Wohlergehen des Gemeinwesens“⁵⁷⁷ auf. Die Figuren können all das, was sie selbst als Glück definieren, im gesellschaftlichen System aus unterschiedlichen Gründen nicht ausleben, fühlen sich vom Leben im Stich gelassen und werden deshalb zu Randexistenzen in der Gesellschaft.

Das Kurzdrama „*Licht*“ spielt auf eine bekannte Persönlichkeit öffentlichen Interesses in Deutschland an. Obwohl sie im Text namentlich nicht erwähnt wird, gibt es ausreichend Indizien dafür, dass es sich um die Frau des deutschen „Einheitskanzlers“, Hannelore Kohl, handelt:

SCHATTEN:

Sie ist die Frau eines Politikers. Sie haben in der Provinz angefangen, zusammen, und er ist in die Hauptstadt gezogen. Sie bleibt bei ihm, sie bleibt in der Provinz, sie bleibt zwei Schritt hinter ihm. ⁵⁷⁸

So wie Frau Kohl ist diese im Text namenlose Frau sprachbegabt, hat zwei Söhne, engagiert sich für wohltätige Organisationen, unter anderem „im Kuratorium für die ZNS“⁵⁷⁹ ⁵⁸⁰ und erkrankt an „Photodermatose“⁵⁸¹. Eben die fortschreitende Lichtallergie lässt sie peu à peu den Kontakt zur Außenwelt abbrechen und bewirkt gewaltsam, dass sie aus ihrem

⁵⁷⁴ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 180.

⁵⁷⁵ Darin ähnelt sie dem Hegelschen Blick auf die Geschichtsschreibung; mehr dazu: Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 182.

⁵⁷⁶ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 182.

⁵⁷⁷ Wir werfen Ideen in die Luft und warten ab, wo sie landen. Dramatikerin Dea Loher und Regisseur Andreas Kriegenburg äußern sich in der Welt erstmals gemeinsam zu ihrem „Magazin des Glücks“, in: *Die Welt* vom 5. Juni 2002.

⁵⁷⁸ Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 14.

⁵⁷⁹ Hannelore Kohl gründete 1983 das Kuratorium ZNS für Unfallverletzte mit Schäden des ZentralNervenSystems. Sie war Präsidentin der Organisation; für ihre Arbeit erhielt sie 1988 den Verdienstorden des Landes Baden-Württemberg. Vier Jahre nach ihrem Tod (2005) wurde das Kuratorium ZNS in ZNS-Hannelore Kohl Stiftung umbenannt.

⁵⁸⁰ Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 23.

⁵⁸¹ Loher, Dea, ebenda, S. 12.

gutbürgerlichen hellen Haus in Dunkelheit gehüllte Zelle, Bunker, Keller, Sarg⁵⁸² macht, wo ihr Körper und ihre gereizten Sinne eine momentane Ruhe und Schmerzlinderung finden können.

In „*Licht*“ versucht Dea Loher, die letzten Momente vor dem selbsterwählten Tod und Gedankengänge der von der Krankheit gepeinigten Frau wiederzugeben. Die Autorin geht auf einzelne Ereignisse aus dem Leben der Frau zu, um ins Licht zu rücken, dass die eingenommene Überdosis Tabletten als Todesursache nicht nur von der zerstörerischen Lichtallergie bedingt war. Von der privaten Tragödie der Frau, die nicht im Rampenlicht der Öffentlichkeit an der Seite ihres prominenten Mannes, sondern eher in seinem Schatten steht, zeugt die von ihr in (Selbst-)Gesprächen mit ihrem Schatten gezogene (letzte) Bilanz, erfüllt von durchdachten Reflexionen und Schlussfolgerungen.

Das Stück ist als quasi Dialog konzipiert. Quasi, weil beide Figuren, die Frau und der Schatten, eigentlich nicht miteinander sprechen, sondern ihre Aussagen und Angaben ergänzen sich gegenseitig und bilden die stille Lebens- und Todesgeschichte der Protagonistin. Dabei ist ihre Erzählperspektive, und damit auch die Sprachebene ihrer Aussagen, persönlich, sozusagen ein innerer Monolog voller Erinnerungsbruchstücke. Als Gegenüberstellung fungieren die sachlich-kühlen, distanzierenden Kommentare des Schattens⁵⁸³, die „(...) teils skurrile Geschichten erzählen: über Hirnexperimente, das öffentliche Lächeln, den Tod der Fische im Aquarium, als sie dessen Beleuchtung nicht mehr aushielten.“⁵⁸⁴. Die kritischen Anmerkungen des Schattens ermöglichen eine bessere Wahrnehmung der leidenden Frau, die nicht mehr fähig ist, in ihren Äußerungen eine ganzheitliche Klarheit zu gewährleisten. Trotz desto weniger gewinnt man oft den Eindruck, dass die lichtallergische Frau und der mit „O Sole Mio“ das Leben anpreisende Schatten eins sind. In diesem unheimlichen Zwiegespräch tritt die Krankheit der Frau in den Hintergrund, und an ihrer Stelle erscheint die Einsamkeit der Protagonistin als eigentliches Thema des

⁵⁸² Vgl. Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 24.

⁵⁸³ Der von Loher als Erzählfigur eingeführte Schatten hat außer seiner Funktion als innertextliche Instanz auch die eindeutige symbolische Bedeutung. Ein schattenloser Mensch galt noch im Mittelalter als seelenlos; parallel dazu bleibt die kranke Frau, deren Schatten sie verlässt und dann auch verstummt, diejenige ohne Seele und wird damit zum „Geist aus vergangenen Tagen“ (Loher, S. 27), sprich zu einem zum Tode verurteilten Menschen. Somit ist auch der Schatten, der einzige und ständige Begleiter der Frau in ihren letzten Stunden, ihr Überführer in das Toten-(Schatten-)reich.

⁵⁸⁴ Feuchtnér, Bernd, für das Tipp Berlin Magazin, hier entnommen der offiziellen Internetseite der Neuköllner-Oper in Berlin, <http://neukoellner-oper.de/archiv/licht/kritik.htm>.

Stückes: „(...) *Lichtallergie wird zur Metapher für [Kohls] Gefangenschaft in einem überkommenen Rollenbild.*“⁵⁸⁵.

Tatsächlich steht das Leben der Politikergattin, genauer gesagt der Kanzlergattin, von Anfang an im Zeichen des Im-Hintergrund-Wirkens:

FRAU:

*Die Verantwortung erhöht sich
natürlich mit der Höhe des Amtes (...)
Und auch das Rückenfreihalten
gewinnt stark an Bedeutung
Das Rückenfreihalten
zwei Schritte hinter ihm*⁵⁸⁶.

Die Frau opfert sich für ihren Mann auf, wodurch sie sich selbst und ihre Träume aufgibt. Sie hat in einer konservativ-bürgerlichen Welt (der Kriegsgeneration in Deutschland⁵⁸⁷) früh lernen müssen, dass es sich für eine Frau gehört, sich selbst zurückzunehmen und die eigenen Wünsche hintanzustellen, um ihren Ehemann bzw. Partner vom Background zu unterstützen, sprich, meistens indem sie ihren häuslichen Aufgaben und Pflichten nachgeht.⁵⁸⁸ Im Text heißt es zum Beispiel:

FRAU:

*(...) Ein ästhetisches Heim
gehört alltäglich hingerichtet (...)*⁵⁸⁹

oder

⁵⁸⁵ Fraune, Burkhard, Kritik, bezogen auf die Vertonung des Stücks von Dea Loher zur Oper „Licht“, veröffentlicht auf der offiziellen Internetseite der Neuköllner-Oper in Berlin, <http://neukoellner-oper.de/archiv/licht/kritik.htm>.

⁵⁸⁶ Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 18.

⁵⁸⁷ Einen interessanten Blick auf die Fragen „der westdeutschen Norm der weiblichen Hausfrauentätigkeit“, der Rollenaufteilung u.ä. in der Bundesrepublik der Kriegsjahre und heute liefert der Text von Elisabeth von Thadden „Im Schatten des Riesen. Zum Tod von Hannelore Kohl“.

v. Thadden, Elisabeth, *Im Schatten des Riesen. Zum Tod von Hannelore Kohl*, in: *Die Zeit* 29/2001.

⁵⁸⁸ Hannelore Kohl äußerte sich zum Thema Gleichberechtigung folgendermaßen: „Ich habe mich in unserer Ehe nie emanzipieren müssen, und ich bin es bis heute nicht. Aber ich bin selbstständig.“ Zitiert nach: v. Thadden, Elisabeth, *Hannelore Kohl. Das Leben und Sterben der Hannelore Kohl: Acht Monate nach ihrem Tod erscheinen zwei Biografien, eine vom Sohn Peter mitverfasst*, in: *Die Zeit* 10/2002, hier entnommen der Internetseite http://www.zeit.de/archiv/2002/10/200210_st-kohl.xml.

⁵⁸⁹ Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 14.

FRAU:

Ein Sohn

noch ein Sohn

Schnell hintereinander

Dann war das auch erledigt

Solide Vorname (...)⁵⁹⁰.

Obwohl sie die Mutter zweier Söhne ist, projiziert sie ihren unerfüllten Wunsch nach Selbstverwirklichung auf die Tochter, die sie nie hatte (z.B.: „*Die Tochter würde Physik studieren*“⁵⁹¹). Die Härte des Lebens hinter einer Fassade von Angepasstheit⁵⁹², sowohl in der privaten Sphäre im Verborgenen des Alltags:

FRAU:

Die Aufgaben meines Mannes

haben mich ja nur im Hausinneren

interessieren dürfen (...)

wenn er mal meine

meine Meinung hören wollte

habe ich sie schon gesagt

dann schon⁵⁹³,

als auch im „*Licht der Öffentlichkeit*“⁵⁹⁴:

SCHATTEN:

Dass man beim Lachen Zähne zeigen muss, ist ihr unangenehm. Sie übt Lächeln vor dem Spiegel mit geschlossenen Lippen. Sie möchte so freundlich wie möglich erscheinen. Geschlossene Lippen wirken immer reserviert (...)⁵⁹⁵,

⁵⁹⁰ Loher, Dea, ebenda, S. 16.

⁵⁹¹ Loher, Dea, ebenda, S. 23.

⁵⁹² Vgl. Kemper, Hella, *Hannemut oder die Kinder des Lichts*, in: *Die Zeit* 42/2001.

⁵⁹³ Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 19.

⁵⁹⁴ Vgl. Nussbaumer, Wolfgang, *Das Glück, das kann man nicht kaufen*, in: *Schwäbische Post* vom 25.10.2004.

Nussbaumer, der einen Versuch unternimmt, den Begriff des Glücks in Lohers „*Magazin des Glücks*“ zu definieren, weist auf den Topos vom „Licht der Öffentlichkeit“ hin. Er stellt fest, dass sich Lohers Figuren auf der Suche nach Glück befinden, darunter auch die Protagonistin in „*Licht*“, deren privates Glück vom öffentlichen nicht trennbar zu sein scheint. Einerseits sieht er das Glück als „*vom Licht nicht ins ewige Dunkel gestürzt zu werden*“, andererseits meint er, dass das ständige Leben auf dem Präsentierteller (lese im Rampenlicht) unerträglich ist und den Menschen unglücklich machen kann.

führt dazu, dass die Frau, sich selbst beinahe verdinglichend, ernst behauptet:

FRAU:

*Es ist immer schön
nicht im Wege zu sein*⁵⁹⁶.

Birgit Haas schreibt kommentierend:

*Die Dramatisierung der letzten Augenblicke von Hannelore Kohl enthält mehrere Reibungspunkte, an denen sich der Konflikt zwischen Glück und Freiheit entzündet: Das Unglücklichsein ergibt sich aus verschiedenen Einschränkungen ihrer persönlichen Freiheit, die ein harmonisch ruhiges Glücksgefühl verhindern. (...) Das frauliche Glück ist ohne Freiheit nicht denkbar (...)*⁵⁹⁷.

Mit Einschränkungen meint sie vor allem die Unterwürfigkeit als eine „perfekte“ Ehefrau dem Mann gegenüber (gleich: Opfer einer patriarchalen Unterdrückung), gefesselt von gesellschaftlichen Normen und ohne Chance auf Selbsterfüllung. Wenn die Frau im Stück von ihrem Glück im Leben spricht, ist es nun eher bitter-ironisch zu verstehen.

Die Protagonistin leidet unter ihren beiden Rollen, der familiären und der gesellschaftlichen, die sie fortwährend in eine immer tiefere Einsamkeit treiben. Ihre Bedürfnisse sind unbedeutend, hingegen erwartet man von ihr „(...) Grinsen in die Kamera / das Grinsen de Edamer Katze“⁵⁹⁸, wenn sie sich karitativ betätigt. Ihre Meinung beziehungsweise ihr „Gesprächsfachberaterspezialwissen“⁵⁹⁹ sind nicht gefragt, wodurch ihr Versuch, sich durch soziales Engagement den anderen anzunähern und aus dem Schatten ihres Ehemannes auszubrechen, zum Scheitern verurteilt ist. Der Fortschritt der Lichtallergie („(...) meine Haut löst sich auf / ich verbrenne von innen (...)"⁶⁰⁰) verschlimmert noch ihre sowieso schon missliche Lage dermaßen, dass sie zum leidensvollen Dahinsiechen in der Leere des völlig abgedunkelten Hauses (des Bonner Kanzlerbungalows) gezwungen wird, denn:

⁵⁹⁵ Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 17.

⁵⁹⁶ Loher, Dea, ebenda.

⁵⁹⁷ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 183.

⁵⁹⁸ Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 22.

⁵⁹⁹ Loher, Dea, ebenda, S. 21.

⁶⁰⁰ Loher, Dea, ebenda, S. 26.

FRAU:

*Der Hund ist tot
Die Kinder aus dem Haus (...)⁶⁰¹,*

und der Ehegatte auf ständigen Reisen ist auch keine Stütze. Birgit Haas kommentiert:

Da sie keine Kontakte mit anderen Menschen pflegen und genießen kann, verkümmert sie zu einem vollkommen vereinsamten Wesen (...)⁶⁰².

Sogar die einzigen „Gesprächspartner“ – Guppies⁶⁰³ Ronald, Michail und Maggie – müssen abgeschafft werden, weil „nicht einmal das schwache grüngelbe Fluoreszieren (...) ihr schmerzlos erträglich“⁶⁰⁴ ist. Außer den physischen Faktoren, Licht und Wärme (wegen des warmen Fells tötet sie ihren Hund), ist ihr auch „Der schöne Schein“⁶⁰⁵ des Politiklebens („Das Händeschütteln zerbricht meine Gelenke“⁶⁰⁶) längst unerträglich. Selbst der Ehemann als ein wichtiger Teil des politischen Mechanismus erweckt bei der vereinsamten Kranken bedrückende Gefühle⁶⁰⁷. Der anwesende Schatten spricht mit Rilkes⁶⁰⁸ Worten gegen die Wände:

SCHATTEN:

Du bist so groß, dass ich schon nicht mehr bin, wenn ich mich nur in deine Nähe stelle. (...) Dein Wille geht wie eine Welle, und jeder Tag ertrinkt darin.⁶⁰⁹.

Nicht auszuhalten wird ihr das Leben selbst, das sie am Rande des Todes resümiert:

FRAU:

*(...) mein größter Unfall
bin ich selbst.⁶¹⁰.*

⁶⁰¹ Loher, Dea, ebenda, S. 24.

⁶⁰² Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 183.

⁶⁰³ Es scheint nicht zufällig zu sein, dass ihre Aquarienfische Präsidentennamen tragen.

⁶⁰⁴ Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 27.

⁶⁰⁵ Loher, Dea, ebenda, S. 25.

⁶⁰⁶ Loher, Dea, ebenda.

⁶⁰⁷ Es mag sein, dass diese Gefühle, die Dea Loher ihrer Figur zuschreibt, bei der wahren Kanzlergattin teilweise durch die Spendenaffäre um Helmut Kohl hervorgerufen sein konnten.

⁶⁰⁸ Dea Loher legt ihrer Hannelore Kohl ein Fragment aus Rilkes „Das Buch vom mönchischen Leben 1899“, in: *Das Stundenbuch. Erstes Buch*“, in den Mund.

⁶⁰⁹ Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 20.

„Die Ausweglosigkeit, das Eingesperrtsein, die Einsamkeit, die Depressivität“⁶¹¹ berauben sie ihres Lebenswillens. Da reichen „die heitren Stunden“⁶¹², die sie tüchtig gesammelt hat, nicht aus, um durchzustehen. Als sie⁶¹³ die Nachricht von der Hochzeit ihres Sohnes „unter der milden Sonne des Bosporus“⁶¹⁴ bekommt, an der sie selbstverständlich krankheitsbedingt nicht teilnehmen kann, rekapituliert sie endgültig ihr Leben:

FRAU:

Bitte

Auf den Grabstein

Mehr Licht

Mehr Licht

*wollte sie gar nicht*⁶¹⁵.

Die Frau, die praktisch jahrelang lebendig begraben war, entscheidet sich, ihren einsamen Weg im Schattenreich der Toten fortzusetzen, weil sie auf dieser Welt nicht gelernt hat, ihres „Wesens Dunkelstunden“⁶¹⁶ zu lieben.

Dea Loher schuf ein beklemmendes Psychogramm der Frau, um nicht direkt Hannelore Kohls zu sagen, die sich trotz der Beziehung zu anderen Personen, nie richtig in den umgebenden Sozialverband eingegliedert hat. Vom erdrückenden Glanz ihres bekannten Ehemannes und von den geschichtspolitischen, gesellschaftlichen Ansprüchen überwältigt, konnte sie aus dem Anpassungzwang nicht ausbrechen, um ihre Selbsterfüllung und damit das individuelle Glück zu erreichen. Sie verweilte im Schatten ihres Gatten, ohne das Bedürfnis, sich zu emanzipieren und mal erste Geige zu spielen, zu verspüren. Während der Politiker Karriere machte, zog sie sich zurück und schottete sie sich langsam, bis auf die dezente karitative Betätigung, von der Gesellschaft ab. Dies, verbunden mit ihrer Photodermatose-Erkrankung, drängte die Politikerfrau in eine Art Außenseitung. Die

⁶¹⁰ Loher, Dea, ebenda, S. 24.

⁶¹¹ Mansmann, Nora, *Vom Text zur Oper, Licht in der Neuköllner Oper*, hier entnommen der Internetseite <http://www.klassik-in-berlin.de/seiten/frames-nachlese2004-de.html?nachlese/2004-de/licht-040819-de.html>.

⁶¹² Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 17.

⁶¹³ In Wirklichkeit hinterließ die unheilbar kranke Hannelore Kohl ihrem Mann und ihren Söhnen einen Abschiedsbrief, in dem sie von ihrer Treue und Liebe versicherte. Am 05.07.2001 verübte sie im Alter von 68 Jahren Suizid.

⁶¹⁴ Loher, Dea, *Licht*, in: Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002, S. 28.

⁶¹⁵ Loher, Dea, ebenda.

⁶¹⁶ Paraphrasiert: Rilkes „Das Buch vom mönchischen Leben 1899“, in: „Das Stundenbuch. Erstes Buch“.

Einsamkeit und das Sich-selbst-überlassen-Sein im Endstadium der Krankheit, die beinahe keinen Kontakt mehr mit der Außenwelt möglich machte, stattdessen Instabilität und Funktionsstörung herbeiführte, verleiteten die in Isoliertheit lebende Frau zur Autodestruktion und zum Freitod. Nach Fichte wäre sie, der Isoliertheit wegen, kein vollendeter Mensch. Nach Loher gibt es keine moralische Wertung, sondern ein anrührendes Porträt einer (deutschen) Frau. Einer eher unfreiwilligen Außenseiterin.

*„Ich verstehe mich mit den Augenblicken besser,
wenn ich schreibe“⁶¹⁷*

8 Zum Leben und Werk von Theresia Walser

Als Pseudonym da hätte sie Thea Wacker genommen.⁶¹⁸ Sie, die vierte und jüngste Tochter des Schriftstellers Martin Walser, schreibt jedoch unter ihrem Familiennamen:

*Aber warum soll man nicht heißen, wie man heißt. Wenn das so eine große Belastung für die Öffentlichkeit ist, muß man sie eben beruhigen.*⁶¹⁹

Ohne den Vater- und Schwestern⁶²⁰-Namen zu ersetzen, steht Theresia Walser, neben u.a. Dea Loher, Lutz Hübner, Sybille Berg und Roland Schimmelpfennig, für eine junge Autoren generation, deren Stücke in den letzten Jahren verstärkt auf den deutschsprachigen Bühnen zu sehen gewesen sind und immer mehr im Ausland geschätzt werden, wo sie mittlerweile fester Bestand der großen Repertoiretheater sind.

Am 12. Juni 1967 in Friedrichshafen geboren, hat Theresia Walser ihre Kindheit und Schulzeit am Bodensee verbracht. Nachdem sie eine einjährige Ausbildung als Altenpflegerin absolviert hatte, wurde sie – nach einigen missglückten Versuchen in Frankfurt, Zürich und Graz – auf die Berner Schauspielschule aufgenommen. Das Studium an der Hochschule für Musik und Theater Bern (1990-1994) „sei eine gute Erfahrung gewesen. Dort lernte man «selbstständig arbeiten, entwickeln und viel darüber reden und sich möglichst nicht aus der Gruppe ausschließen»“⁶²¹. Selbst die Abschlussinszenierung war eine eigenartige Herausforderung an die Absolventen, die sich ihre Vorsprechen bei den Bühnen organisieren

⁶¹⁷ Theresia Walser in: Wille, Franz, Serie: *Autoren zu entdecken* (19). „Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen“. Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „Kleine Zweifel“ und „Restpaar“ in München und Stuttgart, in: *Theater heute* 1997, Heft 11, S. 37.

⁶¹⁸ Wille, Franz, Serie: *Autoren zu entdecken* (19). „Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen“. Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „Kleine Zweifel“ und „Restpaar“ in München und Stuttgart, in: *Theater heute* 1997, Heft 11, S. 37.

⁶¹⁹ Wille, Franz, ebenda.

⁶²⁰ Theresias ältere Schwestern Alissa und Johanna haben auch zum Schreiben gefunden.

⁶²¹ Wille, Franz, Serie: *Autoren zu entdecken* (19). „Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen“. Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „Kleine Zweifel“ und „Restpaar“ in München und Stuttgart, in: *Theater heute* 1997, Heft 11, S. 35.

mussten, weil kein Theaterintendant freiwillig nach Bern anreisen wollte, um sich diese, wie üblich, anzusehen. So führte die Tournee von „*zehn kleinen Bernerlein*“⁶²², dem Jahrgang von Theresia Walser, unter anderem nach Konstanz, Berlin, Marburg, Esslingen, Bruchsal und Göttingen:

*Auf so einer Reise hat man Zeit, sich Gedanken zu machen über die Freiheit der Kunst und den Traum von Beschäftigungsverhältnissen.*⁶²³.

Ihr Anfängerengagement (1994-1996) hat Theresia Walser am Ensemble Junges Theater in Göttingen erhalten. Im kleinen Göttinger Ensemble (nur elf Schauspieler, aber 14 Neuinszenierungen pro Spielzeit!) lernte sie alle Höhen und Tiefen des Theaterlebens kennen. Zusammen mit einigen ihrer Schauspielkollegen wollten sie die Bühne übernehmen. Sie bekamen sogar ein grünes Licht vom Göttinger Fördervereinsleiter. Theresia Walser ist dann für ein halbes Jahr nach Berlin gegangen, um dort an einem Text für die Eröffnung der Göttinger Bühne zu arbeiten. So fing sie an, Stücke zu schreiben. Es entstand ihr Erstling „*Kleine Zweifel*“ (1997), der jedoch nicht in Göttingen, sondern an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt wurde, weil sich der Göttinger Fördervereinsleiter dann leider doch anders entschieden und das Projekt der Bühnenübernahme gestoppt hat. Als nächstes folgte kurz danach das Stück „*Das Restpaar*“ (1997) mit seiner Uraufführung am Theater die Rampe in Stuttgart.

Die Stücke „*Kleine Zweifel*“ und „*Das Restpaar*“, beide 1997 inszeniert, machten Theresia Walser in der Szene bekannt.

Ihr Debütstück „*Kleine Zweifel*“ ist (vorwiegend) der Monolog der Sängerin Wendla Teusch, die an einem Gesangswettbewerb teilnimmt. Da bei der Veranstalter-Jury noch „*kleine Zweifel*“⁶²⁴ bezüglich ihrer „Wettbewerbsberechtigung“⁶²⁵ aufgetaucht sind, muss Wendla auf die Verkündigung warten, was sie jedoch auf gar keinen Fall im Keller unter den

⁶²² Vgl. Wille, Franz, Serie: *Autoren zu entdecken* (19). „Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen“. *Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „Kleine Zweifel“ und „Restpaar“ in München und Stuttgart*, in: *Theater heute* 1997, Heft 11, S. 35.

⁶²³ Wille, Franz, Serie: *Autoren zu entdecken* (19). „Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen“. *Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „Kleine Zweifel“ und „Restpaar“ in München und Stuttgart*, in: *Theater heute* 1997, Heft 11, S. 35.

⁶²⁴ Walser, Theresia, *Kleine Zweifel*, in: Walser, Theresia, *Kleine Zweifel. Das Restpaar*, Frankfurt am Main 1997, S. 14.

⁶²⁵ Vgl. Walser, Theresia, *Kleine Zweifel*, in: Walser, Theresia, *Kleine Zweifel. Das Restpaar*, Frankfurt am Main 1997 S. 14.

anderen „preisverdächtigen“⁶²⁶ und sicherlich von diesen Zweifeln gut informierten Bewerberinnen machen will. Die Zuflucht und die Ruhe suchend (zuerst im Heizungskeller und dann an der frischen Luft), führt sie ein Gespräch mit einem näher nicht bestimmten Du bzw. Sie⁶²⁷, das „unter Alltag und Banalität eine standfeste Zwischen-Existenz beweist“⁶²⁸. Sie gedenkt ihrer Eltern, ihrer beiden (!) Geliebten Gregor und Bastian, macht sich Gedanken über ihre Sängerin-Karriere und ihre Zukunft:

(...) von überall grüßen die kleinen Zweifel (...) Zusammengehalten von einer lapidaren Klarsicht über ihre Generation, der schwer zu widersprechen ist: «Bedenkt, daß ihr auf der Universität vielleicht das letzte Mal in eurem Beruf arbeiten könnt, danach habt ihr mehr Chancen in der Klassenlotterie.»⁶²⁹.

In „Das Restpaar“ treffen Maria Unglaub und Verena Taucher, zwei junge Schauspielerinnen auf der Suche nach einer Anstellung, nachdem sie an fast allen Bühnen in ganz Deutschland eine Absage bekommen haben, an der Tempelbühne in Hamburg ein und versuchen nun hier ihr Glück. Dort führt der Intendant Alfred Kaputte gerade die Proben für ein neues Stück durch. In dem Stück sollen „drei Obdachlose einen verhangenen Himmel anschauen, den ein arbeitsloser Chemiker malt“⁶³⁰. Während der Proben stattet ein Beamter des Kulturreferats einen Besuch ab und verkündet, dass die Tempelbühne in Kürze geschlossen wird.⁶³¹ Alfred Kaputte ist überzeugt, es handelt sich um einen Teil des Stücks

⁶²⁶ Vgl. Walser, Theresia, ebenda, S. 21.

⁶²⁷ Franz Wille gibt an, dass Wendla plötzlich vor dem ganz realen Theaterpublikum steht. Wobei nur am Ende des Stücks ein Mann, den Wendla ruft und der dann auf sie zukommt, „quer über die Bühne Richtung Publikum“ (so die Regieanweisung) geht. Davon, wo die Sängerin steht, ist im Text jedoch keine Rede.

Vgl. Wille, Franz, Serie: Autoren zu entdecken (19). „Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen“. Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „Kleine Zweifel“ und „Restpaar“ in München und Stuttgart, in: Theater heute 1997, Heft 11, S. 37.

⁶²⁸ Wille, Franz, Serie: Autoren zu entdecken (19). „Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen“. Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „Kleine Zweifel“ und „Restpaar“ in München und Stuttgart, in: Theater heute 1997, Heft 11, S. 37.

⁶²⁹ Wille, Franz, ebenda.

⁶³⁰ Gleichauf, Ingeborg, Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Berlin 2003, S. 184.

⁶³¹ Obwohl Theresia Walser behauptet, ihre Texte hätten keinen Bezug zur Realität und auch keine autobiographischen Züge, so ähnelt die Schließung der Bühne in ihrem Stück der Schließung des Schillertheaters in Berlin. Am 22.06.1993 traf sich die Stadtregierung um einen Sparplan zu erstellen, der die katastrophale Kassenlage verbessern sollte. Als eine der Sparmaßnahmen schlug die CDU dem Kultursenator Ulrich Roloff-Momin vor, das Schillertheater zu schließen. Roloff gelingt es aber fast den Finanzsenator Pieroth zu überreden, das Theater nicht zu schließen, da erhebt der SPD-Bausenator Wolfgang Nagel einen Einspruch und mit den Worten: „Was sind Sie eigentlich für ein Finanzsenator, wenn Sie sich so über den Tisch ziehen lassen?“ bringt er den Finanzsenator Pieroth dazu, das Theater doch zu schließen. Und so wurde innerhalb von nur zwei Stunden das Schillertheater (zumindest beschlusstechnisch) geschlossen.

und ignoriert diese Information. Maria und Verena glauben anfangs, der Intendant hätte sie angestellt, aber dann vernehmen sie, dass es diese Bühne bald nicht mehr geben wird.

Teusch, Unglaub oder Taucher – schon die ersten weiblichen Figuren Walsers mit den aussagekräftigen Namen sind „*souveräne Unglücksspezialisten*“⁶³². Ihre Sprache ist eine Theatersprache, mit der sie sich in den schlimmsten Lebenssituationen poetisch aufzuschwingen (= zu retten) versuchen⁶³³. Es ist jedoch nicht ausreichend und sie werden von den nächsten, ihnen bevorstehenden Existenzsituationen auf den Boden der Tatsachen und in den grauen Alltag zurückgeholt.

Das Theater spiegelt nicht die Realität wider, und die Sprache, in der sich die Figuren äußern, ist somit von der realen Ebene entfernt – es wird in den Stücken eine Kunstsprache gesprochen. Und obwohl die Autorin diejenige ist, die ihren Figuren die Worte und Sätze in den Mund legt, hat sie selbst den Eindruck, ihre Figuren „*wüssten von Anfang an viel mehr über das Stück als ich selbst*“⁶³⁴. Ingeborg Gleichauf kommentiert dies folgendermaßen:

*Vielleicht ist es besser zu sagen, die Sprache weiß mehr, überholt die Autorin und bemächtigt sich der Figuren.*⁶³⁵

Mit dem Medium der Sprache und der durchdachten Kreation der Figuren in den o.g. Stücken macht Theresia Walser sicherlich auch auf die nicht einfache Situation des Schauspielers (ihrer Generation) im Theater (Schließung der Theater, Wettbewerb, Existenz im Beruf) aufmerksam.

Seit 1997 lebt Theresia Walser als freie Autorin in Berlin. Sie hat sich zwar als Schauspielerin vom Theater zurückgezogen, aber sie verzichtet nicht auf den Kontakt mit dem Bühnenboden:

Vgl. Wille, Franz, Serie: *Autoren zu entdecken* (19). „*Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen*“. Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „*Kleine Zweifel*“ und „*Restpaar*“ in München und Stuttgart, in: *Theater heute* 1997, Heft 11, S. 35.

⁶³² Wille, Franz, Serie: *Autoren zu entdecken* (19). „*Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen*“. Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „*Kleine Zweifel*“ und „*Restpaar*“ in München und Stuttgart, in: *Theater heute* 1997, Heft 11, S. 36.

⁶³³ Vgl. Wille, Franz, Serie: *Autoren zu entdecken* (19). „*Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen*“. Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „*Kleine Zweifel*“ und „*Restpaar*“ in München und Stuttgart, in: *Theater heute* 1997, Heft 11, S. 36.

⁶³⁴ Gleichauf, Ingeborg, *Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 182.

⁶³⁵ Gleichauf, Ingeborg, ebenda.

(...) denn das ist was anderes, wenn man mit Händen und Füßen durch ein Stück geht. Ich bin risikofreudiger danach beim Schreiben, wenn ich gespielt habe, weil ich sehr vom Text ausgehe. Und für mich ist wichtig zu probieren, wo geht das Spiel über den Text hinaus, was kann man beim Schreiben weglassen. Das ist sicher das, wo ich mich am meisten bremsen muß. Ich schreib's immer gern aus.⁶³⁶.

1998 wurde Theresia Walser in der Kritikerumfrage des Fachblatts „*Theater heute*“ zur wichtigsten Newcomerin unter den deutschen Dramatikern gewählt. Noch im gleichen Jahr erhielt sie den Förderpreis des Schiller-Gedächtnispreises des Landes Baden-Württemberg, und am Theater am Neumarkt in Zürich wurde ihr neues Stück, der Altenheim-Totentanz „*King Kongs Töchter*“, uraufgeführt, das ihr internationalen Ruhm brachte. Für diese Altersheimgroteske zeichnete „*Theater heute*“ die Nachwuchsautorin als Autorin des Jahres 1999 aus.

King Kongs Töchter aus dem gleichnamigen Stück Walsers sind drei Pflegerinnen Berta, Carla und Meggie, die ihr Unwesen in einem Altenheim treiben, indem sie ihren ältlichen Schützlingen einen glamourösen Abgang von dieser Welt ermöglichen und ihn als Hollywoodstars-Sterbeszenen inszenieren.⁶³⁷ Über die Arbeit an diesem Stück „*über drei fidele Massenmörderinnen*“⁶³⁸, den Umgang mit Figurengesellschaften und ihr persönliches Verhältnis zu „*diesem momentan so jungdramatikerfreundlichen Wundertütenbetrieb Theater*“⁶³⁹ schrieb Theresia Walser in ihrem Beitrag für «print://theaterszene-koeln.de»⁶⁴⁰, der in der leicht gekürzten Fassung auch in „*Theater heute*“ (10/99) unter dem Titel „*Scharlatanin im Wundertütenbetrieb. Das neue deutsche Stück und sein jüngstes Glück im Theaterbetrieb*“ abgedruckt wurde.

Das Jahr 1998 war eine sehr schöpferische Zeit für die junge Autorin. Nur in den Spalten von „*Theater heute*“ erschienen noch: ihr Beitrag zum Thema TheaterGlück unter

⁶³⁶ Theresia Walser in: Wille, Franz, Serie: *Autoren zu entdecken* (19). „Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen“. Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser, über „Kleine Zweifel“ und „Restpaar“ in München und Stuttgart, in: *Theater heute* 1997, Heft 11, S. 36.

⁶³⁷ Dem Stück „*King Kongs Töchter*“ ist das Kapitel 9.1 der vorliegenden Arbeit gewidmet.

⁶³⁸ Wille, Franz, *Illusionen von Glück und Theater*, in: *Theater heute* 1998, Heft 11, S. 78.

⁶³⁹ Walser, Theresia, *Scharlatanin im Wundertütenbetrieb. Das neue deutsche Stück und sein jüngstes Glück im Theaterbetrieb*, in: *Theater heute* 1999, Heft 10, S. 1 f.

⁶⁴⁰ Langer, Detlef (Hrsg.) / Neubert, Inka, *Kölner Theaterjahrbuch 1999*. print://theaterszene-koeln.de, Köln 1999.

dem Titel „*Das Gesicht der Handlung*“⁶⁴¹, der aus ihren Reminiszenzen an das Stück „*Tätowierung*“ von Dea Loher besteht, und ihre Sammlung der Erfahrungen als Theater-Märchengängerin „*Das untaugliche Kind. Eine Reise ins Wunderland des Weihnachtsmärchens*“⁶⁴².

Auch das Goethe-Institut übersah das Talent und das Potential der jungen Dramatikerin nicht und verlieh ihr 1999 (und dann auch 2001) seinen Stücke-Förderpreis.

Mit der Uraufführung Theresia Walsers vierten Stücks „*So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*“ eröffnete 2000 das Neue Haus der Münchner Kammerspiele. Der Oberspielleiter Dieter Dorn würdigte die Autorin als „*eine Entdeckung der Kammerspiele*“⁶⁴³.

Das Stück mit dem überdimensionalen, ironisch klingenden Titel gehört zu jenen Gegenwartsdramen der jungen westdeutschen Autorinnen, in denen „*es vor allem im Inneren der Personen [knirscht], die sich zu einem „Außen“ nicht mehr in Beziehung setzen können oder in ihrem Versuch, das zu tun, aus der Bahn fliegen.*“⁶⁴⁴ Walsers Figuren, die sie im Tag- und Nachtbetrieb eines Bahnhofs agieren lässt, sind drei Familien mit Kind sowie Alleinstehende (Knaben und Mädchen, Ausländer und ein Bahnarbeiter), denen, außer ihrer sozialen Randständigkeit, ein Hunger nach Anerkennung, Liebe und Platz im Leben gemeinsam ist. Sie bilden eine Bahnhofsgesellschaft, die sich nur dank den geflügelten Worten (Walsers Spezialität!) im Leben über Wasser hält.⁶⁴⁵

Als Volker Hesse, der neue Intendant des Maxim Gorki Theaters, der Dramatikerin im Jahr 2000 den Vorschlag machte, die neue Spielzeit mit einem Stück von ihr zu eröffnen, entstand das Auftragswerk „*Die Heldin von Potsdam*“ (UA 2001), in dem die Autorin einen authentischen Fall aufgreift, und zwar die Geschichte der tatsächlichen „*'Heldin von Potsdam', die sich 1994 von der Meinungsindustrie feiern ließ, weil sie schwer verletzt wurde, als sie eine Horde von „Nazis“ in die Flucht geschlagen hatte, die gerade dabei war,*

⁶⁴¹ Walser, Theresia, *Das Gesicht der Handlung*, in: *Theater heute* 1998, Das Jahrbuch, S. 20.

Der Beitrag von Theresia Walser gehört zu der *Theater-heute*-Beitragsreihe „*TheaterGlück*“ (1-9), die „*die Zwischenrufe der Saison*“ – von Autoren, Schauspielern, Regisseuren und Theaterleitern – präsentiert.

⁶⁴² Walser, Theresia, *Das untaugliche Kind. Eine Reise ins Wunderland des Weihnachtsmärchens*, in: *Theater heute* 1998, Heft 12, S. 4 ff.

⁶⁴³ Vgl. <http://www.br-online.de/kultur-szene/artikel/0502/28-theresia-walser/index.xml?theme=print>

⁶⁴⁴ Wilink, Andreas, *Sprachabenteuer für Restmenschen*, in: *Theater heute* 2001, Heft 5, S. 50.

⁶⁴⁵ Dem Stück „*So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*“ ist das Kapitel 9.2 der vorliegenden Arbeit gewidmet.

eine behinderte Frau zu überfallen. Hochrangige Politiker gaben sich an ihrem Krankenbett die Ehre, die „Bild“ übergab Spendengelder für die arme Frau. Wochen später gestand sie ein: Ihre Verletzungen hatte sie sich nach einem Sturz im Vollrausch zugezogen. Weil sie nicht krankenversichert war, sei ihr dann die ‚Idee mit den Skinheads‘ gekommen.“⁶⁴⁶.

Auch Theresia Walsers Hauptfigur – die arbeitslose Paula Wündrich, die mit einem Bein über den Abgrund tanzt, lügt sich in eine gute Tat.⁶⁴⁷

Der Emanzipationsroman von Wilhelmine von Hillern „Die Geierwally“⁶⁴⁸ (1975), der sich in den „Blut-, Boden- und Berge-Fundus des 19. Jahrhunderts“⁶⁴⁹ einschreibt, lieferte den Ausgangsstoff für ein gleichnamiges Stück, an dem Theresia Walser zusammen mit dem Freiburger Schriftsteller und Dramaturgen Karl-Heinz Ott arbeitete. Ihre theatrale Neufassung⁶⁵⁰ von „Die Geierwally“ (2003) wurde am 28. März 2003 am Badischen Staatstheater Karlsruhe uraufgeführt.

Schön und stark ist die Hauptfigur des Dramas – die junge und trotzige Walburga Stromminger, die auch die Geierwally genannt wird. Sie widersetzt sich dem Willen ihres Vaters, des reichsten Dorfbauern, der für seine Tochter eine gute Partie in der Person Vinzenz ausgewählt hat und nun Walburga zu einer Heirat zwingen will. Geierwally liebt jedoch den Bären-Josef, der allerdings dieses Gefühl nicht erwidert und dessen Welt auf seine Mutter und die Wildjagd begrenzt ist. Die junge Frau wird von ihrem strengen Vater verbannt und sie geht für lange Zeit „ins Gletscherexil“⁶⁵¹, wo sie in der Einsamkeit der Bergwelt, begleitet von dem von ihr gezähmten Geier, wundersame Erlebnisse und Begegnungen durchlebt. Erst nach dem Tod ihres Vaters kehrt sie, stolz, kaltherzig und machtbewusst, ins Dorf zurück, wo sie etwas Unangenehmes erwartet – sie wird von ihrem Traumgeliebten Bären-Josef öffentlich gedemütigt. In einem sonderbaren „Racheakt“ verlangt die einsame und verbitterte Walburga von dem immer noch in sie verliebten Vinzenz, auf Josef zu schießen. Sie rettet

⁶⁴⁶ Hier zitiert nach: <http://www.rechtes-regensburg.net/deutschland/potsdam-bildzeitung-presseluege-medienhetze.htm>.

⁶⁴⁷ Dem Stück „Die Heldin von Potsdam“ ist das Kapitel 9.3 der vorliegenden Arbeit gewidmet.

⁶⁴⁸ Als Grundlage für den Heimatroman „Die Geierwally“ von Wilhelmine von Hillern (sie war die Tochter der deutschen Schauspielerin und Schriftstellerin Charlotte Birch-Pfeiffer) diente die reale Geschichte – das Leben von Anna Stainer-Knittel (1841-1915), einer Porträt- und Blumenmalerin. Bekannt wurde Anna Stainer-Knittel vorerst durch zwei Mutproben: sie seilte sich zweimal eine fast senkrechte Felswand hinab und nahm die jungen Adler aus ihrem Horst (über diese kühne Tat schrieb Wilhelmine von Hillern in ihrem Roman). Sie bekam den Beinamen „Geierwally“. Sie galt als ein frühes Beispiel weiblicher Emanzipation.

Vgl.: http://de.wikipedia.org/wiki/Anna_Stainer-Knittel

⁶⁴⁹ Krumbholz, Martin, *Achtung, Ironie!*, in: *Theater heute* 2003, Heft 5, S. 42.

⁶⁵⁰ Die erste Bühnenversion des Romans wurde selbst von Wilhelmine von Hillern angefertigt und dann 1881 auf die Bühne gebracht. Inzwischen gibt es mehrere Theaterstücke über die Geierwally (z.B. von Felix Mitterer, UA 2005) sowie fünf Verfilmungen des Romans (die letzte von 2005, Regie: Peter Sämann).

⁶⁵¹ Krumbholz, Martin, *Achtung, Ironie!*, in: *Theater heute* 2003, Heft 5, S. 42.

jedoch selbst den Geliebten, um ihn anschließend aufzufordern, sie zu töten. Eine Spirale tödlicher Verstrickungen wird ausgelöst.

Die Geschichte der Außenseiterin Geierwally, die dem patriarchalischen Zwang und der Dorfgemeinschaft (damit der bürgerlichen Umwelt) trotzt und die Einsamkeit der Gletscher wählt ist zugleich eine Geschichte über die unerbittliche soziale Ausgrenzung einer jungen, modernen Frau, „*die durch den Zwang zum Opfer auf die Tiefenschicht unserer aufgeklärten Zivilisation verweist*“⁶⁵². Die Frauenfigur, geschaffen vom Duett Walser / Ott, bestätigt den Mythos der sagenhaften Geierwally, jener Außenseiterin, die sich zwar in der Arbeitswelt der Männer gut bewähren konnte, aber in der Gefühlswelt eine Niederlage davongetragen hat.

Das nächste Stück Theresia Walsers unter dem Titel „Wandernutten“ (2004, UA Staatstheater Stuttgart), das nach einer dreijährigen Schaffenspause erscheint, beschreibt die zwischengeschlechtlichen Beziehungen. Die Protagonisten werden, bis auf Ute und Ronnie, ein Pornodarsteller-Pärchen, in zwei Gruppen aufgeteilt: eine Männer- und eine Frauengesellschaft. In der Männergruppe findet man: Albert, der von vornherein nichts mit Frauen zu tun haben will; Olaf, der sich gerne Verboten aussetzt (z.B. dem Rauchverbot); Rainer, der ein Frauenfußfetischist ist; und Georg, der ständig irgendwelche Wetten auf die Treue seiner Frau eingeht. In der Frauengesellschaft dagegen gibt es: Leonie, die in der Gruppe das Sagen hat; Lydia, die alle Passwörter knackt; Ines, die eigentlich nur eine Aufgabe hat, und zwar die Leonie an ihren Mann zu erinnern; und eine Frau im roten Rock. Diese zwei Geschlechtergruppen bleiben das ganze Stück über voneinander getrennt, lediglich in den Zwischenszenen, wo Ute und Ronnie aufeinander treffen, kommt es zu einer zwischengeschlechtlichen Begegnung. In dem Stück wird deutlich, dass durch die „Veröffentlichung“ (Pornographisierung) der Sexualität, die nun als Ware angesehen wird, die Gesellschaft die Lust am Sex verloren hat. Es besteht kein Bedürfnis mehr danach, mit dem anderen Geschlecht irgendwie in Kontakt zu treten. Der einzige Grund, warum man sich noch trifft, ist der geschäftliche. Sei es entweder wie Leonie, die auf den Italiener wartet, mit dem sie eine geschäftliche und nebenbei auch eine geschlechtliche Fusion eingehen will, oder wie Ute und Ronnie, die Sex als ihren Beruf ansehen. Das Thema Liebe wird dabei in dieser Gesellschaft außer Acht gelassen. Dieses Gefühl kann erst gar nicht auftreten, denn die

⁶⁵² o.A., *Die Geierwally. Uraufführung der Bühnenfassung von Theresia Walser und Karl-Heinz Ott nach Wilhelmine von Hillern* (Premiere am 28.03.2003, Großes Haus), hier entnommen der Internetseite http://www.staatstheater.karlsruhe.de/programm/index.php?id_titel=90

Individuen haben erstens keinen Kontakt mehr mit dem anderen Geschlecht, und zweitens haben sie mittlerweile verlernt, zu lieben. Sie werden zu quasi Außenseitern – Menschen, die zwar unter anderen Leuten leben, aber sich gegenüber keine Liebesgefühle zeigen. Sie sind damit repräsentativ für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts, einer Epoche, in der solche Phänomene wie immer geringere Rate von Ehen und Geburten, Schein- bzw. Josefsehen, One-Night-Stands und allgemeine Pornographisierung des Lebens zum Zerfall der zwischenmenschlichen Beziehungen führen.

Im Stück „*Kriegsberichterstatterin*“ (2005, UA Bayrisches Staatsschauspiel, München) geht Theresia Walser das allzeit bestehende Problem an, dass der Mensch noch immer des Menschen Wolf ist. Sie stellt es in einem Gleichnis dar, welches von Herrn Fütterer, einem Leiter eines Sprachinstituts handelt, der jedes Jahr im Herbst bei sich im Garten für seine Mitarbeiter eine Betriebsfeier organisiert. Als Höhepunkt dieser Feier findet eine Auszeichnung des besten Mitarbeiters statt, wobei diese Auszeichnung auch gleichzeitig die Möglichkeit auf eine Beförderung darstellt. Doch eine Beförderung eines Mitarbeiters würde ja gleichzeitig bedeuten, dass Herr Fütterer seine Position als Leiter verlieren müsste. Und genau hier spielt die Tatsache, dass jedes Jahr die ausgezeichnete Person auf mysteriöse Weise ums Leben kommt, eine wichtige Rolle. Gibt es keinen Ausgezeichneten, kann der Leiter seine Position behalten. Doch bis dahin hat sich noch keiner irgendwelche Gedanken über diese Todesfälle gemacht. Aber dann schließt sich die Kriegsberichterstatterin der Gartenfestgesellschaft an und berichtet von den „*Kriegen*“ in den Nachbargärten. Wer nun die Metaphern deuten kann, der wird feststellen, dass die Kriegsberichterstatterin eigentlich nicht von den fremden Gärten berichtet, sondern von dem eigenen, in dem all die Mitarbeiter zusammensitzen und jeder darin sein eigenes Süppchen kocht. So wollen die einen den Betrieb heimlich übernehmen, ein anderer möchte seine Fehler vertuschen, und noch ein anderer möchte mit dem Kollegen aus der ehemaligen DDR abrechnen. Alle haben ein bestimmtes Ziel und versuchen es, auf irgendeine Weise in die Tat umzusetzen, auch wenn sie dabei über Leichen (sic!) gehen müssen. Es entsteht ein Bild der modernen Gesellschaft.

In ihrem neuesten Stück „*Die Liste der letzten Dinge*“ (2006, UA Münchner Theater, Haus der Kunst) präsentiert Theresia Walser zwei Frauen – Helen und Pia –, die die Welt durch ein Suizid erlösen wollen. Allerdings soll die Welt nicht von den „*überzogenen*

*Bedeutungsansprüchen*⁶⁵³ gerettet werden, sondern nur von dem Frauen-Duo. Sie planen, dieses durch eine sehr spektakuläre Tat zu vollbringen, nämlich durch das Verbrennen auf einem Scheiterhaufen. Doch noch bevor es dazu kommt, taucht die dritte Frau, Giorgina, auf, die eigentlich nur „Ja“ und „Nein“ sagt. Das treibt die beiden anderen Frauen dazu, dass sie Giorgina ermorden. Mit dieser Protagonistin weist die Autorin auf ein Problem hin, das sich in der heutigen Gesellschaft immer weiter ausbreitet, nämlich auf die aktuellen Kommunikationsformen, die sich nur auf das Wesentliche (in diesem Fall nur „ja“ und „nein“) beschränken und somit die zwischenmenschlichen Beziehungen in einem großen Maße einschränken, wenn nicht sogar ganz zerstören.

Im Stück „*Die Liste der letzten Dinge*“ geht es allerdings nicht nur um Kommunikationsprobleme, sondern auch um das Thema Liebe. Auch hier zeigt Theresia Walser zwei entgegengesetzte Situationen auf. Einerseits steht da Helen mit ihrer Scheidung, und andererseits Pia, die sich keinen Mann sucht, mit dem sie eine Zukunft planen kann, sondern nur mit Verbrechern, die zu einer lebenslangen Strafe verurteilt wurden, Briefkontakte pflegt.

Die Geschichte ist im Grunde genommen nur ein Ausschnitt aus dem Leben, der in Walsers Stück keinen Anfang und auch kein Ende findet. Die Protagonistinnen wurden von der Autorin zeit- und ortlos in das Stück integriert – mit der Liste der letzten Dinge, die man vor dem Sterben zu erledigen pflegt, warten sie auf den den Tod bringenden Inquisitor wie auf Godot.

2006 hat das Düsseldorfer Schauspielhaus aus Anlass der FIFA WM (Deutschland 2006) Theresia Walser, neben solchen deutschsprachigen Autoren wie Herbert Achternbusch, Tankred Dorst, Wilhelm Genazino und Franz Xaver Kroetz, gebeten, eine kurze Szene zu ihrem Deutschlandbild, über das soziale und politische Klima in der Bundesrepublik und über den Fußballwahnsinn zu schreiben. Die Szenen wurden von den Schauspielern des Ensembles umgesetzt und parallel zu den WM-Spielen im Rahmen des Projekts „*Brot und Spiele*“ aufgeführt.

Theresia Walsers Texte zeichnen sich durch ihre besondere, oft poetische Sprache und einen spielerisch-entlarvenden Umgang mit ihr, durch prägende Worterfindungen sowie eine gehörige Portion Sprachwitz aus. Die Dramatikerin sagt:

⁶⁵³ Skasa, Michael, *Du ein Satz, ich ein Satz. Theresia Walser verplaudert sich in ihrem neuen Theaterstück „Die Liste der letzten Dinge“*, *Die Zeit* vom 13.07.2006.

Manchmal habe ich beim Schreiben das Gefühl, dass die Figuren die Sprache mitbringen. Das schönste Erlebnis ist, wenn sie aus einer bestimmten Notsituation heraus sprachlich über sich hinauswachsen. Manchmal notiere ich mir auch Textbrocken, die ich irgendwo aufschnappe. Die tauchen dann möglicherweise viel später und in ganz anderem Zusammenhang bei mir wieder auf. Das ist doch das Schöne, dass man beim Stückeschreiben nicht alles kontrollieren kann. Man bringt die Figuren zusammen und mitunter in Situationen, wo man sie als Autor nicht mehr im Griff hat. Wenn ich ein Stück beginne, habe ich vielleicht einen Plan, eine Ahnung, in welchen Hafen das Ganze münden soll. Über die Dauer der Reise kommt es jedoch zu Meutereien, ein paar Figuren werden über Bord geworfen, und es treibt einen vielleicht in einen ganz anderen Hafen.⁶⁵⁴.

Die Betrachtung Walsers Sprache voller Poesie und Tiefenschärfe, der sprachlichen Virtuosität und Eindringlichkeit der Dialoge ist von Belang. Der sprachliche Aufbau ihrer Stücke ist u.a. durch die Vielfalt und Mischung von Sprachbereichen und Sprachebenen gekennzeichnet, was die Abhängigkeit der Figuren von sozialen Rollen, ihr Bedingtsein durch Herkunft o.ä. oder klischeehafte Denkweise betont. In der Sprache spiegelt sich oft psychische und soziale Realität wider, von der die Figuren geprägt sind. Der soziale Status der Figuren wird dabei durch entsprechende Sprechweise, Wortwahl, Satzbau und Mundarten hervorgehoben. Es fehlt nicht an den typischen Merkmalen des spontanen Sprechens: Ellipsen, Satzbrüchen, syndetischen und asyndetischen Reihungen. In den Dialogen (und seltener Monologen) manifestiert es sich durch solche Mittel, wie Einwortsätze, Schimpfwörter, Gedankensprünge, Gebrauch der Umgangssprache und Dialekte. Neben dieser realistischen Sprachebene, die Walsers Figuren als in einem bestimmten sozialen Milieu Lebende identifizieren lässt, kommen in ihren Stücken hochpoetische Sätze voller Metaphern und Wortneuschöpfungen, Andeutungen und Subtexte, Paradoxien und Doppelsinnigkeiten vor. Die Figuren werden „vom dialektischen Blitz getroffen“⁶⁵⁵, und ihre Sprache wird nun mehr als nur soziales Abbild, sie wird zu einem Ort, an dem sie eine Art Bewegungsfreiheit haben:

⁶⁵⁴ Theresia Walser in: Dultz, Sabine, *Ich brauche den Augenblick. Zur „Kriegsberichterstatterin“: Interview mit Autorin Theresia Walser von Sabine Dultz*, Münchener Merkur vom 25.02.2005; hier entnommen der Internetseite: <http://www.lyrikwelt.de/hintergrund/walsertheresia-gespraech-h.htm>

⁶⁵⁵ Jörder, Gerhard, *Musik im Unterholz*, in: *Die Zeit*, 43/2004.

Die Stimmen der einzelnen Personen entwickeln sich aneinander und miteinander, sodass die Sprache dann, wenn sie die Figuren gefunden hat, in der Lage ist, diese zum Gespräch miteinander zu befähigen und eine echte Vielstimmigkeit zu produzieren.⁶⁵⁶.

Diese Vielstimmigkeit der Stücke erinnert an die Polyphonie; Theresia Walser sagt treffend: „Für mich ist Kommunikation etwas höchst Musikalisches (...)⁶⁵⁷. Ihre Figuren, die zwar im Alltagsleben angesiedelt werden, heben sich durch diese besondere, mehrstimmige Sprache hervor.

Es sei noch zu betonen, dass Walsers Hauptfiguren meistens weiblich sind, worauf selbst die Titel der Stücke („*Die Heldin von Potsdam*“, „*King Kongs Töchter*“, „*Die Geierwally*“, „*Wandernutten*“, „*Kriegsberichterstatterin*“) oft hinweisen. Mit wenigen Ausnahmen (ein namenloser Mann in „*Kleine Zweifel*“, die Verliebte und die Frau im roten Rock in „*Wandernutten*“, Knaben A, B, C in „*So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*“) tragen die handlungswichtigen Figuren einen konkreten (Vor-)Namen. Bis auf zwei monologisierte Texte („*Die Geierwally*“ und „*Kleine Zweifel*“) sind Theresia Walsers Dramen in der vorwiegend dialogischen Form verfasst worden (es treten auch kleinere Monologe der Figuren auf, wie z.B. Paulas Lügenmonolog in „*Die Heldin von Potsdam*“, der Monolog des Mädchens als Epilog in „*So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*“ oder der Monolog der Verliebten in der Schlussszene in „*Wandernutten*“). Die einzelnen Szenen der Stücke (die Anzahl der Szenen ist variabel, von 8 bis sogar 16) werden von ausführlichen Didaskalien begleitet.

Die Autorin spricht gerne über das Theater, über den Unterschied zwischen den Texten von Dramatikerinnen zu denen von Dramatikern⁶⁵⁸, über die momentane Situation im Theaterbetrieb in Deutschland⁶⁵⁹, über ihre Stücke und Figuren. Sie hat eine ziemlich genaue Vorstellung von ihrem Metier. Auf einem Symposium der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung hat sie sich offen und kritisch⁶⁶⁰ vom Regietheater geäußert:

⁶⁵⁶ Gleichauf, Ingeborg, *Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 186.

⁶⁵⁷ Walser, Theresia, *Scharlatanin im Wundertütenbetrieb. Das neue deutsche Stück und sein jüngstes Glück im Theaterbetrieb*, in: *Theater heute* 1999, Heft 10, S.2.

⁶⁵⁸ Vgl. Gleichauf, Ingeborg, *Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 188 f.

⁶⁵⁹ Vgl. Walser, Theresia, *Scharlatanin im Wundertütenbetrieb. Das neue deutsche Stück und sein jüngstes Glück im Theaterbetrieb*, in: *Theater heute* 1999, Heft 10, S. 1f.

⁶⁶⁰ Man sollte hier bemerken, dass es 2004 große Probleme mit der Aufführungen Walsers beider neuen Stücke „*Wandernutten*“ und „*Kriegsberichtserstatterin*“ gab. Das erste Stück war ein böser Reinfall (in Stuttgart), das zweite wurde zurückgezogen (in Konstanz).

Was man in den letzten Jahren als sogenanntes Regietheater bezeichnet hat, müsste man in der momentanen Theaterlandschaft mehr und mehr als die Selbstintronisierung des Regisseurs als Autor charakterisieren. (...) Es kommt mir seit einiger Zeit so vor, als gäbe es in dem Verhältnis zwischen Autor und Regisseur, auf Seiten des Regisseurs, eine unausgesprochene Rivalität, als ginge es darum, wer von den beiden den Abend gewinnt. So als fürchte der Regisseur nichts mehr, als dass er hinter dem Text des Autors verschwinden könnte.⁶⁶¹.

Theresia Walser wünscht sich, dass auch der Regisseur etwas in ihrem Text entdeckt, was ihr beim Schreiben vielleicht nicht aufgefallen war. Deshalb sucht sie im Theater, in der Dramaturgie oder unter den Regisseuren, nach einem Gesprächspartner, der ihr und ihrer Sprache vertraut. Sie wünscht sich „*Regisseure, die diese gratwandlerische Begehbarkeit von Zeit über eine Sprache riskieren, und die dabei der spracheigenen Handlungskraft vertrauen können, ohne darauf angewiesen zu sein, dass links und rechts geschossen werden muss, damit sich Dramatik einstellt*“⁶⁶². Sie will keine Mitsprache in der Regie haben und würde auch nie ihre eigenen Stücke inszenieren. Entschieden lehnt die Dramatikerin das Schreiben fürs Fernsehen oder für den Film ab. Sie braucht „*den Augenblick, das Gegenwärtige, das Flüchtige*“⁶⁶³; sie betont:

Das Wunderbare am Theater ist seine Unberechenbarkeit. Und: dass der Regisseur nicht auch noch über den Zuschauer bestimmen kann.⁶⁶⁴.

Gefragt, welches Theater sie sich wünschen würde, antwortet Theresia Walser:

Ein Theater, das eben nicht mit Musik, Atmosphären, Bebilderungen versucht, ein Zuschauererlebnis zu kontrollieren, sondern ein Theater, das das Selbstbewusstsein hat, sehr viel der Fantasie des Zuschauers zu überlassen.⁶⁶⁵.

⁶⁶¹ Theresia Walser, hier zitiert nach: Wille, Franz, *Desdemonas Taschentuch. Ein Gespräch mit Marius von Mayenburg über siegreiche Regisseure, die Rolle der Sprache, Vorschläge eines Dramatikers und die offene Frage, warum niemand anruft*, in: *Theater heute* 2004, Heft 4, S. 45.

⁶⁶² Walser, Theresia, *Scharlatanin im Wundertütenbetrieb. Das neue deutsche Stück und sein jüngstes Glück im Theaterbetrieb*, in: *Theater heute* 1999, Heft 10, S. 2.

⁶⁶³ Theresia Walser in: Dultz, Sabine, *Ich brauche den Augenblick. Zur „Kriegsberichterstatterin“: Interview mit Autorin Theresia Walser von Sabine Dultz*, Münchener Merkur vom 25.02.2005; hier entnommen der Internetseite: <http://www.lyrikwelt.de/hintergrund/walsertheresia-gespraech-h.htm>

⁶⁶⁴ Theresia Walser , ebenda.

⁶⁶⁵ Theresia Walser, ebenda.

Für ihre Zuschauer verfasst sie Theaterstücke, die als Gegenentwurf zum gängigen Bühnen-Realismus gedacht sind. Es sei verlogen, sagt sie, so zu tun, als gebe es eine soziale Realität auf der Bühne, deshalb hält sie auch nichts von einer Realismusdebatte im Theater.

Unter den gegenwärtigen Theaterschreiber(inne)n bleibt Theresia Walser die unübertroffene „*Blickwechselspezialistin*“⁶⁶⁶, „*Sprachvirtuosin*“⁶⁶⁷, „*Pointenpoetin*“⁶⁶⁸ und „*Sprachfeuerwerkerin*“⁶⁶⁹, die ihren „*Sprachflüglern*“ den steten Bodenkontakt im „*Spiegelkabinett Alltag*“ gewährt⁶⁷⁰. Theresia Walser arbeitet heute als freie Schriftstellerin und lebt mit ihrem Freund Karl-Heinz Ott in Berlin, Mannheim und Freiburg.

⁶⁶⁶ Wille, Franz, *Sprachflügler mit Bodenkontakt*, in: *Theater heute* 2004, Heft 11, S. 42.

⁶⁶⁷ Jörder, Gerhard, *Musik im Unterholz*, in: *Die Zeit*, 43/2004.

⁶⁶⁸ Jörder, Gerhard, ebenda.

⁶⁶⁹ Hier zitiert nach: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/wal/stu/deindex.htm>.

⁶⁷⁰ Angespielt wird hier auf den folgenden Artikel: Wille, Franz, *Sprachflügler mit Bodenkontakt*, in: *Theater heute* 2004, Heft 11, S. 42 f.

9 Außenseiterinnen in dramatischen Stücken Theresia Walsers

*„Wir sind alle Narren; aber keiner hat das Recht,
einem anderen seine eigentümliche Narrheit aufzudrängen.“⁶⁷¹*

9.1 Sterbehelferinnen – Theresia Walsers „King Kong's Töchter“

„King Kong's Töchter“⁶⁷² (1998) von der Dramatikerin Theresia Walser ist ein Stück „(...) über Dinge, die nicht immer zusammenpassen: das Alter, Hollywood, das Theater und die Wirklichkeit.“⁶⁷³. Es spielt sich in einem Duisburger Altersheim ab, wo drei liebreizende Altenpflegerinnen ihren Schützlingen einen unvergesslichen Auftritt zum finalen Abtritt verschaffen: mit den alten Insassen werden Todesszenen von berühmten Hollywoodstars nachgestellt. Die Regie führen titelhafte King Kong's⁶⁷⁴ Töchter: Berta, Carla und Meggie, die von den Pfleglingen Kellnerinnen genannt werden. In 13 Szenen des Stücks stoßen sie an die Grenzen des Pflegens, stellen ihren Beruf in Frage und betreiben, auch wenn manchmal nur verbal, ihr grotesk-brutales Spiel um (Leben und) Tod:

BERTA: Der Tod ist ein Termin

*CARLA: Und wir sind die Chefdisponentinnen.*⁶⁷⁵.

Gestorben wird jeweils an Todestagen der Hollywoodgötter, ausstaffiert als Mae West, Greta Garbo, Clark Gable, Fred Astaire usw. In Gefahr eines „glamourösen“ Abgangs schweben eigentlich alle Mitglieder der kleinen, vergessenen Gesellschaft in der Endstation: Frau Greti, Frau Albert, Herr Albert, Herr Pott, Herr Nübel und Frau Tormann. Auch die einzige Person von außen, ein Abenteurer Rolfi, wird zum zufälligen (?) Opfer der Seniorenresidenz.

Obwohl das Stück lediglich in einer Nacht spielt, erfährt man viel von dem verabscheuungswürdigen Tun des Pflegepersonals mit einer sehr eigenwilligen Vorstellung

⁶⁷¹ Eine Sentenz von Georg Büchner

⁶⁷² 1999 wurde die 32jährige Theresia Walser für dieses Stück von „Theater heute“ als Autorin des Jahres ausgezeichnet. „King Kong's Töchter“ wurden zum ersten international erfolgreichen Stück der Autorin. Das gleiche Jahr 1999 wurde von den Vereinten Nationen zum Jahr der Senioren ausgerufen, die Deutsche Post würdigte es mit einer Sondermarke.

⁶⁷³ Wille, Franz, *Illusionen von Glück und Theater*, in: *Theater heute* 1998, Heft 11, S. 76.

⁶⁷⁴ Die nur im Titel des Stücks vorkommende Benennung der Altenpflegerinnen wäre auf das Ur-Monster mit dem sanften Herzen und den traurigen Augen zurückzuführen. Ähnlich wie ihr Wolkenkratzer zerstörender „Vater“ haben die drei Töchter wenig Respekt vor allem, was die Welt versteht, dafür eine starke Neigung zu effektvollen Inszenierungen und ein großes, manchmal grausames Herz.

⁶⁷⁵ Walser, Theresia, *King Kong's Töchter*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000, S. 197.

von seinem Beruf, sowie von der tristen Existenz und Eigentümlichkeiten der Altenheimbewohner. Die Todeskandidatin für diese schlaflose Nacht ist Frau Tormann, die statt in ihren 80. Geburtstag einzufeiern, als Mae West auf einem Sofa sterben soll:

CARLA: (...) die Eule wird 120, aber Frau Tormann wird nie 120.

MEGGIE: Die wird nicht mal 80.

BERTA: Nicht eine Tüte würde ich hier noch öffnen, wenn ich nicht wüßte, irgendwann liegt dahinter eine Ingrid Bergmann, ein Rock Hudson, eine Ginger Rogers oder eine Billie Holiday.

CARLA: Da würde ich nicht mal zum Fenster reinschauen.

BERTA: Und heute liegt da eine Mae West.

MEGGIE: Die Tormann hat nur überhaupt nichts von einer Mae West.

BERTA: Sterben ist klein genug, da darf man ruhig übertreiben.⁶⁷⁶.

Der Vorgang der „Filmstar“-Hinrichtung wird von den Todesengeln auf eine besondere Art und Weise zelebriert – zuerst wird das Sofa vom Sperrmüll angeschleppt:

BERTA: (...) auf ein Sofa kannst du legen, was du willst, das formt aus allem eine Frau.⁶⁷⁷,

und dann wird die noch lebende Frau Tormann für ihre letzte Reise zurechtgemacht:

BERTA: Brav, altes Mädchen, brav, dich mach ich heute nacht zum großen Kitsch, zur Sexgöttin aus der Mottenkiste, in deinen Untergang leg ich mein ganzes Herzblut.

MEGGIE: Mal ihr den Mund nicht zu groß, Berta.

BERTA: 80 werden, was altes Mäuschen, 80 werden und dann noch drüber, wer will das sehen, wer will schon zusehen, wie du hier langsam in die Matratze sickerst. (...)

BERTA: Eine Sexgöttin kann an ihrem letzten Abend nicht an Lippen sparen.⁶⁷⁸.

Die alte Tormann, die in ihrer eigenen Welt lebt und eher Essen als Worte ausspuckt, scheint die Geschehnisse um sich herum nicht wahrzunehmen. Sie sitzt im Rollstuhl mit einem

⁶⁷⁶ Walser, Theresia, ebenda, S. 206.

⁶⁷⁷ Walser, Theresia, ebenda, S. 198.

⁶⁷⁸ Walser, Theresia, ebenda, S. 211 f.

Cassettenrecorder auf dem Schoß und hört Winniecassette – Tonbandaufnahmen mit den dümmlichen Aussagen ihres Sohnes Winnie, der sein abgeschobenes „Muttchen“ wegen steter Dienstreisen als Abteilungsleitervertreter nicht besucht („*Hätte ich verschiedene Leben, Muttchen, eins wäre sicher auch für dich dabei.*“⁶⁷⁹) und sich sogar am Muttis Geburtstag nicht blicken lässt („*(...) mein liebes Muttchen, heute an deinem 80. hab ich mir auch eine kleine Feierstunde gegönnt und nehm mir Zeit hier kurz am Meer noch einen Fisch zu essen, bevor mein Flugzeug dann gleich weiter geht.*“⁶⁸⁰). Die Alte ist ein stummer Zeuge kaltblutiger und oft geschmackloser Dialoge, welche die ihre letzten Worte erwartenden King Kongs Töchter führen:

MEGGIE: Und wer möchte schon als Muttchen sterben.

*BERTA: Ja, sterben und sich selbst noch ähnlich sein, das ist zuviel verlangt.*⁶⁸¹

oder:

*MEGGIE: In drei Minuten hat die Geburtstag. Total beschädigt, wenn die da unten abkratzt, die kriegst du durch keinen Verwandtentüv mehr.*⁶⁸²

Nach einigen „Komplikationen“⁶⁸³ (Sturz vom Sofa, nicht zugemachter Mund) stößt Frau Tormann ihren letzten leisen und kurzen Schrei aus („*BERTA: Klingt nicht ganz echt.*“⁶⁸⁴). Das sorgfältig vorbereitete Ritual ist vollzogen.

Es stellt sich die Frage heraus, welche Bedeutung dieser inszenierte Tod (wie auch andere genannten Todesfälle) haben mag. Wie (und ob) reagieren darauf die potentiell vom ähnlichen Abend des Lebens Betroffenen. Und warum werden die jungen Frauen zu Schicksalsverwalterinnen und Mörderinnen der alten Pflegebedürftigen.

Die Altenheimbewohner, diese am nächsten Morgen im Gemeinschaftsraum gesammelte, „*individuell zusammengesetzte Zwangsgemeinschaft*“⁶⁸⁵, reagieren nur soweit, dass Frau Albert Frau Tormanns Platz im Rollstuhl einnimmt und die Winniecassette abspielen lässt, und Herr Nübel dem abwesenden Geburtstagskind sein virtuelles Orchester

⁶⁷⁹ Walser, Theresia, ebenda, S. 232.

⁶⁸⁰ Walser, Theresia, ebenda.

⁶⁸¹ Walser, Theresia, ebenda, S. 212.

⁶⁸² Walser, Theresia, ebenda, S. 217.

⁶⁸³ Vgl. Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum 71*, Frankfurt am Main 2000, S. 216.

⁶⁸⁴ Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum 71*, Frankfurt am Main 2000, S. 219.

⁶⁸⁵ Irmer, Thomas, *Virtuose Sprachwelten verlorener Gestalten*, Goethe-Institut in Kooperation mit „*Theater der Zeit*“, www.goethe.de/kug/pro/stuecke/walser.htm#werke.

vorspielen will. Auch der tot aufgefundene Rolfi⁶⁸⁶, den Frau Greti am Vorabend von der Straße ins Heim mitgebracht hat und der an sich eine geheimnisvolle und trübe Persönlichkeit ist, die eine merkwürdige Vorfallskette im Haus auslöst, wird gefühllos unter den Tisch gerollt:

*HERR NÜBEL: Den hat wohl das Leben unter den Teppich gekehrt. (...) vielleicht wird ja noch was aus ihm.*⁶⁸⁷.

Abgestumpft gegen den Tod des Nächsten („*HERR ALBERT: Jetzt wo gleich der Kuchen kommt...*“⁶⁸⁸) spielen die Alten eine Runde gegenseitiges Backen-Zwicken und nur Herr Pott bemerkt am Rande: „*Immer wenn ich einem Toten ins Gesicht schaue, fühle ich mich wie ein Kind, das den Ergriffenen spielen muß.*“⁶⁸⁹.

Da der Tod, wie auch die Sehnsucht und das Enttäuschtsein vom Leben im Alter, zum Altersheimalltag gehören, „immunisieren“ sich die Senioren gegen die grausame Heimroutine, indem sie sich ihre eigenen Phantasie-Welten schaffen, in denen ihre Kauzigkeiten niemanden stören: der alte Herr Nübel („*Nübel, mein Name ist Nübel, großes N und kleines übel.*“⁶⁹⁰) spielt Dirigenten eines imaginären Orchesters, Herr Pott („*(...) dieses Gelb schlägt mir auf die Blase, da quält mich ständig der Pipigedanke (...)*“⁶⁹¹, „*Nein, niemand, keiner kann von mir verlangen, daß ich 79 bin. Zwischen mir und meinem Alter gibt es keine Entsprechung, wir sind nicht eins (...)*“⁶⁹²) versucht sich als Dichter mit seinem Liebesgedicht „*Fünfuhrmorgenvögel*“⁶⁹³ für Fräulein Meggie, Frau Tormann, wie genannt, versetzt sich in die Tonbandwelt der Winniecassette, Frau Albert hängt an ihrem Glücksbrieftasche, den sie nicht weiterschicken mag, und die mehrfache Witwe Frau Greti treibt das ungestillte Bedürfnis, einen neuen sexuellen Partner zu finden (sie füßelt mit Rolfi) und sie tut alles, um dieses zu befriedigen („*Der neue, der darf dann eine neue Greti entdecken, die vielen*

⁶⁸⁶ Rolfi, Abenteurer, Herumstreuner und allseitiger Handwerker (stirbt beim Glühbirnenwechsel im Altersheim, sic!) ist eine auf nichts festgelegte Figur: er habe seinen Bus nach Athen verpasst, sieht auf die Geldkarte von Frau Greti ab, wird von Pflegerinnen verführt, aber vor allem hat er Angst, dass seine Zukunft ihn überrollen könnte. Mit Rolfigs Figur schafft Theresia Walser einen männlichen Outsider von der gesellschaftlichen Abstellbank. Vgl. a. Wille, Franz, *Illusionen von Glück und Theater*, in: *Theater heute* 1998, Heft 11, S. 79.

⁶⁸⁷ Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000, S. 233.

⁶⁸⁸ Walser, Theresia, ebenda.

⁶⁸⁹ Walser, Theresia, ebenda.

⁶⁹⁰ Walser, Theresia, ebenda, S. 201.

⁶⁹¹ Walser, Theresia, ebenda, S. 202.

⁶⁹² Walser, Theresia, ebenda, S. 225.

⁶⁹³ Walser, Theresia, ebenda, S. 206.

unbemerkt Gretistellen, die nur die Kellnerinnen kennen. (...) Die geheimen Kitzligkeiten von Frau Greti, wo noch nie ein Partnerfinger war.“⁶⁹⁴).

Diese individuellen Ausbrüche aus der „Rolle“ der pflegebedürftigen Alten vertiefen jedoch die Vereinsamung und die fortschreitende Isolation der einzelnen Patienten, anstatt ihnen eine Fluchtmöglichkeit aus den realen Verhältnissen zu geben. Es entstehen beinahe keine zwischenmenschlichen Relationen, und die geäußerte Fürsorge kommt künstlich und grotesk vor:

*FRAU GRETI: Armes Häschchen, Frau Albert, ganz armes Häschchen. Aber wenn sie Ihnen das Bein abnehmen, das verspreche ich Ihnen, dann sorge ich dafür, daß Sie nie wieder zwei Schuhe bezahlen müssen, sondern immer nur einen, Sie sollen immer nur einen Schuh bezahlen müssen, weil Sie nur ein Bein haben, das versprech ich Ihnen, Frau Albert.*⁶⁹⁵.

Es mag zwar am Alter und an verschiedenen Krankheiten liegen, dass die senilen Heimbewohner mit all ihren Macken etliche außenseiterische Züge aufweisen, aber die Eigenart eines Altersheimes⁶⁹⁶ selbst setzt bereits einen gewissen Ausschluss aus der Gesellschaft voraus. „Altersheime sind Endstationen, der Friedhof ihr natürlicher Ausgang.“⁶⁹⁷, schreibt Franz Wille und deutet damit auf die Bestimmung der „Seniorenresidenzen“⁶⁹⁸ mit viel versprechenden „abwechslungsreiche(n) Erlebniswelten für Jubelgreise“⁶⁹⁹ hin, die sich letztendlich als gesellschaftliches Abstellgleis für alte, oft kranke und nicht mehr nützliche Menschen entpuppen. Die unproduktiven Alten werden von der Leistungsgesellschaft dazu berechtigt, keine Leistungen mehr erbringen zu müssen und es soll auch keine Gegenleistung seitens der Gemeinschaft erwartet werden. Somit wird die ganze Gruppe, altersbedingt und ohne eigenes Zutun, in eine Außenseiter-Rolle gedrängt, von der „normalen“ Gesellschaft sowohl räumlich als auch sozial abgeschottet, und dadurch zu einer sozialen Randgruppe, die zwar nicht verfolgt, aber doch zum Vegetieren im Abseits⁷⁰⁰

⁶⁹⁴ Walser, Theresia, ebenda, S. 207.

⁶⁹⁵ Walser, Theresia, ebenda, S. 214.

⁶⁹⁶ Eine sehr interessante und aufschlussreiche, sozialwissenschaftliche Arbeit zum Thema Altersheime liefert Martin Heinzelmann mit seiner Dissertation „Das Altenheim – immer noch eine „Totale Institution?““. Eine Untersuchung des Binnenlebens zweier Altenheime, Göttingen 2004.

⁶⁹⁷ Wille, Franz, Illusionen von Glück und Theater, in: Theater heute 1998, Heft 11, S. 78.

⁶⁹⁸ Wille, Franz, ebenda.

⁶⁹⁹ Wille, Franz, ebenda.

⁷⁰⁰ Das Stück liefert zu wenig Angaben, um von der Exklusion sprechen zu können.

verurteilt wird. Die Funktion des Altersheimes im Walsers Stück gleicht der eines Sperrmülls für ausrangierte Gegenstände:

CARLA: Stell dir mal vor, auf all diesen Möbeln da unten säßen noch die Zugehörigen.

BERTA: Das wäre der wahre Sperrmüll, man bräuchte kein Altersheim mehr.⁷⁰¹.

Im Seniorenheim, wo „(...) jeder Gestank seine eigene Persönlichkeit hat (...)“⁷⁰², scheint ein normales, menschenwürdiges Leben unmöglich zu sein, und dies sowohl für die Insassen als auch für das Pflegepersonal. „Frage nicht nach Sonnenschein.“⁷⁰³, sagt mehrmals die Pflegerin Carla und ihre Worte spiegeln eindrücklich die Schattenseite des Lebens im Altersheim wieder.

Vom Pflegepersonal in einem (deutschen) Durchschnittsaltersheim heißt es bei Franz Wille:

Naturgemäß ist deren (Berufs)Leben so absehbar wie das ihrer Anvertrauten. Löhne wie im Putzjob, Arbeit dito, oft unappetitlicher, und dabei bestenfalls das Sozialprestige von Diakonissinnen: arm, aber heilig. Als Erfolgserlebnis winken ein dankbarer Rentner-Blick auf das sauber neubezogene Bett und die fabelhafte Aussicht, am nächsten Tag das gleiche wieder erleben zu dürfen.⁷⁰⁴.

Dem tristen Tagesablauf-Szenario versuchen sich die King Kongs Töchter Carla, Berta und Meggie zu widersetzen, wobei die Alten nicht vernachlässigt und „routiniert durch den Tag gepflegt werden“⁷⁰⁵. Die Pfleglinge werden nicht nur gefüttert, gebadet und wenn nötig sogar erotisch betreut, sondern auch von den drei „Stewardess(en) für die letzte Reise“⁷⁰⁶ „glanzvoll ermordet“: „Sterben ist klein genug, da darf man ruhig übertreiben.“⁷⁰⁷. Der Tod gehört zum Alltag der sich am Rand des Lebens verdingenden jungen Altersheimpflegerinnen. Franz Wille kommentiert folgerichtig: „Die drei kennen den Ton, mit

⁷⁰¹ Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000, S. 194.

⁷⁰² Walser, Theresia, ebenda, S. 195.

⁷⁰³ Walser, Theresia, ebenda, S. 193.

⁷⁰⁴ Wille, Franz, *Illusionen von Glück und Theater*, in: *Theater heute* 1998, Heft 11, S. 79.

⁷⁰⁵ Wille, Franz, *Vorbereitungen fürs Sterben*, in: *Theater heute* 1999, Heft 8/9, S. 23.

⁷⁰⁶ Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000, S. 208.

⁷⁰⁷ Walser, Theresia, ebenda, S. 206.

dem man sich den Mief des Sterbens vom Leibe hält, um nicht selbst darin zu versinken.“⁷⁰⁸. Im Gegensatz zu den Alten, die die Zeit und den Tag abwarten („*FRAU ALBERT: Schon wieder nach vier, schon wieder rollt einem Tag der Kopf herunter (...).*“⁷⁰⁹), nehmen sie den Lauf der Dinge und ihre (berufliche) Lage samt der alten Herrschaften in ihre Hände und versuchen durch das „*Mit-Glamour-Abkratzen-Lassen*“⁷¹⁰ die tatsächlichen Verhältnisse zu kompensieren. In der geschaffenen „*Berufserweiterung*“⁷¹¹ erweisen sie sich als „*kaltschnäuzige Weibsbilder*“⁷¹², „*brutale Sterbehelferinnen*“⁷¹³, „*Schicksalsgöttinnen*“⁷¹⁴, „*fidele Serienmörderinnen*“⁷¹⁵, „*eiskalte Todesengel*“⁷¹⁶ oder ähnliches. Keine von ihnen bleibt in dem Augenblick der scheußlichen Gewalttätigkeit eine fürs Altersheim typische „*Seniorendompteuse*“⁷¹⁷, „*Greisenputze*“⁷¹⁸, „*Opaomatrösterchen*“⁷¹⁹ oder „*Knackeramme*“⁷²⁰, die in ihrem erlernten Beruf Kotbeutelchen wechseln, die Trombosebeinchen ein- und auswickeln, Hämorrhoiden füttern und die Dreckspfannen unter den Betten hervorziehen⁷²¹ muss. Dass im geringgeschätzten, frustrierenden Beruf des Altenpflegers, eher keine Erfüllung möglich ist, bestätigen die „*berufsbedingte*“ Scham und die (Berufs-)träume der King Kongs Töchter:

BERTA: Lerne ich einen Mann kennen, sage ich ihm nie, was ich für einen Beruf habe.

[Carla kichert.]

BERTA: Meistens sage ich, ich heiße Maria und habe ein Nagelstudio.

*[Carla lacht.]*⁷²²

und

BERTA: Neulich hab ich geträumt, daß ich einen Preis bekomme.

⁷⁰⁸ Wille, Franz, *Illusionen von Glück und Theater*, in: *Theater heute* 1998, Heft 11, S. 79.

⁷⁰⁹ Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000, S. 219.

⁷¹⁰ Vgl. Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000, S. 209.

⁷¹¹ Vgl. Walser, Theresia, ebenda, S. 197.

⁷¹² Wilink, Andreas, *Hoch die Schnabeltassen!*, in: *Theater heute* 2000, Heft 4, S. 47.

⁷¹³ Wille, Franz, *Vorbereitungen fürs Sterben*, in: *Theater heute* 1999, Heft 8/9, S. 23.

⁷¹⁴ Thieme, Claudia, *Der Tod ist ein Termin*, in: *Junge Freiheit*, vom 05.11.1999, Ausgabe 45/99, S. 17.

⁷¹⁵ Schmidt, Christopher, *Todesengel im Streichelzoo. Verscherzt: „King Kongs Töchter“ in den Münchner Kammerspielen*, in: *Berliner Zeitung*, vom 22.06.1999, S. 10.

⁷¹⁶ Schmidt, Christopher, ebenda.

⁷¹⁷ Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000, S. 195.

⁷¹⁸ Walser, Theresia, ebenda.

⁷¹⁹ Walser, Theresia, ebenda, S. 196.

⁷²⁰ Walser, Theresia, ebenda.

⁷²¹ Vgl. Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000, S. 199.

⁷²² Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000, S. 195.

CARLA: Ah ja, für was denn?

BERTA: Für meine Arbeit, für meine mutigen Pläne.⁷²³

oder:

MEGGIE: *Das ist nicht mein Beruf, ich frag mich, ob das überhaupt ein Beruf ist. Schon lange frag ich mich, wann aus diesem Nebensachengewurschtel endlich die Hauptsache erscheint. Ich bin jetzt 32 und warte täglich, daß hier mal endlich mein Beruf auftaucht. Meine Cousinen, die bauen Flughäfen in der ganzen Welt, (...) da sind die spezialisiert (...). Wenn die hier mal rüberfliegen, dann denken die, da unten hockt die Meggie und verpennt ihre eigene Entwicklung, weil ich noch nicht mal richtig spezialisiert bin, weil man hier richtig zerfleddert in diesem Haufen. Ich möchte spezialisiert sein (...). Ich möchte, daß man mir meinen Beruf ansieht (...).*⁷²⁴

MEGGIE: *Ja, Zahnärztin, Opernsängerin, Stewardes in jedem Fall eine Spezialistin, Stewardes für die letzte Reise, sowas schwebt mir vor.*⁷²⁵

Die unerfüllten Erwartungen und Wünsche bringen die Pflegerinnen dazu, abweichende Wege einzuschlagen, um ihrem kaum zu ertragenden Beruf doch noch schöne Momente abzugewinnen. „*Ist schon toll, Carla, was wir aus unserem Beruf gemacht haben.*“⁷²⁶ und „*Wir sind ein Wunder zu dritt (...).*“⁷²⁷, stellt Berta fest; „*Wir sind nicht das Mutterteresiatierheim.*“⁷²⁸, sagt Meggie. Es wundert, dass die Pflegerinnen das verbrecherische Tun gar nicht bedauern und ihre Taten bis zum Schluss unbestraft bleiben. Es ist erstaunlich, dass es im von King Kongs Töchtern betreuten Altersheim gegen die sozialen Normen ohne jegliche Sanktionen verstößen wird. Nichtsdestotrotz werden Carla, Berta und Meggie zu Normbrecherinnen. Sie verletzen die vom Grundgesetz geschützte Menschenwürde und das Recht auf Leben sowie die vom Strafgesetz zugesicherte körperliche Unversehrtheit. Die Tatsache, dass die Anpassungsfähigkeit der alten Menschen an die Gesellschaft mit dem Alter sinkt, erleichtert ihnen zusätzlich den Verstoß gegen die funktionale Norm, der nach heißt „normal“ – in der Funktion nicht beeinträchtigt, und die Alten scheinen nicht mehr intakt zu sein: „*FRAU ALBERT: Ich glaube nicht, daß meine*

⁷²³ Walser, Theresia, ebenda, S. 196.

⁷²⁴ Walser, Theresia, ebenda, S. 208.

⁷²⁵ Walser, Theresia, ebenda, S. 230.

⁷²⁶ Walser, Theresia, ebenda, S. 197.

⁷²⁷ Walser, Theresia, ebenda, S. 215.

⁷²⁸ Walser, Theresia, ebenda, S. 209.

Eltern wissen, daß ich hier bin.“⁷²⁹. Von der Familie ins Altersheim abgeschoben, bleiben die Senioren sich selbst (und den Pflegerinnen!) überlassen, und ihr Dasein wird zu einer Leere. Die King Kong Töchter machen sich auch nichts aus der Goldenen Regel, die anderen Menschen wie sich selbst zu behandeln, und gehen mit ihren Mitmenschen nach ihrer eigenen Moral um. Der Macht- (und Alters?)unterschied, „unterstützt“ von keinerlei Prüfungsinstanz von außen, lässt sie ihre eigenen Regeln im Altersheim setzen, die keiner gesetzlichen Kodifizierung bedürfen, und von diesen auch Gebrauch machen. Frauen an der Macht werden so brutal wie Männer, genießen ihre Machtposition und schrecken sogar vor Gewalttaten nicht zurück. Es mag sein, dass das tägliche Ableisten der Pflichten in gefährlicher Pseudoroutine, verbunden mit ansteigendem seelischem und psychischem Druck, die drei „Töchter“ in unkontrollierte Überreaktionen treibt⁷³⁰, aber das abweichende Verhalten der Pflegerinnen darf nicht entschuldigt werden. Der würdelose Tod, auch bei der würdigsten Inszenierung, bleibt immer noch eine unwürdige Tat. Carla, Berta und Meggie verdienen durchaus die Bezeichnungen: Verbrecher, Abweichler oder Außenseiter. In „Theater heute“ konstatiert Franz Wille: „Als Stück über Sterbehilfe sind „King Kong Töchter“ ein Verbrechen, als Anleitung zum Überleben eine große Rettungsinsel.“⁷³¹. Das Makabre ist, dass Parallelen zu Walsers Stück in den Schlagzeilen der deutschsprachigen Nachrichtenblätter über Fälle in Wuppertal und Wien zu fahrlässiger Tötung und Tötung auf Verlangen⁷³² sowie erst kürzlich in der polnischen Presse über den Fall im Altersheim in Majdan bei Warschau⁷³³ zur Verletzung der Menschenwürde vorhanden sind.

⁷²⁹ Walser, Theresia, ebenda, S. 210.

⁷³⁰ Vgl. Thieme, Claudia, *Der Tod ist ein Termin*, in: *Junge Freiheit*, vom 05.11.1999, Ausgabe 45/99, S. 17.

⁷³¹ Wille, Franz, *Illusionen von Glück und Theater*, in: *Theater heute* 1998, Heft 11, S. 79.

⁷³² Vgl. Thieme, Claudia, *Der Tod ist ein Termin*, in: *Junge Freiheit*, vom 05.11.1999, Ausgabe 45/99, S. 17.

⁷³³ Vgl. Janczewska, Magdalena, *Będzie kara za upokorzenia*, in: *Dziennik*, vom 29.06.2006, Ausgabe 60/2006, S. 19.

Dem polnischen Zeitungsartikel nach, hat man in einem Altenpflegeheim in Majdan (bei Warschau) den Heimbewohnern aufgrund einer Läuseseuche die Köpfe ohne deren Einverständnis kahl geschoren. Der Aussage einer 88-jährigen Bewohnerin nach, erinnerte sie das an den Zweiten Weltkrieg und an die Arbeitslager. Die Helsinki-Stiftung für Menschenrechte äußerte keine Zweifel, dass es sich hierbei um eine erniedrigende Behandlung des Menschen handelt und hier gegen den Art. 3 der Europa-Konvention verstoßen wurde. Das polnische Gesundheitsministerium sieht diese Angelegenheit als strafwürdig und unzulässig in einem europäischen Land im 21. Jahrhundert. Die älteren Menschen dürfen nicht so behandelt werden, als ob ihnen die Willensfreiheit entzogen worden wäre.

Theresia Walser⁷³⁴ klagt niemanden an: „Ich wollte kein Problemstück, kein Trauerspiel schreiben“⁷³⁵. Sie setzt sich auch für keine Gruppe beziehungsweise keine der Figuren ein. „Es soll (...) keine Sozialstudie sein (...)“⁷³⁶ und es sei eine Verlogenheit, so zu tun, „als gebe es eine soziale Realität auf der Bühne“⁷³⁷, sagt die Autorin und trennt damit das Theater von der Wirklichkeit. Und obwohl „(...) die Realität an der Schwelle des Heims endet und der literarische Sperrbezirk beginnt, der keine moralischen Regeln, Verdikte und gute Sitten kennen muss.“⁷³⁸, läuft es einem nach der Lektüre von Walsers „King Kong Töchtern“ kalt den Rücken herunter, in einem „Palast der Einsamkeit“⁷³⁹ bzw. „Warteraum Gottes“⁷⁴⁰, „auf der gesellschaftlichen Abstellbank“⁷⁴¹ im hohen Alter zu landen und zum lebenden und prekären Problem der modernen, den Jugendkult anpreisenden Gesellschaft zu werden. Das Theater ist nichts ohne die Wirklichkeit.

⁷³⁴ „Ich habe eine ganz andere Welt kennengelernt und weiß jetzt, was es heißt, in einem solchen Beruf zu arbeiten“ (zitiert nach: Willmann, Birgitta, *Tochter Theresia. Wieder hat eine Tochter von Martin Walser zum Schreiben gefunden*, in: *Sonntagszeitung*, vom 12.08.1998, Ausgabe 36, S. 52.), sagt Theresia Walser in einem Interview. Die Autorin weiß wovon sie spricht, wenn sie den Alltag der Pflegerinnen beschreibt, denn sie selbst hat während ihrer Ausbildung an der Freien Waldorfschule am Bodensee ein Jahr lang in einem Altenheim gearbeitet und konnte dort die psychische Belastung der Betreuerinnen und auch die Macken der Senioren kennenlernen.

⁷³⁵ Zitiert nach: Willmann, Birgitta, *Tochter Theresia. Wieder hat eine Tochter von Martin Walser zum Schreiben gefunden*, in: *Sonntagszeitung*, vom 12.08.1998, Ausgabe 36, S. 52.

⁷³⁶ Walser, Theresia, *Der Tod ist ein Termin*, in: *Spectaculum 71*, Frankfurt am Main 2000, S. 254.

⁷³⁷ Zitiert nach: Schmidt, Christopher, *Todesengel im Streichelzoo. Verscherzt: „King Kong Töchter“ in den Münchner Kammerspielen*, in: *Berliner Zeitung*, vom 22.06.1999, S. 10.

⁷³⁸ Wilink, Andreas, *Hoch die Schnabeltassen!*, in: *Theater heute* 2000, Heft 4, S. 47.

⁷³⁹ Wilink, Andreas, ebenda S. 48.

⁷⁴⁰ Wilink, Andreas, ebenda, S. 47.

⁷⁴¹ Wille, Franz, *Illusionen von Glück und Theater*, in: *Theater heute* 1998, Heft 11, S. 79.

*„Wie beim Herbstwald wird die Welt
erst durch die Außenseiter, Querdenker und Andersartigen
zu einem bunten Puzzle des Lebens.“⁷⁴²*

9.2 Randexistenzen⁷⁴³ – Theresia Walsers „So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr“

Theresia Walsers Stück mit dem Bandwurmtitel „So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr“⁷⁴⁴ (2000) ist sicherlich eines der besten deutschen Dramen der letzten Jahre⁷⁴⁵. Von der Autorin meisterhaft wie „eine Sonate komponiert, eine klar konturierte Folge von Sätzen - Andante, Allegro, Scherzo, mit Variationen und Coda“⁷⁴⁶, erzählt das Stück von „Herumstreunern, von schwankenden Gestalten, die nirgendwo zu Hause sind, sich allem aussetzen und damit auch neben dem Schrecklichen und Armseligen dem Wunderbaren gegenüber offen bleiben.“⁷⁴⁷. Es ist ein vielseitiges Mosaik von Existenzen am Rande der Gesellschaft, die „im Inneren ein wildes Gestrüpp [haben], einen Urwald, der überwuchern kann, wenn man ihn reizt.“⁷⁴⁸. Eine Sammlung der poetisch erzählten Außenseitergeschichten mit gesellschaftskritischen Aspekten.

Auf einer Sitzbank in einem rechten Pennerambiente eines näher nicht bestimmten Bahnhofs⁷⁴⁹ versammelt Theresia Walser ihre insgesamt 20 Figuren, die eine „kleine wechselnde Gesellschaft von Randmenschen“⁷⁵⁰ bilden. In diesen Outskirts der Stadt, wo positive und schöne Seiten des Lebens nur ab und zu an eine Plakatwand projiziert werden, platziert die Autorin acht Szenen ihres Stücks (darunter vier kürzere Knabenszenen, gerahmt

⁷⁴² Eine Sentenz von Irina Rauthman.

⁷⁴³ Vgl. Wilink, Andreas, *Sprachabenteuer für Restmenschen*, in: *Theater heute* 2001, Heft 5, S. 50.

⁷⁴⁴ Der Titel ist möglicherweise ein Anklang an „Die Nacht kurz vor den Wäldern“ von Bernard-Marie Koltès.

⁷⁴⁵ Großes Aufsehen verdankt das Stück u.a. Schirin Khodadadian, die im März 2005 für die Inszenierung des Stücks den Gertrud-Eysoldt-Ring-Förderpreis für Regie bekommen hat.

⁷⁴⁶ Skasa, Michael, *Sonate aus Seifenblasen. Theresia Walsers neues Stück wurde in München uraufgeführt*, in: *Die Zeit*, Nr. 46 vom 09.11.2000.

⁷⁴⁷ Glechauf, Ingeborg, *Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003, S. 185.

⁷⁴⁸ Glechauf, Ingeborg, ebenda, S. 185.

⁷⁴⁹ Es mag sein, dass der Bahnhof irgendwo in der Schweiz liegt, weil eine der Figuren, Mädchen Luzi, nach Lausanne zur Köchinnenschule will.

⁷⁵⁰ Müry, Andres, *Wer traut sich?*, in: *Theater heute* 2000, Heft 12, S. 49.

von drei längeren Kleine-Gesellschaft-Szenen, gefolgt von einem Epilog), in dem es von unsteten „*skurrile(n) Endzeit-Gestalten*“, „*Gescheiterte(n)*“, „*gebrochene(n) Existenz*en“, „*versehrte(n) Menschen*“⁷⁵¹, mit einem Wort Außenseitern, wimmelt.

Die nächtlichen Knabenszenen, in denen drei kahlgeschorene Jungs mit Kapuzenjacken, kärglich A, B und C genannt, auftreten, verbindet (außer dem Schauplatz) mit den „familiären“⁷⁵² Gesellschaftsszenen, die am Bahnhof tagsüber stattfinden, das ein wenig verwirrende und variierende Figuren-Arrangements: Knabe A ist zugleich Brim (1. Kleine Gesellschaft), Frau Alberti (2. Kleine Gesellschaft) und Fred (3. Kleine Gesellschaft), Knabe B mutiert zum Bahnarbeiter, der kurz in allen Gesellschaftsszenen vorkommt, und Knabe C verkörpert jeweils Ausländer.

Die Kleine-Gesellschaft-Szenen mit den Titeln „*Brim*“, „*Alles schöne Dinge*“⁷⁵³ und „*Dem Mörder das Wasser reichen*“, die scheinbar miteinander gar nicht im Zusammenhang stehen, werden jedoch durch wiederkehrende Elemente, wie z.B. die in den einzelnen Szenen gleichbleibende Figurenkonstellation (ein Paar mit einem Dritten, anscheinend ihrem Kind, ein Ausländer, ein Mädchen und ein Bahnarbeiter), verknüpft und sind quasi drei Variationen einer Situation, in der nun verschiedene (soziale) Alltagsprobleme dargestellt werden.

So findet man in der ersten Kleine-Gesellschaft-Szene das Paar Rita und Hans Rudi mit ihrem Begleiter Brim, einem Förster aus Russland, dem ein Bär den größeren Teil des Gesichtes weggefressen hat; den Türken Übür, der auf seine zukünftige Ehefrau wartet, der er noch nicht mal persönlich begegnet ist; das Mädchen Luzi, das mit einem stinkenden Teig in der Plastiktüte in die Köchinnenschule will, und einen Bahnarbeiter, der mit seinen treffenden Aussagen einen Schlussstrich unter die Szene zieht.

Rita und Hans Rudi sitzen auf der Bank, stoßen feuchtfröhlich mit ihren Bierdosen an und erzählen dabei von ihrem Leben und von ihren Zukunftsplänen. Man kann an ihren Aussagen erkennen, dass sie im bisherigen Leben eigentlich nicht all zu viel Glück hatten:

HANS RUDI: Und jetzt sagst du nie wieder unrosige Zeit, Rita. (...) Und du sitzt auch nie wieder morgens am Tisch und sagst, du müßtest Käfer zählen?

⁷⁵¹ Alle Bezeichnungen wurden demselben Zeitungsartikel entnommen: Glauber, Johannes K., *Tür an Tür mit der Hölle*, in: NRZ vom 30.05.2001.

⁷⁵² Eigentlich sollte man hier von der Verfremdung der Konventionen des Familienstücks sprechen.

⁷⁵³ „*Brim*“ wurde als einzelne Szene bereits 1997 in Bern uraufgeführt, und „*Alles schöne Dinge*“ 1999 in Bonn.

*RITA: (...) Und du erzählst den Leuten auch nie wieder unsere Wohnung hätte sich in eine Sozialwohnung verwandelt. (...) Und wirst auch nie wieder anderen Leuten erklären, warum du keine Arbeit mehr hast?*⁷⁵⁴.

Sie sind arbeitslos, wohnen in einer Sozialwohnung, müssen jeden Morgen die „Käfer“ zählen – alles Anzeichen für Geldmangel und das Abrutschen in den sozialen Abgrund. Doch in ihrem Leben muss etwas passiert sein (vielleicht als sie den eigenen Untergang vor Augen gehabt hatten), was sie dazu bewegt hat, einen neuen Anfang zu wagen:

*RITA: Wir feiern heute die Stunde Null, machen einen Ausflug auf den Thuner See und werfen unser früheres Leben über Bord.*⁷⁵⁵.

Rita und Hans Rudi scheinen mit und in ihrer jetzigen Situation zufrieden zu sein, wobei unsicher ist, wie lange dieses Glück andauert:

HANS RUDI: Rita, ich glaub, wir waren noch nie so glücklich.

*RITA: Und wenn, Rudi, haben wir es ganz sicher nicht gewußt.*⁷⁵⁶.

Ihr Begleiter Brim, ein russischer Förster mit dem vom Bären entstellten Gesicht⁷⁵⁷, verhüllt seit diesem Vorfall sein Antlitz unter einem Sack. Es besteht allerdings die Chance, dass sein Gesicht wieder hergestellt wird („RITA: Wird aber wieder singen können.“⁷⁵⁸). Er will aber „nie wieder das alte Gesicht“⁷⁵⁹ haben, sondern „ein ganz neues, eins mit anderen Erinnerungen“⁷⁶⁰. Das deutet auf den Wunsch hin, unter dem früheren Leben einen Schlussstrich ziehen zu wollen und es wieder vom Neuen anzufangen. Zum Schluss dieser

⁷⁵⁴ Walser, Theresia, *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*, in: *Theater heute* 2000, Heft 10, S. 51.

⁷⁵⁵ Walser, Theresia, ebenda, S. 52.

⁷⁵⁶ Walser, Theresia, ebenda, S. 51.

⁷⁵⁷ Die Tragödie des russischen Försters Jewgenij Sewerin, jenes Mannes aus der russischen Taiga, der von einem Bären angefallen wurde und später am Berner Inselspital ein neues Gesicht erhielt, ist eine wahre Geschichte, die sowohl in Buchform (von Kurt Blatter, Arzt aus Langenthal) als auch in verschiedensten Fernsehanstalten und Zeitungen weltweit beschrieben und dokumentiert wurde. Sewerin lebt heute in einer russischen Stadt, ist arbeitslos, bezieht eine Invalidenrente, die nicht einmal für das Nötigste reicht. Das Schicksal der Armen ist ihm trotz seiner Medienauftritte nicht erspart geblieben – er sucht weiterhin Arbeit. Alle Informationen nach: <http://skg.insel.ch/jewgenij-severin.html>.

⁷⁵⁸ Walser, Theresia, *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*, in: *Theater heute* 2000, Heft 10, S. 52.

⁷⁵⁹ Walser, Theresia, ebenda.

⁷⁶⁰ Walser, Theresia, ebenda.

Szene entfernt Brim den Sack vom Kopf und es kommt der Sohn des Paars Roger zum Vorschein.

Der Türke Übür kommt zum Bahnhof, weil er hier seine zukünftige Frau Asülfा vom Zug abholen will. Er kennt sie aber nur vom Photo. Hier wird der Kulturunterschied deutlich. In Deutschland sucht man sich den Partner selbst aus, lernt ihn zunächst kennen und erst dann heiratet man. In der Türkei bestimmen oft die Eltern, wer wen heiraten wird. Dieser Unterschied führt zu einer Andersartigkeit des Türkens Übür (und ist stellvertretend für alle seine Landsleute). Die Gesellschaft verdrängt oft die Ausländer aus dem sozialen Leben eben aufgrund des „Andersseins“, d.h. wegen der kulturellen Unterschiede und Probleme der interkulturellen Kommunikation, und so werden sie zu einer Randgruppe – zu Außenseitern.

Bei Übür wird noch ein anderer Aspekt deutlich, der in den weiteren Szenen bei allen Ausländern auftritt. Er sehnt sich nach einer erfüllten und glücklichen Liebe, nach Partnerschaft und Familie. Vielleicht ergibt sich die Sehnsucht nach Partnerschaft daraus, dass er allein in einem doch fremden Land ist und sich erhofft, mit der Partnerin eine Art Mikrogesellschaft zu schaffen, in der das Gefühl der Geborgenheit und des Zuhause gewährleistet sein wird.

Das Mädchen Luzi ist eine Schülerin der Köchinnenschule und gerade auf dem Weg dorthin. In einer Plastiktüte trägt sie ihre Hausaufgabe – einen (stinkenden) Teig, aus dem am Abend ein wohlduftendes Brot werden soll und für das sie den Lob ernten will. Den Lob, den spürt sie aber bereits jetzt, denn ihrer Behauptung nach, fliegt über ihrem Kopf ein Kränzchen umher:

LUZI: (...) Drei, vier Vögel, kriegen vom Loben nicht genug (...)⁷⁶¹.

Diese Vorstellung mag zweierlei bedeuten: einerseits hat sie Wahnvorstellungen und fühlt sich ständig beobachtet und verfolgt, andererseits ist sie von sich so besessen, dass man ihr Verhalten als narzisstisch ansehen könnte. Unabhängig dessen, welche der angeführten Feststellungen nun besser auf Luzi zutrifft, wird sie als Außenseiterin stigmatisiert.

Allerdings hat sie auch bestimmte Vorstellungen von ihrer Zukunft:

LUZI: Und später werde ich mal ein Teehäuschen haben, und drumherum pflanze ich nur Schilf, Schilf, Schilf, ein Baum wäre schon zu laut.⁷⁶².

⁷⁶¹ Walser, Theresia, ebenda.

⁷⁶² Walser, Theresia, ebenda.

Auf den ersten Blick scheint es ja eine logische Schlussfolgerung zu sein, wenn jemand, der eine Köchinnenschule absolviert, später eine eigene Gaststätte eröffnen möchte. Aber der zweite Teil ihrer Aussage deutet darauf hin, dass es ihr entweder in ihrer Umgebung, und damit auch der Welt, zu laut ist, sprich auch zu viele Stressfaktoren vorhanden sind, oder aber sie sich mit dem Schilf von der Gesellschaft abschotten möchte, um sich vor dieser zu verschließen und ihre Ruhe zu haben. All das führt bei ihr zu einer immer tiefer werdenden Entfremdung von der Gesellschaft.

Die zweite Kleine-Gesellschaft-Szene beschreibt Helga und Brax, die (in ihrem Leben) ein Päuschen eingelegt haben; Frau Alberti, die ihren Mann verloren hat; den Polen Kirk, der vom Sperrmüll die Wohnung für seine Schwägerin einrichten will; das Mädchen Irene, die Unterwäsche verkaufen möchte und den Bahnarbeiter, der die Situation zusammenfasst.

Helga und Brax kommen zum Bahnhof, um hier „*den [ihren?] Krisenherd mal kurz auf Eis*“⁷⁶³ zu legen und sich von den Strapazen des Alltags zu erholen. Es scheint bei ihnen sehr gut zu funktionieren, denn Helga wiederholt ständig „*Das ist ein gutes Zeichen.*“⁷⁶⁴, und Brax sagt:

*BRAX: Jetzt hab ich auf einmal wieder so eine Kraft, Helga, daß ich glaub, mir hätt's im Blut paar Hengste aufgelöst.*⁷⁶⁵.

Der Bahnhof stellt für sie einen Ort der Ruhe dar, an den sie immer wieder zurückkehren können, wenn es ihnen in ihrem Leben zu viel wird:

BRAX: Wir sind ja auch so Sonntagabendstreuner, haben den Krisenherd mal kurz auf Eis gelegt.

HELGA: Sonntagabend passen wir in keine Wohnung.

BRAX: Sonntagabend, da sprengts uns aber die Schlappen an die Decke.

*HELGA: Wir könnten jetzt gar nicht zu Hause sein, ich frag mich nur, wie die anderen das machen.*⁷⁶⁶.

⁷⁶³ Walser, Theresia, ebenda, S. 55.

⁷⁶⁴ Walser, Theresia, ebenda, S. 55.

⁷⁶⁵ Walser, Theresia, ebenda, S. 55.

⁷⁶⁶ Walser, Theresia, ebenda, S. 55.

Brax beschäftigt unerhört die Sorge um das Regal, an dem er bastelt, das hier als eine Metapher für sein Leben (an dem er auch bastelt?) fungieren kann. Er hat Angst, dass wenn sein Regal fertiggestellt ist, er also in seinem Leben etwas (alles?) erreicht hat, dann kommen die Völkchen (Ausländer?) und nehmen sein Regal auseinander. Das will er nie erleben. Es könnte aber auch die Furcht vor der Obdachlosigkeit gemeint sein. Brax möchte vielleicht nie auf der Straße landen, „weggeworfen“ (verstoßen) von der Gesellschaft, er möchte immer eine Aufgabe haben, an der er arbeiten kann, um die innere Unruhe zu bewahren, die sein Leben zusammen hält.

Als Begleiter von Helga und Brax tritt Frau Alberti auf. Eine ältere Dame, die vor kurzem unter den Trümmern ihres eingestürzten Hauses ihren Mann verloren hat. Dieser Vorfall hat in ihrer Psyche deutliche Spuren hinterlassen. Sie glaubt, sie höre, wie er noch aus dem Schutt klopft. Außerdem wäre sie im Moment zu allem fähig:

HELGA: (...) und stünden wir nicht ständig hinter ihr, käm die auf ganz andere Gedanken.

BRAX: Mit was spring ich mir ans eigene Kehlchen, mal eben ritz, schlitz machen.

HELGA: Und wo könnte ich morgen hängen. (...)

BRAX: Es braucht nicht viel.

HELGA: Und Frau Alberti zerbricht.⁷⁶⁷.

Man kann annehmen, dass es eine nachvollziehbare Reaktion ist, wenn man seinen Lebenspartner verloren hat. Am Ende dieser Szene entpuppt sich Frau Alberti allerdings als Sohn des Paars. Somit könnte hier auch ein versteckter Hinweis darauf vorliegen, dass die heutige Jugend (hier durch den Sohn verkörpert) keine Zukunftsaussichten hat und auch keine Chancen sieht, in ihrem Leben etwas zu erreichen, was zu einem Verstoß aus der sozialen Gruppe führt und von Selbstmordgedanken begleitet werden kann.

Das Mädchen Irene ist in der ganzen Stadt unterwegs und versucht den Leuten, denen sie begegnet, (erotische) Unterwäsche zu verkaufen. Allerdings ist sie dabei nicht sehr erfolgreich. Ihre Tätigkeit hat für sie sogar einen (negativen?) Nebeneffekt. Sie glaubt, jeder in der Stadt will etwas von ihr:

⁷⁶⁷ Walser, Theresia, ebenda, S. 55.

*IRENE: Die Stadt ist ein großer Brief an mich, verstehn Sie, auf jeder Mauer steht, wann kommst du wieder? Ich liebe dich. Was wird aus uns?*⁷⁶⁸.

Hierbei könnte sich bei ihr um einen teilweisen Verlust der eigenen Identität handeln, denn sie fühlt sich von jedem angesprochen und auch bedrängt. Sie spürt einen inneren Zwang, auf all die Fragen eine Antwort finden zu müssen, aber letztendlich überfordert sie sich damit und findet selbst keine Antwort auf diese Fragen. Selbst durch das verwirrte Auftreten wirkt sie als eine merkwürdige Outsiderin.

Der Pole Kirk, der Vertreter der transnational Entwurzelten, sortiert am Bahnhof aus einem Sperrmüllhaufen Möbelstücke aus, die er für die Ausstattung der Wohnung seiner Schwägerin verwenden will, damit es dieser, weit von der Heimat entfernt, gut geht:

*KIRK: Jaja, die kriegt ne ganze Wohnung, komplett eingerichtet, alles fertig, die muß nur noch ankommen und sich hier reinsetzen, muß sich nur noch wohlfühlen.*⁷⁶⁹.

Er sucht aber nicht nur nach alten Möbeln, sondern auch nach Liebe, nach der er sich so sehr sehnt:

*KIRK: Das wär mal ne Geschichte, kleine Maus, klopf auf Holz, die Geschichte zwischen dir und mir, die wär längst fällig...*⁷⁷⁰.

In der dritten Kleine-Gesellschaft-Szene begegnet man Marie und Friedel, einem Ehepaar, das sich vor ungefähr zwanzig Jahren das Ja-Wort gegeben hat; Fred, einem verurteilten Mörder aus Amerika; dem Mädchen Natalie, das man (sehr wahrscheinlich in ihrer Arbeit) verabschiedet hat und wieder dem Bahnarbeiter, der alles auf den Punkt bringt.

Marie und Friedel durchlebten vor einem halben Jahr eine Tragödie. Ihre Wohnung brannte, bis auf den Fernseher, vollständig ab. Der Wohnungsbrand könnte hier als Metapher für eine Krise in ihrem Leben (Ehe?) stehen. Allerdings „haben [sie] das Ruder noch einmal herumgerissen“⁷⁷¹ und ihr „Leben aber mal gründlich umgegraben“⁷⁷². Jetzt scheint wieder, sowohl in der Wohnung als auch in ihrem Leben, alles in Ordnung zu sein:

⁷⁶⁸ Walser, Theresia, ebenda, S. 54.

⁷⁶⁹ Walser, Theresia, ebenda, S. 55.

⁷⁷⁰ Walser, Theresia, ebenda, S. 54.

⁷⁷¹ Walser, Theresia, ebenda, S. 58.

⁷⁷² Walser, Theresia, ebenda.

*MARIE: Jetzt ist in der Wohnung bereits schon wieder alles nachgewachsen, und ein neuer Teppich kitzelt uns die Füße durch.*⁷⁷³

Der Schein trügt. Marie hat am Ende der Szene genug von allen (und vielleicht auch vom Leben mit Friedel) und nach einer kurzen Auseinandersetzung mit ihrem Mann geht sie ihren Weg. Das weitere Schicksal der vom Scheitern bedrohten Beziehung zwischen Marie und Friedel lässt die Autorin ungeklärt.

Das Paar hat wieder einen Begleiter. Diesmal handelt es sich um Fred, einen Amerikaner, der wegen Mordes zu einer Todesstrafe verurteilt wurde, die in den nächsten Tagen vollzogen werden soll. Da Fred mit seinem Fehlverhalten enorm gegen die Rechtsordnung und auch gegen das soziale Sicherheitsbewusstsein verstößt, wird er deshalb von der rechtsprechenden Gewalt verurteilt und dadurch als Mörder stigmatisiert, was wiederum von der Gesellschaft als eine der schlimmsten, wenn nicht sogar als die schlimmste Straftat überhaupt angesehen wird, und dass man sich von so einem Menschen abwendet und mit ihm nichts mehr zu tun haben will, liegt ja sehr nahe. Folglich wird so ein Mensch automatisch zum Außenseiter, zum Ausgegrenzten. Und es deutet vieles darauf, dass es sich bei Fred um einen extrem gewalttätigen Verbrecher handelt:

FRIEDEL: Und essen darf der alles.

*MARIE: Nur nicht mit Besteck.*⁷⁷⁴

und

FRIEDEL: (...) mit den Händen darf er alles.

MARIE: Na, Friedel, na, du mußt ihn nicht ermutigen.

*FRIEDEL: Nur Schere Messer Gabel Feuer darf es nicht, das Ungeheuer.*⁷⁷⁵

Zum Schluss kann Marie den kriminellen Nestbeschmutzer Fred nicht mehr ertragen:

MARIE: Ich denk nicht dran, beißt mir den Finger weg, kichert, kotzt und sabbert heimlich übers Nest, in dem er hockt, sagt nicht, was er wirklich denkt, schürft die

⁷⁷³ Walser, Theresia, ebenda.

⁷⁷⁴ Walser, Theresia, ebenda.

⁷⁷⁵ Walser, Theresia, ebenda.

ganze Nacht auf seinem Block, macht Geräusche, als frißt sich ein Käfer durch mein Ohr, seh ich ihn an, steckt ihm der Prozeß, den er uns macht, noch in den Mundwinkeln, das ist der Ekel, Friedel, der Ekel über uns, der ihm das Gesicht geschnitten hat.⁷⁷⁶.

Man könnte annehmen, dass es (wie in den anderen Gesellschaftsszenen) bei dem abstoßenden Verbrecher Fred um den Sohn des Paars geht, allerdings wird es nicht ausdrücklich gesagt. Ungeklärt bleibt auch, ob sein abweichendes Verhalten in der fehlerhaften Erziehung seitens seiner vermutlichen Eltern begründet liegen kann.

In dieser Szene gibt es auch, wie in den anderen zwei Kleine-Gesellschaft-Szenen, ein Mädchen, diesmal mit dem Namen Natalie. Sie scheint ebenfalls ein psychisches Problem zu haben, denn ständig fragt sie, ob sie jemand schon mal gesehen hat, und behauptet dann, dass es irgendwo eine Natalie gibt, die aber klein ist. Hierbei könnte es sich einerseits um eine Art Autismus handeln, in dem die betroffene Person sich eine eigene Welt schafft, sich dabei etwas in den Kopf setzt und es immer wieder erwähnt, oder andererseits um einen Hinweis darauf, dass es überall auf der ganzen Welt Menschen gibt, die in der gleichen misslichen Lage sind wie Natalie.

Es darf natürlich nicht an einem Ausländer fehlen. In dieser Szene ist es ein Grieche, der am Bahnhof gebrillte Speisen aus seiner Heimat verkauft und sich dort nur vorübergehend befindet, d.h. bis ihm seine Sibylle eine Antwort auf seinen Heiratsantrag gibt. Auch hier fühlt man, dass es sich um eine unerfüllte Liebe handelt, und dass er sich eigentlich nach einer vollkommenen Liebe (und auch vielleicht Familie?) sehnt.

Wie in den vorigen Kleine-Gesellschaft-Szenen erscheint der Bahnarbeiter auch hier zum Ende der Szene und kommentiert in seinem Resümee die Situation am Bahnhof. Doch da passiert etwas Unerwartetes. Nachdem der Bahnarbeiter dem Amerikaner ein Messer geliehen hat, reißt Friedel dem Fred das Messer aus der Hand und will es dem Bahnarbeiter zurückgeben. Beim Übergeben wird der Bahnarbeiter mit den titelgebenden Worten „*FRIEDEL: (...) was wissen Sie denn, was wissen Sie, wie wild es in einem sein kann! So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr!! (...)*“⁷⁷⁷ aus einem Missverständnis heraus von Friedel niedergestochen. Diese Tat zeigt auf, dass ein scheinbar harmloser Mensch, dem man eine solche Tat nie zumuten würde, und der auch selbst von sich behauptet, er könnte es nicht:

⁷⁷⁶ Walser, Theresia, ebenda, S. 60.

⁷⁷⁷ Walser, Theresia, ebenda.

MARIE: Könntest du ihm bitte mal das Wasser reichen Friedel.

FRIEDEL: Ihm, Marie, ihm, das ist ein Witz, was?

MARIE: Warum?

FRIEDEL: Kann ich ihm das Wasser reichen? Na, funkts? Ich ihm das Wasser reichen, Marie?⁷⁷⁸,

ohne eine Vorwarnung zum Mörder werden kann. Zum Kriminellen, der in der Gesellschaft sicherlich kein Ansehen genießen wird.

Die in allen drei Kleine-Gesellschaft-Szenen vorkommenden Begleiter, die allesamt etwas außergewöhnlich sind: Brim mit dem zerfressenen Gesicht, Frau Alberti mit ihrem verschütteten Mann und Fred mit seinem Todesurteil, entpuppen sich, wenn auch nicht eindeutig, als Söhne des entsprechenden Paars. Es drängt sich nun der Verdacht auf, die Eltern möchten die Tatsache, dass sie ein Kind haben, verdrängen oder vertuschen, indem sie um ihre Kinder herum eine Geschichte erfinden, die sie aus dem Fernsehen kennen.⁷⁷⁹

Ähnlich wie die Kleine-Gesellschaft-Szenen behandeln auch die Knabenszenen alltägliche Schwierigkeiten und Probleme, deren die Menschen, vor allem die Jugendlichen ausgeliefert sind und denen sie die Stirn bieten müssen. Die drei kahlgeschorenen oder bereits kahl gewordenen Knaben, die sich Nacht für Nacht am Bahnhof treffen (was schon allein darauf hindeutet, dass sie von der Gesellschaft verstoßen wurden) wollen auf unterschiedliche Weise ihre Gedanken-, Gefühls- und Phantasiewelt ausleben. Allem Anschein nach haben sie keine vernünftige Erziehung genossen, sondern der Fernseher war ihre „(...) allerbeste Amme, die nie einen Schlaf verlangt (...)“⁷⁸⁰ und auch „(...) gar keinen Trost verspricht“⁷⁸¹. Dadurch ist ihr Leben eigentlich ein Leben (wie) in den Geschichten, die sie aus der Glotze kennen, die aber nicht die eigenen sind. Durch ihre Geschichtslosigkeit kommen sie auch im reellen Leben nicht zurecht:

⁷⁷⁸ Walser, Theresia, ebenda, S. 58.

⁷⁷⁹ Auf die Ähnlichkeit der Begleiter-Figuren mit den Helden aus den bekannten TV-Geschichten wird u.a. im Artikel *Theresia Walser: „Dzikosć z pilotem“* [Autor: ej] hingedeutet, in: *Dialog* 01/2001; den Text findet man auch auf der Internetseite: <http://www.teatry.art.pl/prasa/dialog/teksty/theresiaw.htm>.

⁷⁸⁰ Walser, Theresia, *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*, in: *Theater heute* 2000, Heft 10, S. 50.

⁷⁸¹ Walser, Theresia, ebenda, S. 54.

*KNABE A: Weinen vor dem Fernseher, und an jede Träne hängt sich eine Geschichte, die ich gar nicht habe.*⁷⁸².

Sie projizieren „aus dem Fernseher kopierte Rollenbilder in die matte Scheibe der Wirklichkeit“⁷⁸³ hinein. So sitzt zum Beispiel Knabe A ständig vor dem Fernseher, schaut sich Filme an, und stellt sich vor, es wären seine Geschichten, die er dort sieht. Er versucht, die im Fernsehen gesehenen Szenen auf sein Leben zu übertragen und genauso zu leben. Knabe B versucht sein Leben und das Leben seiner Mitstreiter in Kriegsszenen einzuordnen. Seine Sprache und Wortwahl entsprechen dem Soldatenjargon. Er stellt sich vor, seine gesamte Umwelt ist kriegerisch eingestellt und er müsste in jedem einen Gegner suchen. Knabe C sucht nach der „perfekten und wahren“ Liebe, wie er sie aus den Fernseh-Schnulzen kennt. Die Sehnsucht nach Liebe und Aufgehobenheit, die sie bisher noch nicht erlebt haben, spiegelt sich allerdings im Verhalten aller Jungs.

Die ständig auftretende Frage vom Knaben A „Wie ist der Wasserstand?“⁷⁸⁴ kann ein Indiz dafür sein, dass er und seine zwei Bahnhofskollegen bereits in den jungen Jahren ihr Leben als etwas empfinden, das kaum zu ertragen ist:

KNABE B: Schau ihn dir an. (...) Fragt ständig nach dem Wasserstand. (...)

KNABE C: Es steht ihm bis zum Hals, man kann es sehen.

*KNABE B: Und nicht nur ihm.*⁷⁸⁵.

Sie sehen ein, dass sie in ihrem bisherigen Leben gar nichts erreicht haben, und dass die Zukunft ihnen auch nichts mehr zu bieten hat:

KNABE B: Konnten noch nicht einmal...

KNABE A: Ein Abitur machen.

KNABE B: Oder irgendetwas gründen.

KNABE A: Und geliebt?

KNABE C: Aber ja.

KNABE B: Nie hatten die auf Erden Geschlechtsverkehr.

⁷⁸² Walser, Theresia, ebenda, S. 54.

⁷⁸³ Schmidt, Christopher, *Alles Havarie. Die Münchner Kammerspiele eröffnen die Spielzeit mit Theresia Walser*, in: *Berliner Zeitung* vom 07.11.2000, S. 14.

⁷⁸⁴ Walser, Theresia, *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*, in: *Theater heute* 2000, Heft 10, S. 50.

⁷⁸⁵ Walser, Theresia, ebenda, S. 54.

KNABE C: Was werden Sie hinterlassen, (...)

KNABE A: Im Kinderzimmer einen Aufzug, der ins Nichts führt.⁷⁸⁶.

Der glücklichen Kindheit beraubt, leben sie „*in einem Zustand zwischen Lebenwollen und Todesnähe, in einer Welt, in der Erwachsene keine Vorbilder, sondern lächerliche Klischees sind*“⁷⁸⁷, in einer Welt, in der sie an den Rand der Gesellschaft geschoben wurden, und wo die schöne Seite des Lebens nur als Werbeplakat zum Vorschein kommt. Die Bahnhofsbank garantiert den Knaben A, B und C keinerlei Geborgenheit, sie bleibt ein stummer Zeuge ihres nächtlichen Sich-durch-das-Leben-Zappens.

Die letzte Szene des Stücks (Epilog) besitzt aus vielerlei Gründen eine Eigenart. Zunächst ist festzustellen, dass diese Szene sich von den übrigen in der Hinsicht unterscheidet, dass in ihr nur zwei Personen – der Knabe B und ein namenloses Mädchen – auftreten, die aber miteinander keinen Dialog führen, sondern das Mädchen in einem Monolog seine misslungene Liebe sowie die Sehnsucht danach präsentiert. Allerdings hat die Schlussszene eine gewisse Beziehung zu der 1. Knabenszene, denn auf den ersten Blick sieht ja fast alles genauso aus, nur diesmal stirbt der „kriegsliebende“ Knabe B, der sich zuvor tot stellte, tatsächlich. Somit bilden die zwei Szenen eine Art Klammer um das ganze Stück. Und dann ist da noch das namenlose Mädchen. Das wiederum steht in einem Bezug zu den Kleine-Gesellschaft-Szenen, denn dort kam ja auch ein Mädchen vor, jedoch immer mit einem Namen. Da sie jetzt einfach als „Mädchen“ bezeichnet wird, kann es einerseits darauf hindeuten, dass sie die Verkörperung von Luzi, Irene und Natalie in einer Person ist und nun in ihrem Monolog für alle drei ein Fazit über ihre Gefühle zieht, und andererseits dafür, dass die vom Namen her verschiedenen Mädchen immer nur eine und dieselbe Person waren. Das Mädchen will nach Russland – damit wird das Hauptmotiv des Wegfahrens von diesem Bahnhof der Ortlosigkeit aufgegriffen. Mit auf die Reise möchte sie den (toten) Knaben B mitnehmen:

MÄDCHEN: (...) Entschuldigen Sie, ich möchte uns ja nicht vorausgreifen, aber Sie und ich hätten jetzt noch einen Moment, nicht wahr? Jetzt wo es uns schon aus dem

⁷⁸⁶ Walser, Theresia, ebenda, S. 50.

⁷⁸⁷ Malzacher, Florian, *Wechsel im Charakterfach*, in: *Theater heute* 2004, Heft 11, S. 38.

*Getümmel herausgesiebt hat und auf eine Bank verkuppelt. Sie und ich, wir zwei ...
Wer weiß, was zwischen uns noch alles im Verborgenen liegt (...)*⁷⁸⁸.

Die Hoffnung auf ein erfülltes Leben und eine glückliche Beziehung stirbt als letztes. Mit dem recht kurzen Monolog des Mädchens zieht die Autorin einen exakten Schlussstrich unter das ganze Stück, indem sie nochmals die Sehnsüchte der Menschen vom Bahnhof, die allesamt in irgendeiner Weise, sei es aufgrund ihrer Herkunft, ihres sozialen Abstiegs, ihres Alters oder der durch sie verübten Taten, von der Gesellschaft ins Abseits geschoben wurden, zum Ausdruck bringt.

Die Bahnhofskulisse ruft zweierlei Assoziationsketten herbei: für den einen ist es ein Ort, wo reger Verkehr herrscht, wo man eine Reise anbricht und damit manchmal einen Neuanfang startet oder wo man seine erwarteten Nächsten und Freunde abholt; für den anderen symbolisiert der Bahnhof⁷⁸⁹ die dunkle Seite der Stadt, wo es, besonders nachts, von Kriminellen, Pennern, Heroinsüchtigen und ähnlichen sozialen Randexistenzen wimmelt, wodurch man sogar das sogenannte Bahnhofsviertel ungern besucht.

Theresa Walsers Figuren, sowohl in den Knaben- als auch Gesellschaftsszenen, sind beinahe allesamt sozial randständig und Außenseiter, alles mehr oder weniger Verlorene, die sich in der Unbehauustheit ihrer Verhältnisse eingerichtet haben. Zwar gibt die Autorin keine Hinweise darauf, dass die Bahnhofsgäste (halbzeitige Bahnhofsbewohner?!) von der Gesellschaft exkludiert wurden, aber in den Lebensläufen der Figuren gibt es genug Gründe für deren eingenommene Randstellung: Arbeitslosigkeit und Angewiesensein auf die Sozialhilfe (Hans Rudi), Behinderung (Luzi – junge Frau am Rande zum Autismus), psychische Probleme (Frau Alberti, Natalie), Zugehörigkeit zu Minderheiten (Ausländer), Obdachlosigkeit (vermutlich alle Knaben), Alkoholsucht (Hans Rudi und Rita), Prostitution (Irene?), Scheidung bzw. Trennung vom Partner (Marie und Friedel), Kriminalität (Amerikaner Fred) etc. Die Außenseitung scheint hier die Folge und die Bestätigung der

⁷⁸⁸ Walser, Theresia, *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*, in: *Theater heute* 2000, Heft 10, S. 60.

⁷⁸⁹ Wenn man an die Soziallage am Bahnhof denkt kommt dann sofort das den meisten Deutschen bekannte Buch (bzw. auch dessen Verfilmung) „Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo“ in den Sinn. Das Buch entstand auf der Grundlage des Interviews, das Kai Hermann und Horst Rieck 1978 mit der 13-jährigen Drogenabhängigen und Beschaffungsprostituierten Christiane Felscherinow durchgeführt haben. Die Autoren zeigten den Teufelskreis aus persönlichen und sozialen Problemen, Drogenabhängigkeit, Verrohung, Kriminalisierung und Prostitution auf. Es entstand ein Bild von jungen Außenseitern von dem Berliner Bahnhof Zoo.

„Gegenwarts-Gesellschafts-Misere“⁷⁹⁰ zu sein. Die Ursachen für die Randgruppenbildung, die Theresia Walser jedoch direkt nicht anspricht, sind auf individuelle Probleme und auf soziale und wirtschaftliche Entwicklung sowie auf die missratene Sozialpolitik zurückzuführen. Darüber hinaus wird die Entstehung von Randgruppen (aber auch die Reintegration) durch Vorurteile, Stigmatisierung⁷⁹¹ und Diskriminierungen beeinflusst. Dabei gibt es ein gemeinsames Merkmal für verschiedene Personengruppen vom gesellschaftlichen Rand: die Armut. In industriell hochentwickelten Ländern (wie der BRD oder der Schweiz) geht es um eine sogenannte relative Armut⁷⁹², also um das Leben auf dem Niveau des soziokulturellen Existenzminimums. Als arm werden Einzelpersonen oder Familien definiert, „die über so geringe Mittel verfügen, dass sie von der Lebensweise ausgeschlossen sind, die in dem Mitgliedstaat, in dem sie leben, als annehmbares Minimum angesehen wird“⁷⁹³.

Die Figuren in „So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr“ sind keine wohlhabenden Menschen. Die Reichen verbringen ihre kostbare Zeit doch nicht am Bahnhof. Das einzige wichtige, materielle Gut scheint für die meisten Figuren Walsers ein Fernseher zu sein, in dem (wie auch auf der bunten Plakatwerbung) ein besseres Leben zu sehen ist. Als ein Kennzeichen für Armut in der modernen Gesellschaft gilt auch das Aufsammeln von Resten anderer Menschen, vom Sperrmüll (Kirk, Frau Alberti).

Einigermaßen erfreulich und in dem Sinne positiv ist es, dass Walsers Gescheiterten sogar im kleinen „Kosmos“ hinterm Bahnhof, in diesen „Zonenrandgebiete(n) unseres Alltags“⁷⁹⁴ ihre Menschlichkeit zu bewahren versuchen, indem sie in kleinen Gesellschaften, wenn auch von „Restmenschen“⁷⁹⁵, leben und kommunizieren wollen. Sie verzichten nicht auf ihre „Tagträume über das richtige Leben“⁷⁹⁶ (ein Teehäuschen von Luzi, die wahre Liebe bei den meisten), obwohl sie permanent von der Möglichkeit ihres endgültigen Absturzes

⁷⁹⁰ Meyer-Gosau, Frauke, *Neue Stücke. Das Politische kehrt zurück – es weiß nur noch nicht genau, wie. Kleiner Rundflug über zeitgenössische dramatische Versuche, gesellschaftliches Unglück zu beschreiben*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10, S. 48.

⁷⁹¹ Stigmatisierung bedeutet, dass tatsächliche oder vermutete Eigenarten eines Menschen negativ bewertet werden und ihm daraufhin noch zusätzlich weitere negative Eigenschaften zugeschrieben werden. (Sozialhilfeempfänger sind nach Meinung vieler Leute nicht nur arm, sondern auch arbeitsscheu, leistungsunwillig, asozial, kriminell usw.)

Diese Etikettierungen führen zu vielfacher Benachteiligung. Die Stigmatisierung richtet sich vor allem gegen Minderheiten, die von dem abweichen, was als „normal“ angesehen wird.

Die Definition wurde der Internetseite des Richard-Wagner-Gymnasiums in Bayreuth entnommen: <http://www.rwg-bayreuth.de/veroeffentlichungen/sozialk/ungleich/rand.htm>.

⁷⁹² Im Gegensatz zu einer „absoluten“ Armut, die lebensbedrohlich ist.

⁷⁹³ Entnommen der Internetseite: <http://www.rwg-bayreuth.de/veroeffentlichungen/sozialk/ungleich/rand.htm>.

⁷⁹⁴ Woidtke, Bernd, *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr - Begleittext zur Vorführung des Stücks im Rose-Theegarten-Ensemble in Köln*, zitiert nach der Internetseite: <http://www.theaterszene-koeln.de/stueck.php?id=14309>

⁷⁹⁵ Wilink, Andreas, *Sprachabenteuer für Restmenschen*, in: *Theater heute* 2001, Heft 5, S. 50.

⁷⁹⁶ o.A., Rubrik Pressestimmen, in: *HNA (Hessische/Niedersächsische Allgemeine)* vom 26.09.2004.

gefährdet sind. „*Unruhe, das einzige, was einen hält*“⁷⁹⁷, sagt das Mädchen und hat sicherlich Recht, weil jeder dieser Getriebenen mit verschütteten Biographien und vergrabenen Sehnsüchten eine Art „Beschäftigungstherapie“ (Brax und sein nie fertig werdendes Regal) braucht, um sich am Leben zu halten, um den (existentiellen) Sinn des Daseins nicht zu verlieren. Da das Leben an der (möglicherweise End-)Lebensstation „Im Abseits“ sehr schwierig ist, und für einige der Zug bereits abgefahren ist, scheitern viele an diesem sozialen Sackbahnhof.

Es scheitern die kleinen gesellschaftlichen Einheiten – die drei Familien⁷⁹⁸, die ihren Aufgaben nicht gewachsen sind: „*Familie als Ort generativer Erneuerung [wird] endgültig verabschiedet*“⁷⁹⁹. Alle Paare (Rita und Hans Rudi, Helga und Brax, Marie und Friedel), besessen von ihrer Phantasiewelt, in die sie dank Fernsehen geflüchtet sind, gehen unter. Im Text von Theresia Walser heißt es:

*KNABE B: Am ehrlichsten, man gäbe zu, das Sicherste für ein Paar wäre ein Katastrophengebiet (...)*⁸⁰⁰.

Es scheitern die Jugendlichen – die Knaben und die Mädchen, die sich außerhalb der TV-Welt nicht abfinden können und eigentlich keine Daseinslust in sich haben. Der Knabe A konstatiert: „*Ein Mensch, das sind mehr weit Tragödien als ein Leben dauert (...)*“⁸⁰¹.

Es scheitert letztendlich die sog. „normale“ Gesellschaft, die die bestimmten Puzzle-Teile – „Außenseiter“, „Querdenker“ und „Andersartigen“ – im Voraus und per definitionem ablehnt, anstatt zu versuchen, sie in das soziale Netz zu integrieren.

⁷⁹⁷ Walser, Theresia, *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*, in: *Theater heute* 2000, Heft 10, S. 60.

⁷⁹⁸ Man kann annehmen, dass die Familien, aus denen die Knaben A, B, C kommen, auch sozialrandständig sind.

⁷⁹⁹ Ein Fragment aus *Stimmen zum Stück* (hier: *Frankfurter Rundschau*), hier zitiert nach der offiziellen Internetseite des Goethe-Instituts, <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/wal/stu/deindex.htm>.

⁸⁰⁰ Walser, Theresia, *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*, in: *Theater heute* 2000, Heft 10, S. 54

⁸⁰¹ Walser, Theresia, ebenda.

„Am meisten fühlt man sich von Wahrheiten getroffen,
die man sich selbst verheimlichen wollte.“⁸⁰²

9.3 Die ehrliche Lügnerin – Theresia Walsers „Die Helden von Potsdam“

Die Inspiration für Theresia Walsers Stück „*Die Helden von Potsdam*“ (2001, UA 2001) kommt aus einer Zeitungsmeldung aus dem Jahr 1994: Eine gehbehinderte, ausländische Frau wird von Rechtsradikalen in der Straßenbahn überfallen. Eine junge Frau (Frau Sager-Zille) wirft sich den Verbrechern mutig entgegen, wofür sie von den Nazis aus der fahrenden Bahn geworfen wird und im Krankenhaus landet. Mit Hilfe von Politik und Medien macht sie sich (bzw. wird sie gemacht) zur Helden von Potsdam. Bis sich schließlich entpuppt, dass dies mit ihrer Zivilcourage gegen Ausländerfeindlichkeit eine erfundene Story ist, und die gefeierte Heldenin sich als eine gemeine Lügnerin herausstellt, die im Vollrausch gestürzt war und aufgrund ihrer fehlenden Krankenversicherung auf die Idee kam, sich diese Lügengeschichte auszudenken.⁸⁰³

An diese wahre Begebenheit erinnern sowohl der Titel, als auch die Handlung des Stücks von Theresia Walser, wobei die Geschichte der Hauptfigur Paula zunächst, entgegen dem Titel, eher schlicht und unspektakulär beginnt.

Paula, eine Frau mittleren Alters, wird an ihrem Geburtstag auf ihrem Nachhauseweg von der Mutter und zwei Freundinnen, Fina und Molly, erwartet. Während des Wartens unterhalten sich die drei Frauen über das Geburtstagskind und erstellen dadurch, auch wenn unbewusst, ein ziemlich genaues Bild der Hauptfigur. Und so erfährt man zum Beispiel, dass Paula arbeitslos ist, ihre meiste Zeit in Kaufhäusern verbringt, weil sie dort „*fast ohnmächtig vor Lust*“⁸⁰⁴ wird, „*öfter mal was mitgehen*“⁸⁰⁵ lässt und schließlich auch „*in die Ordnung eines andern Lebens*“⁸⁰⁶ eingreifen kann. Sie ist ständig auf der Suche nach einem erotischen Erlebnis und die Sehnsucht danach ist sogar so groß, dass sie auch vor dem besten Freund ihres Partners keinen Halt macht und ihn in einer Kneipe verführen will. Ihr Leben scheint

⁸⁰² Eine Sentenz von Friedl Beutelrock.

⁸⁰³ Die Geschichte der Helden von Potsdam ist auch nachzulesen in: Eggers, Sven, *So lügt das Fernsehen. Die 100 größten Betrugsfälle auf dem deutschen TV-Bildschirm*, München 1996.

⁸⁰⁴ Walser, Theresia, *Die Helden von Potsdam*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10, S. 53.

⁸⁰⁵ Walser, Theresia, ebenda.

⁸⁰⁶ Walser, Theresia, ebenda.

unausgefüllt zu sein und man hat das Gefühl, in ihrer Haut ist nicht gut wohnen. Allerdings ist sie angeblich an einem Punkt angekommen, an dem sie, auch wenn vielleicht nur in ihren Wünschen, einen Neuanfang wagen möchte:

MOLLY: Paula, wie geht's?

PAULA: Prima, toll, sehr schön, vielen Dank

MOLLY: Was machst du?

PAULA: Frisch beginnen

*MOLLY: Immer mal wieder ganz von vorn, was?*⁸⁰⁷.

Allerdings ist Paula, was ihre Zukunftspläne angeht, zwar sehr vielseitig, aber nicht sehr glaubwürdig:

PAULA: Ich leite ein Kaufhaus

MOLLY: Klar

PAULA: Werde Fernsehmillionärin

MOLLY: Ganz sicher

PAULA: Bringe Männer und Frauen zusammen

MOLLY: Endlich

PAULA: Ich bekomme ein Kind

MOLLY: Höchste Zeit

PAULA: Ich werde Alkoholikerin oder Bundeskanzlerin

*MOLLY: Wenn schon denn schon*⁸⁰⁸.

Der Weg, auf dem Paula ihre Pläne zu realisieren versucht, wird in 16 Szenen geschildert. In 10 Szenen tritt die Titelfigur selbst auf, in den übrigen wird von den anderen Protagonisten über ihre Person berichtet. Auf diese Art und Weise entstehen sozusagen zwei Perspektiven, aus denen Paulas Lebenslage dargestellt wird. Einerseits lernt man Paulas unverantwortliche Grundhaltung kennen, und andererseits die Sichtweise ihrer Familie und Freunde, die Paulas Probleme zwar wahrnehmen, aber ihr keine helfende Hand reichen. Selbst von der eigenen Mutter wird sie bei ihren zahlreichen Schwierigkeiten nicht unterstützt. Zwischen Paula und ihrer krebskranken Mutter findet ungeklärterweise gar keine Kommunikation statt.

⁸⁰⁷ Walser, Theresia, ebenda, S. 56 f.

⁸⁰⁸ Walser, Theresia, ebenda, S. 57.

Die leichte Lebenseinstellung Paulas, einer Frau, die mit einem Bein über dem Abgrund tanzt, wirkt zunächst schockierend. Anstatt in ihrem Leben mal ordentlich aufzuräumen, dringt sie immer wieder in das Leben anderer ein. Zum Beispiel guckt sie sich im Kaufhaus Leute aus, mit denen sie „spielt“. Sie zieht die Sehnsucht mit jedem Blick ganz auf sich, spielt mal Jägerin, mal Beute und würde sich am liebsten „*erschöpft irgendwo zwischen den Skianzügen oder tief im Wald von Windjacken und Anoraks erledigen*“⁸⁰⁹ lassen.

Paula führt kein geregeltes Liebesleben. Sie hat zwar einen Partner namens Richard, mit dem sie sich eine gemeinsame Wohnung teilt, ist aber trotzdem ständig auf der Suche nach neuen Männern. Meistens handelt es sich nur um ein Abenteuer, aber wenn Paula mit einem Mann länger zusammen ist, dann wird er allen als ihr Bruder vorgestellt. Deshalb bleibt es auch bis zum Schluss unklar, wer Richard tatsächlich ist.

Auch beruflich, und als Folge dessen finanziell, befindet sich Paula in einer misslichen Lage. Da sie arbeitslos ist, leiht sich von ihrer Freundin Molly eine „Überbrückung, von hier nach dort“⁸¹⁰ und bei einem Bekannten hat sie bereits Schulden, die sie nicht abbezahlen kann bzw. will. Die Geldnot (plus Nervenkitzel?) verleitet Paula oft dazu, im Kaufhaus etwas zu stehlen, was sie zu einer Kleinkriminellen macht.

Damit Paula sich irgendwie über Wasser halten kann und nicht ganz durch das Sozialrost fällt, erfindet sie immer wieder neue Lügengeschichten. Anfangs sind es noch harmlose Lügen, mit denen sie sich für kurze Zeit in die Rolle eines anderen versetzt (z.B. sie spielt eine Taubstumme). Sie verbessern allerdings in keiner Weise ihre Situation.

Da beschließt Paula eine Geschichte zu erfinden, die im, wenn es um die Ausländerfeindlichkeit und den Rechtsradikalismus geht, sehr sensiblen Deutschland, als eine Heldentat gefeiert wird. Paula Wündrich springt absichtlich aus einer fahrenden Straßenbahn und zieht sich, wohl gewollt, dabei Verletzungen zu, um die Lügengeschichte, die sie zur Heldenin machen soll, glaubhafter erscheinen zu lassen. Und tatsächlich gelingt es ihr, fast die ganze Nation hinters Licht zu führen. Als sie gefragt wird, wie es dazu gekommen ist, erzählt sie ihre große Lügengeschichte: sie fuhr früh morgens in einer S-Bahn, in der außer ihr noch eine Türkin saß. Dann stiegen zwei Skinheads ein und nach kurzer Zeit fingen sie an, die türkische Frau zu schubsen. Sie sagten zu ihr: „Was willst du, hähähä, wir machen dich, hähähä, du bist nur hähähä, gleich wirst du hähähä“⁸¹¹. Da sprang Paula auf, verscheuchte

⁸⁰⁹ Walser, Theresia, ebenda, S. 54.

⁸¹⁰ Walser, Theresia, ebenda, S. 57.

⁸¹¹ Walser, Theresia, ebenda, S. 62.

die Skins und rettete somit die Türkin. Allerdings wurde sie dann von den Skins aus der fahrenden S-Bahn geworfen und zog sich diese Verletzungen zu, die im Krankenhaus behandelt werden mussten.

Diese gut durchdachte und geplante Lüge verhilft ihr, von einem Moment auf den anderen eine Heldenin, eine große Persönlichkeit zu werden. Im Krankenhaus wird sie an ihrem Krankenbett von vielen Journalisten besucht, die ein Interview mit ihr durchführen wollen. Die Zeitungen und auch das Fernsehen sprechen nur noch über Paula und ihre Heldentat. Der Bürgermeister und auch der Bundeskanzler kommen, um ihr höchstpersönlich zu gratulieren. Von all den vielen Menschen bekommt sie Blumen, Spenden, und ihr wird sogar das Bundesverdienstkreuz verliehen. Niemand schöpft Verdacht, dass hinter dieser fingierten „Heldentat“ der letzte Hilferuf einer bisher Alleingelassenen nach Zuwendung stecken könnte. Auf einmal fühlt sich Paula als jemand, der in der Gesellschaft großes Ansehen hat, über den die Medien berichten, der in der Öffentlichkeit bekannt ist. Ihre ständige Frage: „Wo soll ich hineinsprechen?“⁸¹² deutet darauf hin, dass ihr die Rolle der Heldenin sehr gefällt. Sie genießt es, in aller Munde zu sein:

*PAULA: Fina, das ist eine schöne Überraschung, komm an Bord, siehst du, seit Tagen treibe ich hier auf den Medienflüssen durch Deutschland, und die Menschen vor ihren Geräten sitzen zu Hause wie am Ufer und jubeln mir zu, wo ich auftauch, habe ich nur Gutes zu bedeuten (...)*⁸¹³.

Die Tatsache, dass man ihr Geld spendet, führt dazu, dass Paula sich aus ihren Geldsorgen befreit. Allerdings wird sie dabei ein wenig größenvahnsinnig:

*PAULA: (...) Geld spielt keine Rolle, Fina, man spendet mir Geld und Zukunft (...) Siehst du, Fina, man bringt mir Gaben
Bald bringen sie mir kleine Kälber, die ich segnen soll
Und dann kommen die mit dem unheilbaren Gewissen und rupfen mir das Haar weg
Und die vielen Politiker pilgern schon jetzt hierher, und jeder will, dass ich ihm das Däumchen lutsche und verspricht sich davon ein zukunftsträchtiges Händchen
Bald schenkt man mir sogar eine Straße, Fina, stell dir vor*

⁸¹² Walser, Theresia, ebenda, S. 61.

⁸¹³ Walser, Theresia, ebenda, S. 64.

(...) Wahnsinn, verstehst du, man schenkt mir eine ganze Straße! Die Paula-Wündrich-Straße!⁸¹⁴.

Der Größenwahn der „Deutschlands Helden Nr. eins“⁸¹⁵ geht so weit, dass sie sich ihren Freundinnen Molly und Fina gegenüber, bei deren Krankenhausbesuch, so narzisstisch aufspielt, als sei sie eine überwichtige „Person des öffentlichen Lebens“⁸¹⁶. So lehnt sie zum Beispiel die Annahme des Geschenkes ab, das seit ihrem Geburtstag auf sie wartet, aber „jetzt wohl nicht mehr ganz das Richtige“⁸¹⁷ für sie sei. Selbst ihre Vergangenheitsgeschichte, die den Freundinnen gut bekannt ist, stellt sie um, weil sie diese für Fernsehzwecke zurechtschneidet.

Die Medien bereiten eine Fernsehshow vor, in der Paula über sich und vor allem über die mutige Tat, die die Türkin vor rechter Gewalt gerettet hat, erzählen soll. Ihr Partner Richard und sein Freund Scotti organisieren für diese Show sogar drei Ausländer, die angeblich Opfer von rechtsradikalen Übergriffen geworden sind. Vor der Sendung stellt sich jedoch heraus, dass der eine Ausländer überhaupt keine Gewalt erfahren hat, sondern lediglich sein Asylantrag seit sieben Jahren noch nicht angenommen wurde, und der andere Gewalt nur indirekt erfahren hat, weil nämlich sein Bruder durch Schläge und Tritte verletzt wurde und an den Folgen der Verletzungen gestorben ist. Dem dritten eingeladenen Ausländer scheint überhaupt nichts passiert worden zu sein, weil er keine Geschichte zu erzählen hat. Überraschenderweise überkommt auch den „Fernsehstar“ Paula nach ein paar ruhmreichen Tagen das schlechte Gewissen, sie fühlt sich, trotz der Beachtung, die nun ihrer Person geschenkt wird, mit der ganzen Lüge nicht wohl und möchte sich bei allen, die an ihre Geschichte geglaubt haben, entschuldigen. Die Fernsehshow, die ihr zu Ehren stattfinden soll, ist der perfekte Ort und die beste Möglichkeit, ihre Lüge auffliegen zu lassen. Sie ist sich auch im Klaren darüber, dass sie die Blumen, Geschenke, Spenden und das Bundesverdienstkreuz nicht behalten darf, und so beginnt sie ihre Rede an die „Betrogenen“ mit folgenden Worten:

*PAULA: Meine Damen, meine Herren
Es kommt zurück, alles
ich verspreche es*

⁸¹⁴ Walser, Theresia, ebenda.

⁸¹⁵ Walser, Theresia, ebenda, S. 62.

⁸¹⁶ Walser, Theresia, ebenda, S. 63.

⁸¹⁷ Walser, Theresia, ebenda.

*Es ist noch unangetastet, das Verdienstkreuz
Und noch sind die Blumen am Aufblühen und ich hindere sie daran nicht
Nur mich, mich selbst muss ich jetzt hindern, an einer Rede,
die Sie von mir erwarten (...)
(...) sehen Sie, hier oben steht eine Lügnerin (...)⁸¹⁸.*

Die Lügnerin Paula, „eine bessere Architekten für Wahrheit“⁸¹⁹, wie sie sich selbst in ihrem großen Lügenmonolog nennt, setzt fort:

*PAULA: (...) Eben war ich noch eine Retterin
Eine Helden, die die Wirklichkeit gebraucht hat
So sehr, dass ich schon gar nicht mehr weiß, ob es
nicht die Wirklichkeit war, die mich erfunden hat,
weil sie mich so sehr brauchte
Eine so willkommene Lüge, eine so...
Ich habe eines Nachts nach dieser Lüge gegriffen
Eine so willkommene Lüge, glauben sie mir, bringt
selbst die Lügnerin ins Schwanken, mehr noch, auf
einmal scheint ihr das Unglaubwürdigste an ihrer
Lüge, dass es eine Lüge ist...
Es erkennt ja die Lügnerin ihre eigene Lüge nicht
mehr!
(...)
Ich hätte gar keine schlimmere Lüge wählen können
Ich habe die beste gewählt
Der Rest ist Wirklichkeit (...)⁸²⁰.*

Paula durchschaut ihre Selbstdäuschung, sie möchte keine Wahrheiten mehr vor sich verheimlichen. Mit dieser Rede beendet sie selbst ihre „Karriere“ als „Heldin von Potsdam“ und wird auf einen Schlag wieder zu der alten, armen, arbeitslosen, einsamen und vor allem, von der Gesellschaft an den sozialen Rand gestellten Paula Wündrich. Allerdings versucht sie

⁸¹⁸ Walser, Theresia, ebenda, S. 66.

⁸¹⁹ Walser, Theresia, ebenda, S. 67.

⁸²⁰ Walser, Theresia, ebenda, S. 66.

noch, sich ein wenig zu rechtfertigen, indem sie in ihrer Ansprache „*eine moralische Paradoxie*“⁸²¹ erzählt:

*PAULA: (...) Wäre meine Lüge in Wirklichkeit eine Wahrheit gewesen, so wäre es besser gewesen, wenn auch schlimmer
Aber das Schlimmere wäre für uns das Bessere gewesen... nicht wahr? (...)*⁸²².

Trotz der Rechtfertigung bleibt ihr aber ein Abstieg ins Unglück und Elend, aus dem sie kam, nicht erspart. Lüge bleibt Lüge und als solche moralisch inakzeptabel. Die große Heldenin wird von der Presse von einem Tag auf den anderen kleingemacht und als „*Lügnerschlampe Deutschlands*“⁸²³, „*Monster*“⁸²⁴ oder „*Hexe*“⁸²⁵ gebrandmarkt. Franz Wille kommentiert:

*Vielleicht dürfen Theresia Walser-Menschen auch in diesem Leben nicht gewinnen und führen ihr Unglück, wenn es nicht von selber kommt, halt selbst herbei.*⁸²⁶.

In Paulas Fall könnte man behaupten – nach dem Aufstieg kommt der Fall –, aber mit ihrem großen Lügenmonolog befreit sie sich aus den Mechanismen der Selbstdäuschung, um ihre eigene Wahrheit und ihre wirkliche Identität zu behalten. Der Preis, den sie jedoch für ihren medialen Betrug bezahlen muss, ist der persönliche („*MOLLY: Doch, doch, meine Freundin auch tief gesunken*“⁸²⁷) und soziale Untergang („*Lügnerschlampe Deutschlands*“⁸²⁸).

Aus der soziologischen Perspektive zeigt Paula Ansätze zum abweichenden Verhalten, weil sie sich auf einige Verstöße gegen die sozialen Normen einlässt: sie klaut, sie ist untreu, sie lügt. Durch ihre anderen Belastungen – Überschuldung, Arbeitslosigkeit – ist sie von der Exklusion, also der gesellschaftlichen Ausgrenzung, bedroht. Auch der von ihr gewählte und verfolgte Weg (Selbstverletzung, Lügengeschichte) zur Realisierung des sich gesetzten Ziels, würde als skandalös und normverletzend angesehen werden. Paula Wündrich wird jedoch zu keiner tatsächlichen Außenseiterin, weil sie die Erkenntnis über das eigene, momentan

⁸²¹ Wille, Franz, *Nischenbewohner auf Treibsand*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10, S. 54.

⁸²² Walser, Theresia, *Die Heldin von Potsdam*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10, S. 67.

⁸²³ Wille, Franz, *Nischenbewohner auf Treibsand*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10, S. 67.

⁸²⁴ Wille, Franz, ebenda.

⁸²⁵ Wille, Franz, ebenda.

⁸²⁶ Wille, Franz, ebenda, S. 54.

⁸²⁷ Walser, Theresia, *Die Heldin von Potsdam*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10, S. 67.

⁸²⁸ Walser, Theresia, ebenda.

abweichende Verhalten entwickelt. Aufgrund ihrer Sozialbindung ist sie in der Lage den abweichenden Impuls zu verspüren und zurückzudrängen, weil sie sich dessen Konsequenzen, auch wenn im letzten Moment, bewusst wird.

„Unglücksspezialisten“⁸²⁹ sind auch Paulas Freundinnen Molly und Fina, die sich wegen ihrer Probleme mit der Sexualität in der Durchschnittsbürger-Welt nicht ganz abfinden können. Molly konnte wohl noch nicht genug Erfahrungen sammeln:

*FINA: (...) Was macht man nicht alles, um etwas heraus zu bekommen übers eigene Geschlecht, was Molly? (...) Molly glaubt, sie könnte sie aushorchen, geschlechtlich, könnt noch was über die eigne Möse lernen*⁸³⁰

und kann sich zwischen dem Geschlecht nicht entscheiden:

*MOLLY: Ich suche eine Freundin! (...) Also lad ich sie zum Essen ein, weil ich mit Männern eh nicht essen kann (...) Mit Männern essen, wird ich eh nur seekrank von*⁸³¹.

Womöglich hat Molly auch Angst, eine „normale“ Beziehung mit einem Mann einzugehen, denn ständig sucht sie sich verheiratete Männer, verbringt mit denen höchstens drei Tage und dann sucht sie sich wieder einen neuen. Vielleicht fürchtet sich Molly vor dem Verlust der eigenen Freiheit, die sie in einer länger andauernden Beziehung teilweise aufgeben müsste. Diese Anzeichen deuten auf ein eher gestörtes Sozialverhalten und auf fehlende Moral hin. Die Gesellschaft sieht Frauen, die sich mit verheirateten Männern vergnügen oder diese sogar verführen, eher als zügellose Weiber an und würde sie am liebsten aus dem Sozialverband verdammten.

Fina leidet unter einem ähnlichen Sexualproblem. Bei ihr ergibt sich dieses allerdings aus ihrer Vergangenheit, wo sie sexuell missbraucht wurde. Diese Erfahrung hat bei ihr gravierende Spuren hinterlassen – sie interessiert sich nun nur für Frauen, hat aber bei denen nicht sehr viel Erfolg:

⁸²⁹ Wille, Franz, *Nischenbewohner auf Treibsand*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10, S. 54.

⁸³⁰ Walser, Theresia, *Die Heldin von Potsdam*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10, S. 54.

⁸³¹ Walser, Theresia, ebenda, S. 56.

*FINA: Bis heute war sie nie mit mir im Kino, nie kam sie mal zu mir mit, ich hab ne Küche, ganz in orange, das wär ja nicht das Dümmste, wenn sie mal dort die Viere von sich streckt und sich von mir verwöhnen ließe*⁸³².

Wegen ihrer Homosexualität erfreut sich Fina, wie jede andere homosexuelle Person, keines großen Ansehens, weil diese sexuelle Orientierung von der Gesellschaft als Anomalie angesehen wird. Das entfremdet sie in gewisser Weise und schiebt an den Rand.

Die Männerfiguren im Stück entsprechen fast alle dem Bild eines Verlierers und Außenseiters. Scotti besucht eine afrikanische Prostituierte und versucht mit ihr, auch wenn gegen Geschenke (Bezahlung!), eine Partnerschaft aufzubauen; der Geplagte, eine Randfigur, scheint ein psychisches Problem zu haben, denn er glaubt, man hätte in seinen Zahn einen „*Sender vom Vatikan*“⁸³³ implantiert und er müsste nun ständig die aktuellen Nachrichten erzählen; der Rollstuhlfahrer Otto, den Paula im Krankenhaus kennen lernt und der auf der Backe ein Hakenkreuz eintätowiert hat, bezeichnet sich selbst als „*ein grausames Produkt*“⁸³⁴ und als „*Widerhaken*“⁸³⁵, und die drei Ausländer gehören allein aufgrund ihrer Herkunft einer Randgruppe an. Allerdings gibt es eine männliche Figur, die durch Zufall und mit viel Glück aus der Unterschicht in die Mittelschicht gelangt. Das ist Richard, der Partner von Paula, der nun eine „*Lebensstellung*“⁸³⁶ bekommen hat und dadurch dem Elend entkommt.

Theresia Walser greift in „*Heldin von Potsdam*“ viele Themen auf, die im ziemlich nahen Zusammenhang mit der Außenseiterproblematik stehen: Beziehungsprobleme, Homosexualität, Prostitution, Arbeitslosigkeit, übermäßigter Konsum, Ausländerhass, Rassismus, Rechtsradikalismus, Spießertum etc. Bei denjenigen, die von diesen Problem betroffen sind, auch wenn es sich hier nur um personae dramatis handelt, ist das Risiko, zu einem Außenseiter zu werden, wesentlich höher. Dabei setzt sich die Autorin mit der Thematik der Medien auseinander, die das stereotype Denken teilweise „unterstützen“, indem sie den Menschen unwahre Informationen vermitteln und somit deren Meinung manipulieren. Beispielsweise ist es doch nicht immer so, dass, sobald ein Ausländer in irgendeiner Schlägerei verletzt wird, es sich um einen Überfall der Rechtsradikalen gehandelt haben

⁸³² Walser, Theresia, ebenda.

⁸³³ Walser, Theresia, ebenda.

⁸³⁴ Walser, Theresia, ebenda, S. 65.

⁸³⁵ Walser, Theresia, ebenda.

⁸³⁶ Walser, Theresia, ebenda, S. 58.

muss. Die Information wird heutzutage zu einer begehrten Ware, die die menschliche Weltanschauung, nicht unbedingt im positiven Sinne, kreiert.

Das Stück Theresia Walsers kann als ein Versuch verstanden werden, die Menschen darauf zu sensibilisieren, dass eine Gratwanderung zwischen Wahrheit und Lüge schnell zum Unheil ausschlagen kann, und dass man dem Nächsten mehr Aufmerksamkeit schenken soll, bevor er vom Treibsand⁸³⁷ seiner eigener Lebensmisere verschluckt wird.

⁸³⁷ Angespielt wird auf die Rezension Wille, Franz, *Nischenbewohner auf Treibsand*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10, S. 54 f.

„Alle Autorinnen sehen das Theater als Chance, die Möglichkeit einer Änderung von Mißständen in Kultur und Zivilisation in den allgemeinen gesellschaftlichen Diskurs einzubringen.“⁸³⁸

10 Schlusswort

Im Kanon der deutschen dramatischen Literatur sind Frauen im 20. Jahrhundert bis Ende der 60er Jahre kaum als Dramatikerinnen in Erscheinung getreten. Die Tatsache, dass es schreibende Frauen nicht erst seit den 70er Jahren, und damit dem Aufkommen der Emanzipationsbewegung, gibt, beweisen solche Namen wie Luise Gottsched, Else Lasker-Schüler oder Marieluise Fleißer und die zahlreichen anderen Schriftstellerinnen, denen und deren dramatischen Stücken die Autorin der vorliegenden Dissertation in einem separaten Kapitel Aufmerksamkeit geschenkt hat. Das Vordringen von Frauen in den früher von Männern besetzten Bereich des Dramas, um nicht von einem Einbruch in diese Domäne zu sprechen, bestätigt auch die Vielzahl der hier präsentierten deutschen Gegenwartsdramatikerinnen, deren Stücke mittlerweile zum festen Bestandteil der großen Repertoiretheater sowie der kleinen Studiobühnen werden und immer öfter im Ausland Anerkennung finden. Zu solchen international bekannten Erfolgsstückeschreiberinnen gehören unter anderem Friederike Roth, Dea Loher und Theresia Walser. Ihrem Œuvre und Werk wurden einzelne Kapitel gewidmet, und ihre zehn ausgewählten Stücke bildeten im Hauptteil der Arbeit den Gegenstand der Einzelanalysen.

Gemeinsam den längst verstorbenen Dramatikerinnen und den Repräsentantinnen der zeitgenössischen Autoren generation ist, dass sich die meisten von ihnen dem Frauenbild, das bisher auf der Bühne vom männlich geprägten Theater vermittelt wurde, gegenüberzustellen versuchen, was sich als eines der wichtigsten Anliegen des Frauendramas ausmachen lässt. Die Dramatikerinnen eröffnen neue (meistens subjektive) Sichtweisen und Denkzugänge zu gesellschaftlichen Problemen, engagieren sich für eine gerechte Gesellschaft und demaskieren Schritt für Schritt patriarchalische Strukturen. Die Frauendramen mit ihrer sozio-politischen Dimension tragen zur Konstitution eines neuen weiblichen Selbstbewusstseins bei.

⁸³⁸ Kraft, Helga, *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*, Stuttgart, Weimar 1996, S. XIII.

Besonders seit Beginn der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts und dem beschleunigten Wandel der sozialen Stellung der Frau wird das Frauendrama zu einer literarischen Gattung, deren Vertreterinnen das Ziel verfolgen, sich aktiv an der Reform der Gesellschaft und des Theaters zu beteiligen, indem sie sich in ihren Stücken mit der sozialen Situation der Frau auseinandersetzen. Die Autorinnen entwickeln einen weiblichen Blickwinkel, eine weibliche Ästhetik und Sprache. Zum Kernthema vieler Dramen wird die Suche nach einer von Fremdbestimmung freien weiblichen Identität. Da die psychischen und psycho-sozialen Prozesse bei der Konstruktion der dramatischen Figuren immer mehr an Bedeutung gewinnen, steigt auch die Tendenz zur Abbildung des Innenlebens der Protagonistinnen. Die weiblichen Figuren, die sich in den patriarchalischen Strukturen nicht bewähren können und die von den Männern gesetzten gesellschaftlichen Normen ablehnen, suchen nach Verwirklichung in der weiblichen Gruppe und nach einer gemeinsamen Sprache, sie erbauen sich ihre „kleine Welten“, in denen sie, oft wegen Kommunikationsprobleme in bzw. mit der Außenwelt, ihren vereinsamten Zufluchtsort finden.

Ende des 20. Jahrhunderts scheint die Frage nach spezifisch „weiblichen“ und „männlichen“ Konzeptionen in den Hintergrund zu rücken. Die bisherige Trennung zwischen „Sex“ und „Gender“ wird nicht mehr so streng vorgenommen, denn die biologischen, sozialen und kulturellen Faktoren sind gemeinsam zu betrachten. Es wird neulich angenommen, dass das biologische Geschlecht keine Grundlage, sondern immer ein Teil des „Gender“ ist. Es hängt von den gesellschaftlichen Normen und Vorstellungen ab, wie das Geschlecht von Frauen und Männern „verkörpert“ wird, und was als „normal“ angesehen wird. Darüber hinaus durchläuft das Frauendrama einen Reflexionsprozess: die Tendenz zur Polarisierung und Kritik am patriarchalischen System lässt nach. Was bleibt, ist, bei aller Verschiedenheit in Form und Inhalt der Dramen, ein hohes Maß an Gegenwartsbezogenheit.

Die vorliegende Untersuchung von ausgewählten Frauendramen, die aus der Feder Friederike Roths, Dea Lohers und Theresia Walsers stammen, und die zwischen 1980 und 2002 entstanden sind, hat deutlich gemacht, dass die Autorinnen eine ganze Galerie der weiblichen, vereinsamten bzw. von der Gemeinschaft abgestoßenen Gestalten, mit dem einen Namen – Außenseiter(innen), zeigen.

Die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehende Frage nach der Figur der Außenseiterin im modernen deutschen Drama der Frauen nahm zunächst ihren Ausgang bei der Definition des Begriffs „Außenseiter“ und bei der Bestimmung von den Ursachen und Folgen der

Ausgrenzung des Individuums aus der Gesellschaft. Für alle Außenseiter(innen) ist es charakteristisch, dass sie außerhalb der Gemeinschaft stehen, eigene Wege gehen (wollen bzw. müssen), oft die allgemein geltenden Normen (bzw. Normen, die ihnen von jemandem „Machthabenden“ gesetzt werden) nicht anerkennen oder in ihrem Verhalten von diesen Normen abweichen, und v.a. unter Kommunikationsproblemen mit der Außenwelt leiden, was sie keine normalen, zwischenmenschlichen Beziehungen aufbauen lässt und infolgedessen sie in ihrem Leben (Familie, Liebe, Beruf) meistens zum Scheitern verurteilt sind. Das Zum-Außenseiter-Werden kann entweder von äußerer Verhältnissen bedingt sein und damit meistens von anderen Mitmenschen aufgezwungen werden, oder die Form einer freiwilligen Entfremdung annehmen, wobei die gegenseitige Beeinflussung der beiden Formen nicht ausgeschlossen ist.

Aus der soziologischen Sicht kann man auf Gründe für die Entstehung der Außenseiterstellung hinweisen: Arbeitslosigkeit (Thea in Roths „Ritt auf die Wartburg“; Klara in Lohers „Klaras Verhältnisse“; Paula Wündrich in Walsers „Heldin von Potsdam“ und das Paar Rita und Hans Rudi in Walsers „So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr“), Obdachlosigkeit (Bahnhofsgesellschaft und Knaben in Walsers „So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr“), Armut (Klara in Lohers „Klaras Verhältnisse“; Bahnhofsbewohner in Walser „So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr“), Alkoholismus (alkoholsüchtiges Paar Rita und Hans Rudi in Walsers „So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr“), Drogenkonsum, Zugehörigkeit zu religiösen, sexuellen (Biologielehrerin Elisabeth und Klaras Schwester Irene in Lohers „Klaras Verhältnisse“) und ethnischen (Ausländer – Türke, Pole und Griechen – in Walsers „So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr“) Minderheiten, Behinderung (Luzi und Brim in Walsers „So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr“; namenlose Frau in Lohers „Licht“) bzw. entfremdetes Aussehen (ebenfalls Brim), Kriminalität (Ofen-Wolf in Lohers „Tätowierung“; Blaubart und Julia in Lohers „Blaubart – Hoffnung der Frauen“; Gottfried in Lohers „Klaras Verhältnisse“; Pflegerinnen in Walsers „King Kongs Töchter“ und Paula Wündrich in Walsers „Heldin von Potsdam“) und andere Formen (Prostituierte Irene in Lohers „Blaubart – Hoffnung der Frauen“) des Verstoßes gegen die gesellschaftlichen Normen. Fundiert scheint hier auch die Behauptung, dass die fehlende soziale Stabilisierung der Außenseiter(innen) bei ihnen Probleme existentieller Art (Leiden an einer geistigen und emotionalen Ablehnung) hervorrufen kann. Die von der Gesellschaft ausgehende Ausgrenzung der „Normenverletzer“, begleitet von immer mehr Impulsen und der immer größeren Wahrheit von der sich in der Krise befindenden, modernen

Welt, führt, aus der psychologischen Perspektive, zur Zertrümmerung des Menschen, der sich immer gefährdeter fühlt, größere innere Unruhe und Angst vor der Sinnlosigkeit der Existenz verspürt und vor dem Verlust der Eigenwelt fürchtet (Hunde-Jule in Lohers „*Tätowierung*“; Klara in Lohers „*Klaras Verhältnisse*“; Paula Wündrich in Walsers „*Heldin von Potsdam*“).

Die zehn Interpretationskapitel haben darauf abgezielt, die Protagonistinnen im Hinblick auf die o.g. Merkmale und anhand der festgelegten Kriterien für die Einstufung als Außenseiter zu untersuchen. Aufgrund der durchgeföhrten Analysen lässt sich schlussfolgern: Alle drei Dramatikerinnen verbindet die Tatsache, dass sie auffallend ähnliche Probleme darstellen und die aktuelle Lage der Frau in der modernen deutschen Gesellschaft thematisieren. Die von ihnen geschaffenen (weiblichen) Figuren leiden oft unter dem zivilisatorisch und moralisch geregelten Alltagsleben. In der globalisierten Welt, in der sie sich nicht abfinden können, sehen sie keinen Platz für sich und flüchten schließlich in das Außenseitertum (so ist es bei Roths Figuren: Chorsängerin SIE („*Klavierspiele*“), Bildhauerin und Schauspielerin („*Krötenbrunnen*“); Lohers: Hunde-Jule („*Tätowierung*“), namenlose Frau („*Licht*“)). Anderseits werden auch viele der Protagonistinnen ohne ihr eigenes Zutun von der die Anpassungfordernden Gemeinschaft bzw. deren einzelnen Mitgliedern an den Gesellschaftsrand gedrängt (beispielsweise: Roths: Anita und Lulu („*Tätowierung*“); Lohers: einige Opfer von Blaubart („*Blaubart – Hoffnung der Frauen*“); Walsers: Altersheimbewohner(innen) („*King Kong's Töchter*“), Bahnhofsgesellschaft („*So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*“)). Es gibt auch sozusagen Wackeexistenzen, Protagonistinnen, die sich an der Grenze zwischen dem gesellschaftlichen Abgestoßensein und der Selbstentfremdung bewegen oder nur einen (sogar momentanen) Hang zum Außenseitersein haben (Roths: Anna, Ida, Lina und Thea („*Ritt auf die Wartburg*“); Lohers: Klara und ihre Schwester Irene („*Klaras Verhältnisse*“); Walsers: Pflegerinnen Berta, Carla und Meggie („*King Kong's Töchter*“), Paula („*Heldin von Potsdam*“)). Mit ihrer mehr oder weniger spürbaren Fokussierung auf die Figuren der Außenseiter(innen) gehören Friederike Roth, Dea Loher und Theresia Walser zweifellos zu jenen Dramatikerinnen, die sich mit ihren Stücken einer Kunst der gesellschaftlichen Reformen verschrieben haben.

Das häufige Vorkommen der Figur der Außenseiterin in dem modernen deutschen Drama der Frauen ist ein Tatbestand und kann bzw. soll als Barometer unseres Zeitalters, als Folge der schwindenden zwischenmenschlichen Beziehungen und des Lebens in der heutigen

bruchstückhaften Gesellschaft, die sozusagen zur „Mutter“ zahlreicher Außenseiter(innen) wird, gedeutet werden. Die Unfähigkeit des Menschen, miteinander zu leben, bleibt, trotz der High-Tech-Kommunikationsmittel, die diese Relationen unterstützen sollen und können, nicht nur eins der größten gesellschaftlichen Probleme, sondern auch eins der Hauptthemen des Dramas.

Die zeitgenössischen Stückeautor(inn)en sind sich der ausprägenden Problematik der Stellung des Menschen, insbesondere der Frau, in dem immer mehr menschenfeindlichen, globalen Dorf bewusst. Das Theater sehen sie als Chance, den (oft) irrenden Menschen, durch die Frage nach dem Sinn des Lebens, die auf der Bühne immer wieder neu gestellt wird, zum Nachdenken über seine (gesellschaftliche) Situation zu bringen. Manchmal reichen sogar kleine Änderungen im Umgang mit den Mitmenschen, um die unnötige „Geburt“ von neuen Außenseiter(innen) verhindern zu können.

11 Anhang

Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher

Lfröhlicherweise hat sich die Dramatikerin Dea Loher zu einem Mail-Interview mit der Verfasserin des vorliegenden Beitrags bereit erklärt. Der Schriftverkehr fand zwischen dem 13. August und dem 31. Oktober 2006 statt.

Aleksandra Błońska: Frau Loher, Sie haben unter anderem ein Germanistikstudium abgeschlossen. Hat es Sie geärgert, dass man in den „Wälzern“ zur deutschen Literatur, insbesondere zum Drama, des 20. Jahrhunderts (fast) keine Angaben zu Autorinnen, geschweige denn zu ihrem Schaffen, findet? Was meinen Sie, woran liegt diese fehlende Anerkennung?

Dea Loher: Na ja, so wahnsinnig viele Dramatikerinnen hat es auch nicht gegeben: Else Lasker-Schüler, Marie-Luise Fleißer, später Gerlind Reinshagen, Elfriede Jelinek sind praktisch die einzigen, deren Stücke eine Nachwirkung haben. Die Frage ist eher, warum sich das Gros der Frauen der Lyrik und Belletristik widmet und nicht dem Drama. Woran liegt? Daran, dass es vor allem als Aufgabe des Dramas gilt, gesellschaftliche Prozesse bzw. Zustände darzustellen, während man sich in Lyrik und Prosa auf die subjektive Sicht eines einzigen Individuums, im Extremfall z.B. allein auf sowas wie „innere Bewusstseinsströme“ zurückziehen kann? Dass Prosaautoren sehr viel geschützter sind als Dramatiker mit ihren stark öffentlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen?

A.B.: Glauben Sie, dass es irgendwann einen „weiblichen Brecht“ geben wird, der die Evolution der Weltdramatik in der Weise wie Bertolt Brecht prägen und als quasi Ausgangspunkt für nachfolgende Autoren fungieren wird?

D.L.: Wird es einen weiblichen Shakespeare geben? Einen weiblichen Beckett? Tschechov? Sophokles? Reden wir von Biologie? Oder von Feminismus?
Kunst hat kein Geschlecht. Kunst ist androgyn. Alles andere ist Geschlechterkampfquark.

Damit kommen wir übergangslos zu Elfriede Jelinek.⁸³⁹ Literatur als dauerbeleidigtes Lamentieren über sich selber und den Zustand der Welt. Höchst fragwürdige Vermischung von allem mit allem: Feminismus, Fremdenfeindlichkeit, Auschwitz, österreichische und die sog. Welt-Politik – letztlich eine einzige Selbststilisierung. Ich als schreibende Frau. Was für ein Unfug.

A.B.: Selbst wenn ein Dramatiker seinen eigenen Stil entwickelt, steht er in der Tradition seiner Vorgänger oder Zeitgenossen und kann sich davon nicht gänzlich trennen. Was sind Ihre literarischen Richtlinien? Von wem lassen Sie sich bewusst beeinflussen und inspirieren bzw. mit wessen Ideen versuchen Sie sich auseinanderzusetzen? Sind Sie mit der Anordnung Ihres Schaffens als Dramatik des „Dazwischen“ einverstanden?

D.L.: Dramatik des „Dazwischen“? Zwischen was wäre das?

Einflüsse: das kann ich hier allenfalls ganz stichpunktartig beantworten, bzw. mit einer Liste von Namen. Natürlich die dt. Dramatik: Büchner, Döblin, Horváth, Fleißer, Fassbinder, H. Müller, R. Goetz ... Genet, Koltés ... sehr viel amerikanische Literatur, Faulkner, Capote, McCullers, Steinbeck, Cormac McCarthy, Denis Johnson, Colum McCann, und südamerikanische, Clarice Lispector, Garcia Marquez, Guimaraes Rosa!

Ansonsten Inspiration von überall, alles aufsaugen, dauernd, Fotografie, Musik, Bildende Kunst, Malerei. Am wichtigsten aber: unter den Menschen sein, reden, beobachten, sich treiben lassen im Fremden und Unbekannten und Unverstandenen ...

A.B.: Zu dem „Dazwischen“ – hier möchte ich mich auf die Arbeit von Birgit Haas berufen⁸⁴⁰. Die Autorin platziert Ihr Theaterschaffen auf einer Skala, auf der Brecht und Müller zwei entgegengesetzte Endpunkte sind und will damit sagen, dass es in Ihrem dramatischen Werk zwar Bezüge zum epischen wie auch postmodernen Theater gibt, Sie jedoch an diesen Theaterformen nicht kleben, sondern sich eine unabhängige Position erkämpfen, die Haas als „hybrides“ Theater bezeichnet.⁸⁴¹ Den Begriff der Hybridität entnimmt sie dem postkolonialen Diskurs zur Identitätsfrage⁸⁴² (Ankie Hoogvelt: *Globalization and the Postcolonial World: The New Political Economy of Development*. Baltimore 1997) und analog dazu beschreibt sie Ihre Theaterästhetik als „*eine Form, die sich*

⁸³⁹ Eine der Fragen an Dea Loher lautete: Wie stehen Sie zum „Phänomen“ Elfriede Jelineks?

⁸⁴⁰ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006.

⁸⁴¹ Vgl. Haas, Birgit, ebenda, S. 81.

⁸⁴² Vgl. Haas, Birgit, ebenda, S. 34.

*nicht eindeutig dem einen oder anderen Konzept verschreibt, sondern die Differenz, die Verschiedenheit akzentuiert und damit die Denkschemata der Zuschauer absichtlich verunsichert.*⁸⁴³ Bei der Übertragung des Begriffs auf das Drama zeigt Birgit Haas auch auf das „*Konzept der kulturellen Differenz, das in einem Dazwischen angesiedelt ist*“⁸⁴⁴, von Homi Bhabha, der seinen Begriff der „cultural hybridity“ mit Blick auf die Literaturtheorie entwickelt (Homi Bhabha: *Cultures in Between. Questions of Cultural Identity*. London 1996). Schlussfolgernd: ein Theater des „Dazwischen“ oszilliert zwischen den Formen, verwischt die Grenzen zwischen den bestehenden Kategorien. Haas schreibt: „*Analog dazu [zu dem kulturwissenschaftlichen Konzept der Hybridität] lässt sich Lohers Dramatik als ein Theater des „Dazwischen“ verstehen, aus dem ein politisches dramatisches Denken erwächst, das der Komplexität, dem Widerspruch und der Ambiguität Rechnung trägt. Auf diese Weise schafft die Autorin ein hybrides Theater, das eine streng durchkomponierte, architektonisch ausgefeilte Struktur verbindet mit einem lyrischen Theater, das sich nicht der l’art pour l’art hingibt, sondern politisch sein will. Durch die produktiven Unvereinbarkeiten, die sich daraus ergeben, wird dem Zuschauer ein künstlich verkleinerter Ausschnitt der Welt geboten (...).*“⁸⁴⁵

Frau Loher, wie stehen Sie dieser Positionierung entgegen? [*Schweigen*]

A.B.: Sie sind eine aufmerksame Beobachterin. Tagesaktuell, nicht nur in Bezug auf Deutschland, sondern auch mit weitem Blick auf internationales Geschehen. Sie greifen aber auch auf historische Personen und Ereignisse zurück. Vielleicht könnten Gebrüder Kaczyński und ihre Politik den Stoff für ein nächstes Stück mit politischem Hintergrund liefern?

D.L.: Die Kaczynskis: ja, total interessant. Überhaupt Polen gerade. Was da passiert: Schließung des Clubs Madame, Verbot von Demonstrationen bzw. Paraden wie der Gay Parade usw. Ich warte auf die Studentenbewegung.

A.B.: In den letzten 2-3 Jahren wurden Ihre Stücke, insbesondere „*Klaras Verhältnisse*“ und „*Unschuld*“, oft auf den polnischen Bühnen (u.a. Kraków, Warszawa, Wrocław, Katowice) gespielt. Nahezu alle Ihre Stücke liegen in der polnischen Übersetzung vor. Woran mag diese Beliebtheit einer deutschen Autorin in Polen liegen?

⁸⁴³ Haas, Birgit, ebenda.

⁸⁴⁴ Haas, Birgit, ebenda.

⁸⁴⁵ Haas, Birgit, ebenda, S. 35 f.

D.L.: Beliebtheit in Polen: woran es genau liegt, weiß ich nicht. Ich hatte das große Glück, von Lupa und Miśkiewicz inszeniert zu werden, zwei großartigen Regisseuren, deren Inszenierungen ein großer Gewinn für mich sind, ich fühle mich reich beschenkt. Und auch noch mehrere Stücke! Das ehrt mich sehr sehr und das hat der Verbreitung der Stücke natürlich geholfen.

A.B.: Im Januar 2002 führten Sie selbst Regie bei der Produktion von „*Magazin des Glücks*“ beim Theaterfestival *Eurodrama* in Breslau. Wie sah in der Praxis die Zusammenarbeit mit den polnischen Theaterleuten aus? Haben Sie vielleicht besondere Erinnerungen an das Festival, das polnische Publikum und den Aufenthalt selbst?

D.L.: Es stimmt nicht, dass ich beim Eurodrama selber Regie geführt habe. Ich weiß nicht, woher diese Meldung kommt. Die Teile des „*Magazin des Glücks*“, die in Breslau gezeigt wurden, waren als Gastspiel des Thalia-Theaters in Hamburg eingeladen und von Andreas Kriegenburg inszeniert.

A.B.: Die Information habe ich unglücklicherweise der lokalen Breslauer Presse entnommen. Auch auf der Internetseite des ältesten polnischen TV-Kulturprogramms „Pegaz“ (http://www.tvp.pl/pegaz/Strony/_86/86_2teatr.html) werden Sie fälschlicherweise als „reżyser“ bei Eurodrama dargestellt. Ich entschuldige mich für meine wissenschaftliche Ungenauigkeit.

D.L.: Was ich während mehrerer polnischer Aufenthalte beobachtet habe, aber besonders letztes Jahr, im Sommer 2005 in Warschau – wo ich aus Protest gegen die verkrustete und engstirnige Haltung der Jury aus eben dieser Jury ausgetreten bin⁸⁴⁶, ist, dass die polnischen Jugendlichen unter einer immer noch repressiven und autoritären hierarchischen Gesellschaftsstruktur leiden (Bsp. Theaterakademie in Warschau), dass sie aber große Angst haben, sich zur Wehr zu setzen, Angst, es könnte sie für schlimme Folgen haben.

Gibt es keinen Mut zur Anarchie, zur Revolte mehr in Polen? Die Jugendlichen (Studenten) scheinen gelähmt, und haben sehr stark die Meinung internalisiert, dass sie das „System“ nur von innen heraus ändern können (und darüber scheinen sie zu resignieren). Das ist ein Irrtum. Das System von innen ändern – das machen Leute wie Kaczynski. Soll heißen, sie benutzen

⁸⁴⁶ Es geht hier um: 3. Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych, Warszawa 26 czerwca – 3 lipca 2005.

es gnadenlos, und zwar zu ihren Gunsten, logisch. Sie sind dazu in der Lage, weil sie die Regeln des „Systems“ lange und gut genug kennen, um sie manipulieren zu können. Damit werden die Jugendlichen, die Studenten, die oppositionellen Kräfte nie konkurrieren können. Diese Art von System muss zerstört werden. Und neu wieder aufgebaut. Dazu braucht es Eigeninitiative, Mut zum Chaos, Lust auf Risiko. Die Angst davor ist mit Händen zu greifen. Ich kann es – aus der polnischen Geschichte – verstehen. Aber es ist so schade. Überlassen Sie dieses tolle Land nicht den Konservativen.

A.B.: Nach der Umsetzung Ihres Stücks „*Klaras Verhältnisse*“ auf der Bühne (April 2000, Burgtheater in Wien, R: Christine Paulhofer; Oktober 2000, Thalia Theater in Hamburg, R: Mark Zurmühle) reagierte die Presse mit mäßiger Begeisterung. 2003 nahm sich der polnische Meisterregisseur Krystian Lupa der polnischen Erstaufführung des Stücks am Rozmaitości Theater in Warschau an. Das Stück wurde bei den Wiener Festwochen 2004 als Gastspiel aufgeführt. Ist es Lupa – Ihrer Meinung nach – gelungen, die „Kernfragen des Lebens“ dem Publikum gut zu übermitteln? Woran liegt es Ihnen am meisten bei einer Aufführung Ihrer Stücke?

D.L.: Ich denke, dass sowohl Lupa als auch Miśkiewicz die Stücke auf ihre jeweils ganz eigene und sehr voneinander verschiedene Art interpretiert haben, aber jeder hat sie auf die polnischen Verhältnisse hin inszeniert; dass das möglich ist mit den Texten, ist super, und das ist das Beste, was einem Autor passieren kann.

A.B.: Birgit Haas schreibt über Ihr „*Magazin des Glücks*“: „*Die Dramen untersuchen die Lage der Individuen, die nicht selten Außenseiter, Arbeitslose oder Unterprivilegierte sind (...)*“⁸⁴⁷. Laute Unglücksmenschen. Ich würde zu behaupten wagen, man könnte diese Aussage auf die meisten Ihrer Stücke ausweiten. Wie wäre es mit einem ausnahmsweise glücklichen Außenseiter? Oder schließen sich „Outsider“ mit „glücklich“ aus?

Mich persönlich interessieren die Figuren der Außenseiter, präzise gesagt der Außenseiterinnen, im modernen deutschen Drama der Frauen. Während der Lektüre zahlreicher Texte zu Ihrem dramatischen Schaffen habe ich festgestellt, dass der Begriff „Außenseiter“ meistens auf Adam Geist, die Figur aus Ihrem gleichnamigen Stück, bezogen

⁸⁴⁷ Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 180.

wird. Welche von Ihren Frauenfiguren würden Sie selbst (und warum) als Außenseiterin bezeichnen?

D.L.: Außenseiter: Ich mag den Begriff „Außenseiter“ nicht so gerne; er erscheint mir so abstempelnd; trägt das Urteil schon in sich und ist pejorativ, oder? Wenn „Außenseiter“ heißt, hier gibt es einen Einzelnen, der mit der Gesellschaft (und mit sich selbst innerhalb dieser Gesellschaft) in Konflikt gerät, aus welchen Gründen auch immer, dann handelt im Grunde jede Literatur, aber besonders das Drama, von Außenseitern. (Und das würde ich auch von meinen Stücken behaupten.) Woyzeck ist ein „Außenseiter“ wie es Johanna von Orleans ist oder Macbeth. Eine Nora, Emma Bovary, Anna Karenina sind Außenseiter, obwohl sie repräsentativ sind für eine Menge Frauen in ihrer Zeit und ihrem Milieu. Aber die Literatur individualisiert das Allgemeine und macht dadurch sichtbar, dass die Gesellschaft nicht aus vielen glücklichen homogenisierten Menschen besteht, sondern aus einzelnen unglücklichen. Indem sie diese Einzelnen mit ihren Konflikten hervorhebt, lädt sie zur Identifikation ein: Jeder von uns könnte ein Woyzeck oder eine Anna Karenina sein. Das ist ja das Tolle an der Literatur. Im Lesen werde ich selber zu Anna Karenina. *Ich* bin Woyzeck, Adam, Klara. Jeder von uns ist ein Außenseiter.

A.B.: Tankred Dorst erörtert in seiner Botschaft anlässlich des Welttheatertages 2003 unter anderem die Frage, ob das Theater zeitgemäß ist, weil sich der Mensch verändert hat. Meinen Sie, dass der gegenwärtige Mensch das Theater immer noch braucht?

D.L.: Ja, ich glaube schon, dass wir das Theater brauchen. Ich rede jetzt gar nicht von Inhalten. Ich meine die Form. Theater ist immer live, direkt, sinnlich, körperlich, Gegenwart; jederzeit kann ein Zuschauer auf die Bühne gehen und das ganze Spiel verändern. Jederzeit kann ein Schauspieler stürzen, seinen Text vergessen, an die Rampe treten, zum Publikum sprechen. Dieses Unmittelbare und unmittelbar Greifbare gibt es sonst nur noch im Zirkus. Oder bei Konzerten. Je stärker die uns umgebende virtuelle Welt wird, desto größer wird das Verlangen nach direkter Erfahrung werden.

A.B.: Ich bedanke mich bei Ihnen für das Gespräch.

12 Literaturverzeichnis

12.1 Primärliteratur

1. Loher, Dea, *Adam Geist*, in: *Theater heute* 1998, Heft 2.
2. Loher, Dea, *Blaubart – Hoffnung der Frauen*, in: Dies., *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen. Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1999.
3. Loher, Dea, *Der dritte Sektor*, in: *Theater heute* 2001, Heft 5.
4. Loher, Dea, *Die Schere*, in: *Theater heute* 2001, Heft 03.
5. Loher, Dea, *Fremdes Haus*, Frankfurt am Main 1996.
6. Loher, Dea, *Klaras Verhältnisse*, in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001.
7. Loher, Dea, *Leviathan*, in: Dies., *Olgas Raum. Tätowierung. Leviathan. Drei Stücke*, Frankfurt am Main 1994.
8. Loher, Dea, *Licht*, in: Dies., *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002.
9. Loher, Dea, *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main 2002.
10. Loher, Dea, *Manhattan Medea*, in: Dies., *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen. Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1999.
11. Loher, Dea, *Olgas Raum*, in: Dies., *Olgas Raum. Tätowierung. Leviathan. Drei Stücke*, Frankfurt am Main 1994.
12. Loher, Dea, *Tätowierung*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994.
13. Loher, Dea, *Über die Berge gehen. Eine Erzählung*, in: *Theater heute* 2005, Heft 03.
14. Loher, Dea, *Unschuld*, in: *Theater heute* 2003, Heft 10.
15. Roth, Friederike, *Das Buch des Lebens Ein Plagiat Erste Folge: Liebe und Wald*, Darmstadt und Neuwied 1983.
16. Roth, Friederike, *Das Ganze ein Stück*, Frankfurt am Main 1986.
17. Roth, Friederike, *Der Figurenfinder*, in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater schreiben: Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986.
18. Roth, Friederike, *Die einzige Geschichte Theaterstück*, Frankfurt am Main 1985.
19. Roth, Friederike, *Erben und Sterben. Ein Stück*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994.
20. Roth, Friederike, *Klavierspiele*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3.
21. Roth, Friederike, *Krötenbrunnen Ein Stück*, Baden-Baden 1984.

22. Roth, Friederike, *Ritt auf die Wartburg*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11.
23. Walser, Theresia, *Das Anekdotenduell – Kill me softly*, in: *Theater heute* 1999, Jahrbuch.
24. Walser, Theresia, *Das Gesicht der Handlung*, in: *Theater heute* 1998, Das Jahrbuch.
25. Walser, Theresia, *Das Restpaar*, in: *Theater heute* 1997, Heft 11.
26. Walser, Theresia, *Das Stück zum Stück – oder: Wie Billie Holiday aus einem Stückplan verschwindet und stattdessen „King Kongs Töchter“ auftauchen, ein Stück über alte Menschen*, in: *Theater heute* 1999, Heft 13 (Jahrbuch).
27. Walser, Theresia, *Das untaugliche Kind. Eine Reise ins Wunderland des Weihnachtsmärchens*, in: *Theater heute* 1998, Heft 12.
28. Walser, Theresia, *Der Tod ist ein Termin*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000.
29. Walser, Theresia, *Die Helden von Potsdam*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10.
30. Walser, Theresia, *Die Kriegsberichterstatterin*, Frankfurt am Main 2005.
31. Walser, Theresia, *Die Liste der letzten Dinge*, in: *Theater heute* 2006, Heft 10.
32. Walser, Theresia, *King Kongs Töchter*, in: *Spectaculum* 71, Frankfurt am Main 2000
33. Walser, Theresia, *Kleine Zweifel*, in: Dies., *Kleine Zweifel. Das Restpaar*, Frankfurt am Main 1997.
34. Walser, Theresia, *Scharlatanin im Wundertütenbetrieb. Das neue deutsche Stück und sein jüngstes Glück im Theaterbetrieb*, in: *Theater heute* 1999, Heft 10.
35. Walser, Theresia, *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*, in: *Theater heute* 2000, Heft 10.
36. Walser, Theresia, *Wandernutten*, in: *Theater heute* 2004, Heft 11.

12.2 Sekundärliteratur

1. Anders, Sonja, *Wenn der Kitsch vorbei ist, geht der Kampf weiter. Dea Loher im Gespräch mit Sonja Anders* (Aus: Programmheft Thalia Theater, Hamburg, 26.10.2000), in: *Spectaculum* 72, Frankfurt am Main 2001.
2. Aston, Elaine, *Feminism and Theatre*, London 1995.
3. Auffermann, Verena: *Roth, Friederike*, in: Moser, Dietz-Rüdiger (Hrsg.): *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, München 1993.
4. Balme, Christopher, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Warszawa 2002.
5. Barner, Wilfried (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München 1994.
6. Becker, Claudia, *Friederike Roth*, in: Allkemper, Alo u. Eke, Norbert Otto (Hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000.
7. Becker, Howard S., *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*, Frankfurt am Main 1973.
8. Becker, Howard S., *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, New York 1963.
9. Becker, Renate, *Liebe ist Mode. Friederike Roths Das Ganze ein Stück*, in: Weber, Richard (Hrsg.): *Deutsches Drama der 80er Jahre*, Frankfurt am Main 1992.
10. Berger, Jürgen, *Jenseits der Anden. Das chilenische „festival de dramaturgia europea contemporánea“ und der Dialog der Kulturen*, in: *Theater heute* 2004, Heft 11.
11. Berger, Jürgen, *Memmingen, Eine Schauspielerin hat das erste Stück zum Abtreibungsprozeß geschrieben.*, in: *taz — Die Tageszeitung*, vom 06.09.1989.
12. Berndt, Hans, *Party-Konversation*, in: *Handelsblatt*, 14.2.1986.
13. Beyer, Annabella, *Zur Dramenästhetik Friederike Roths: das Verhältnis von Wahrnehmung und Wirklichkeit als Inhalt und Form*, Kiel 1998.
14. Bianchi, Paolo, *Der Künstler als Außenseiter*, Auszüge aus einem Gespräch zwischen Thomas Feuerstein und Paolo Bianchi, das im August 2005 stattfand. Erstabdruck in: Thoman, Klaus (Hrsg.), *Thomas Feuerstein. Outcast of the Universe*, Wien 2006.
15. Bogumil, Sieghild, *Jeu et désir, mort et plaisir: dramaturges et metteurs en scène dans le théâtre de langue allemande*, in: *Femmes de théâtre. Études théâtrales* 8, 1995.
16. Bolt, Peter, *Der zeitgenössische Lyriker als zorniges Kind*, in: *Schweizer Monatshefte* 59, 1979.

17. Börgerding, Michael, *Auf der Suche nach den vielen Antworten. Über Dea Loher und ihre Stücke – eine persönliche Vergewisserung*, in: *Theater heute* 2003, Heft 10.
18. Brail, Gabriele, *Weibliche Identität*, Göttingen 1984.
19. Brauneck, Manfred (Hrsg.) und Schneilin, Gérard, *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbeck bei Hamburg 1986.
20. *Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bänden*, Bd. 2, Wiesbaden 1967.
21. Buddecke, Wolfram / Fuhrmann, Helmut: *Das deutschsprachige Drama seit 1945: Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR; Kommentar zu einer Epoche*, Winkler Verlag, München 1981.
22. Bühler-Dietrich, Annette: *Auf dem Weg zum Theater*, Würzburg 2003.
23. Burkhardt, Werner, *Unterm Geschwätz begrabene Liebe*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26.2.1986.
24. Busch, Frank, *Kulturdamenherren*, in: *Die Zeit*, 14.2.1986.
25. Czarnecka, Małgorzata, *Konstrukcja mitu matki w prozie Karin Struck*, Wrocław 2005.
26. Czarnecka, Mirosława, *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Wrocław 2004.
27. Delabar, Walter / Schütz, Erhard, *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen*, Darmstadt 1997.
28. Drosdowski, Günther (Hrsg.), *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1989.
29. Dudek, Zenon Waldemar / Pankalla, Andrzej, *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa 2005.
30. Dudek, Zenon Waldemar, *Tożsamość graniczna a doświadczenia transkulturowe*, in: Dudek, Zenon Waldemar / Pankalla, Andrzej, *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa 2005.
31. Durkheim, Émile, *Die Regeln der soziologischen Methode*, Berlin und Neuwied 1965.
32. Durkheim, Émile, *Le suicide: Étude de sociologie*, Félix Alcan, Paris 1897, (Übersetzung: *Der Selbstmord*. Dt. von Sebastian und Hanne Herkommer, Neuwied/Berlin 1973).
33. Durzak, Manfred (Hrsg.), *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*, Stuttgart 1981.
34. Eggers, Sven, *So lügt das Fernsehen. Die 100 größten Betrugsfälle auf dem deutschen TV-Bildschirm*, München 1996.

35. Fähndrich, Waltraud, *Die Mann-Frau-Neurose. Zur Psychologie von Liebe und Abhängigkeit*, Heidelberg 1988.
36. Fiedler, Marion: *Friederike Roth*, in: Puknus, Heinz (Hrsg.): *Neue Literatur der Frauen: Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart*, München 1980.
37. Fischer, Ulrich, *Reizvolles Labyrinth*, in: *Frankfurter Rundschau*, 12.2.1986.
38. Fischer-Lichte, Erika, *Frauen erobern die Bühne: Dramatikerinnen im 20. Jahrhundert. Deutsche Literatur von Frauen*, Brinker-Gabler, Gisela (Hrsg.), Bd.2: 19. und 20. Jahrhundert. München 1988.
39. Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. 1 Von der Antike bis zur deutschen Klassik, 2 Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Band 1+2, Tübingen und Basel 1999.
40. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1999.
41. Fleißer, Marieluise, *Das dramatische Empfinden bei den Frauen*, in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986.
42. Floeck, Wilfried (Hrsg.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen 1988.
43. Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft*, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, 5/1998.
44. Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, 1961.
45. French, Marilyn, *Der Krieg gegen die Frauen*, München 1992.
46. Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930.
47. Freud, Sigmund, *Hysterie und Angst*, Studienausgabe, Bd. 6, 1971.
48. Freud, Sigmund, *Studien über Hysterie*, 1895.
49. Fritz, Walter Helmut, *Unscheinbarer Bahnhof. Wohmann- und Roth-Gedichte*, in: *Stuttgarter Zeitung*, 16.11.1978.
50. Gajek, Konrad / Stroka, Anna / Szyrocki, Marian, *Das deutsche Drama des 20. Jahrhunderts*, Warschau 1982.
51. Giddens, A., *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt/New York 1988.
52. Glaser, Horst Albert (Hrsg.), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, Bern, Stuttgart, Wien 1997.
53. Glauber, Johannes K., *Tür an Tür mit der Hölle*, in: NRZ vom 30.05.2001.

54. Gleichauf, Ingeborg, *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003.
55. Gosau-Meyer, Frauke, *Das Politische kehrt zurück – es weiß nur noch nicht genau, wie. Kleiner Rundflug über zeitgenössische dramatische Versuche, gesellschaftliches Unglück zu beschreiben*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10.
56. Groß, Jens / Khuon, Ulrich, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, in: *Prinzenstraße: Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte*, Brigitta Weber (Hrsg.), Hannover 1998, Doppelheft 8.
57. Haas, Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006.
58. Haferkamp, Hans, *Herrschaft und Strafrecht. Theorien der Normenentstehung und Strafrechtsetzung*, Opladen 1980.
59. Hartmann, Rainer, *Immer Kummer mit der Liebe*, in: *Kölner Stadtanzeiger*, 17.12.1990.
60. Hassauer, J. Friederike / Roos, Peter (Hrsg.): *Notizbuch 2, VerRückte Rede – Gibt es eine weibliche Ästhetik?*, Berlin 1980.
61. Heigl-Evers, Annelise / Boothe, Brigitte, *Der Körper als Bedeutungslandschaft: Die unbewusste Organisation der weiblichen Geschlechtsidentität*, 2. korrigierte Aufl., Bern 1997.
62. Heinzelmann, Martin, *Das Altenheim - immer noch eine "Totale Institution?" Eine Untersuchung des Binnenlebens zweier Altenheime*, Göttingen 2004.
63. Heißenbüttel, Helmut, *Rennt die Schildkröte eigentlich schneller als Achill? Spekulationen über die Möglichkeiten des Möglichen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13./14.10.1979.
64. Heißenbüttel, Helmut, *Was 1978 Poesie heißen kann*, in: *Deutsche Zeitung (Bonn)*, 20.10.1978.
65. Henrichs, Benjamin, *Frauenphantasien – MännerSache*, in: *Die Zeit*, 20.2.1981.
66. Henrichs, Elisabeth, *Sätze bauen. Herzen ausreißen. Köpfe abschlagen. Ein Gespräch mit der Dichterin Friederike Roth*, in: *Theater heute* 1981, Heft 3.
67. Hinck, Walter (Hrsg.), *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980.
68. Höfele, Andreas, *Drama und Theater. Forum Modernes Theater* 6.1, 1991.
69. Hoffmann-Curtius, Kathrin: *Frauenbilder Oskar Kokoschka*. in: Barta, Ilsebill (Hrsg.), *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987.

70. Holwein, Jürgen, *Ein Stück Unbedingtheit gegen das Glättende. Ein Gespräch mit Friederike Roth, Stuttgart, zu ihren Texten, ihrem Selbstverständnis*, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 30.9.1980.
71. Hottong, Lisa, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen und Basel 1994.
72. Hradil, S., *Sozialstrukturanalyse in einer fortgeschrittenen Gesellschaft*, Opladen 1987.
73. Irigaray, Luce, *Waren, Körper, Sprache. Der verrückte Diskurs der Frauen*, Berlin 1976.
74. Irmscher, Hans Dietrich / Keller, Werner (Hrsg.), *Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck*, Göttingen 1983.
75. Janczewska, Magdalena, *Będzie kara za upokorzenia*, in: *Dziennik*, vom 29.06.2006, Ausgabe 60/2006.
76. Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 14, München 1991.
77. Jung, Carl Gustav, *Archetypen*, München 1990.
78. Jurczyk, Ewa, *Die Frau auf der Suche nach der neuen Identität. Zur Frauenfigur im dramatischen Schaffen von Johanna Franul von Weissenthurn und Charlotte Birch-Pfeiffer*, Katowice 2005.
79. Jurczyk, Ewa: *Postacie kobiet w dramatach niemieckich dramatopisarek XVIII i XIX wieku Johanny Franul von Weissenthurn i Charlotte Birch-Pfeiffer*, in: *Zeszyty naukowo-dydaktyczne NKJO w Zabru 2/2004*.
80. Jurczyk, Ewa: *Zwischen Niederlage und Sieg. Zur Entwicklung des Frauenbildes in den Familienstücken des 18. Und 19. Jahrhunderts*, in: Szewczyk, G. B. (Hrsg.): *Erfolge und Niederlagen der Frauenfiguren in der deutschen und polnischen Literatur*, Katowice 2000.
81. Jurgensen, Manfred (Hrsg.): *Frauenliteratur: Autorinnen – Perspektiven – Konzepte*, Bern 1983.
82. Jurgensen, Manfred, *Deutsche Frauenautoren der Gegenwart*, Bern 1983.
83. Kahn, Carole, *Zwei Theaterstücke von Ginka Steinwachs: 'George Sand, eine Frau in Bewegung, die Frau von Stand'; 'Erzherzog – Herherzog oder das unglückliche Haus Österreich heiratet die Insel der Stille'*, in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater Schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986.
84. Kanthak, Dietmar, *Liebe – ein leeres Wort*, in: *Bonner Generalanzeiger*, 18.12.1990.

85. Kässens, Wend, *Aus dem Leben der Monster*, in: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 16.2.1986.
86. Kemper, Hella, *Hannemut oder die Kinder des Lichts*, in: *Die Zeit* 42/2001.
87. Kierkegaard, *Der Begriff der Angst*, 1844.
88. Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, 1849.
89. Kierkegaard, *Furcht und Zittern*, 1843.
90. Kirner, Michael Andreas, *Rebellion für das Leben. Zur Darbietung von Natur und Weiblichkeit im expressionistischen Drama*, Regensburg 1992.
91. Kister, Stefan, "Wandernutten" und andere Novitäten der Erfolgsdramatikerin Theresia Walser, in: *Die Welt* vom 20.10.2004.
92. Klapdor-Kops, Heike, *Dramatikerinnen auf deutschen Bühnen: Notwendige Fortsetzung einer im Jahr 1933 unterbrochenen Reflexion*, in: *TheaterZeitschrift* 9, 1984.
93. Klapdor-Kops, Heike, Friederike Roth: „Krötenbrunnen“. Anmerkungen zum Verhältnis von Thema und Variation., in: *TheaterZeitschrift* 14, 1985.
94. Klotz, Mechthild, *Tätowierung von Dea Loher. Nicht nur ein Stück Theater*, in: *Spectaculum* 57, Frankfurt am Main 1994.
95. Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1962.
96. Koebner, Thomas, *Dramatik und Dramaturgie seit 1945.*, in: Koebner, Thomas (Hrsg.), *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Stuttgart 1971.
97. Kokoschka, Oskar: *Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1907/1910, in: Spielmann, Heinz (Hrsg.), *Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Band 1. Dichtungen und Dramen*, Hamburg 1973.
98. Kraft, Helga, *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*, Stuttgart, Weimar 1996.
99. Kraft, Helga: *Mimesis unterminiert. Drama und Theater von Frauen*, in: Gnüg, Hiltrud / Möhrmann, Renate: *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart Weimar 1999.
100. Kralicek, Wolfgang, *Das Jüngste Gericht. „Klaras Verhältnisse“ von Dea Loher, ein Stück für Optimisten*, in: *Theater heute* 2003, Heft 5.
101. Krasiński, Andrzej (Hrsg.), *Emmanuel Mounier. Co to jest personalizm?*, Kraków 1960.

102. Küng, Hans (Hrsg.) / Kuschel, Karl-Josef, *Erklärung zum Weltethos. Die Deklaration des Parlaments der Weltreligionen*, München 1993.
103. Kurzenberger, Hajo: *Friederike Roth: Ritt auf die Wartburg*, in: Pikulik, Lothar / Kurzenberger, Hajo / Guntermann, Georg (Hrsg.): *Deutsche Gegenwartsdramatik*, Band 1, Göttingen 1987.
104. Kutzmutz, Olaf, *Friederike Roth*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1978.
105. Lamnek, Siegfried, *Neue Theorien abweichenden Verhaltens*, München 1997.
106. Lamnek, Siegfried, *Theorien abweichenden Verhaltens*, 5. Aufl., München 1993.
107. Langer, Detlef (Hrsg.) / Neubert, Inka, *Kölner Theaterjahrbuch 1999*.
print://theaterszene-koeln.de, Köln 1999.
108. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999.
109. Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004.
110. Lissner, Anneliese / Süßmuth, Rita / Walter, Karin (Hrsg.), *Frauenlexikon. Tradition Fakten Perspektiven*, Freiburg – Basel – Wien 1988.
111. Lützeler, Paul Michael, *Nomaden und Arbeitslose. Identität in der Postmoderne*, in: *Merkur*, H. 9-10/98.
112. Malkowsky, Nicola, *Verstummen am Ende des Weges*, in: *Bonner Generalanzeiger*, 6.3.1986.
113. May, Rollo, *O istocie człowieka. Szkice z psychologii egzystencjalnej*, Poznań 1995.
114. May, Rollo, *The Discovery of Being. Writings in Existential Psychology*, 1983.
115. Mayer, Hans, *Außenseiter*, Frankfurt am Main 1981.
116. Mayer, Hans, in: Ueding, Gert (Hrsg.), *Materialien zu Hans Mayer „Außenseiter“*, Frankfurt am Main 1978.
117. Mead, G.H., *Geist, Identität und Gesellschaft*, 8. Aufl., Frankfurt am Main 1991.
118. Mensch, Ella, *Der Misserfolg der Frau als Dramenschriftstellerin, Bühne und Welt* 13 1910/11.
119. Merton, Robert King, *Social Theory and Social Control*, Glencoe 1951.
120. Meyer-Gosau, Frauke, *Neue Stücke. Das Politische kehrt zurück – es weiß nur noch nicht genau, wie. Kleiner Rundflug über zeitgenössische dramatische Versuche, gesellschaftliches Unglück zu beschreiben*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10.

121. Michaelis, Rolf, *Ist es gut? Es ist bös. Zwei Uraufführungen beweisen – wieder einmal – deutsches Komödien-Elend. Friederike Roths „Krötenbrunnen“ in Köln und Hans Magnus Enzensberger's „Menschenfreund“ in Berlin*, in: *Die Zeit*, 2.11.1984.
122. Mielczarek, Zygmunt (Hrsg.), *Flucht und Dissidenz: Außenseiter und Neurotiker in der Deutschschweizer Literatur*, Frankfurt am Main 1999.
123. Mielczarek, Zygmunt, *Sonderwege in der Literatur. Schweizer Schriftsteller im Außenseiterdiskurs*, Wrocław-Dresden 2007.
124. Mielke, Rita, *Sprachstücke. Friederike Roth als Theaterautorin*., in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater Schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986.
125. Mitscherlich, M. (Hrsg.) / Rohde-Dachser, C., *Psychoanalytische Diskurse über die Weiblichkeit von Freud bis heute*, Stuttgart 1996.
126. Mitterauer, M. / Sieder, R., *Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Strukturwandel der Familie*, München 1991.
127. Moser, Dietz-Rüdiger (Hrsg.), *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. Neu herausgegeben von Dietz-Rüdiger Moser unter Mitwirkung von Petra Ernst, Thomas Kraft und Heidi Zimmer*, München 1990.
128. Motekat, Helmut: *Das zeitgenössische deutsche Drama. Einführung und kritische Analyse*, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1977.
129. Mounier, Emmanuel, *Struktury świata osobowego*, in: *Wprowadzenie do egzystencjalizmów*, Warszawa 1964, in: Płużański, Tadeusz, *Mounier*, Warszawa 1967.
130. Mueller, Elvira Y.: *Frauen zwischen „Nicht-mehr“ und „Noch-nicht“: weibliche Entwicklungsprozesse in der Literatur von Autorinnen der Gegenwart zwischen 1975 und 1990*, Bern 1994.
131. Müller, Rainer René, *Ecce Poeta: Friederike Roth – Leonce-und-Lena-Preis 1977*, in: *Der Literat. Zeitschrift für Literatur und Kunst* 20, 1978.
132. Neis, Edgar: *Struktur und Thematik des klassischen und modernen Dramas*, Paderborn München Wien Zürich 1984.
133. Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater schreiben: Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986.
134. Neumann, Renate, *Kommentar zur Bremer Aufführung von „Das ganze ein Stück“*, in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater schreiben: Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986.

135. Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und keinen (1883-1885)*, in: Colli, Giorgio / Montinari, Mazzino (Hrsg.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Sechste Abt., Erster Bd., Berlin 1968.
136. Nietzsche, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse. Von den Vorurtheilen der Philosophen*, 1886.
137. Nietzsche, Friedrich, *Menschliches Allzumenschliches: Erste Abteilung, Vermischte Meinungen und Sprüche (9, 75.)*, 1879.
138. Nietzsche, Friedrich, *Zur Genealogie der Moral*, 1887.
139. Nowoselsky, Sonja, *Alles plus eine Tomate*. Interview von Sonja Nowoselsky mit Ginka Steinwachs, in: Neumann, Renate / Nowoselsky, Sonja (Hrsg.), *Fürs Theater Schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986.
140. Nünning, Ansgar (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart 2001.
141. Nussbaumer, Wolfgang, *Das Glück, das kann man nicht kaufen*, in: *Schwäbische Post* vom 25.10.2004.
142. o.A., Rubrik Pressestimmen, in: *HNA (Hessische/Niedersächsische Allgemeine)* vom 26.09.2004.
143. Opp, Karl-Dieter, *Abweichendes Verhalten und Gesellschaftsstruktur*, Darmstadt und Neuwied 1974.
144. Perrault, Charles, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, Paris 1697.
145. Pezold, Klaus (Hrsg.), *Geschichte der deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert*, Berlin 1991.
146. Pfister, Manfred, *Das Drama*, München 1988.
147. Platz-Wauray, Elke, *Drama und Theater: Eine Einführung*, Tübingen 1980.
148. Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.
149. Preusser, Gerhard, *Liebe, Leib und Leben*, in: *Theater heute* 1999, Heft 07.
150. Puknus, Heinz (Hrsg.), *Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart*, München 1980.
151. Rischbieter, Henning, *Wie Friederike Roth schreibt und lebt*, in: *Theater heute* 1982, Heft 23/11.
152. Roeder, Anke, *Das Schöne am Theater ist sein Anachronismus. Gespräch mit Ria Endres*, in: Roeder, Anke (Hrsg.), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989.

153. Roeder, Anke, *Das Wort sucht sich den Mund. Gespräch mit Gundl Ellert*, in: Roeder, Anke (Hrsg.), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989.
154. Roeder, Anke, *Jedes Scheitern der Liebe ist ein Tod oder Die schönsten Träume scheitern am schrecklichsten. Gespräch mit Friederike Roth*, in: Roeder, Anke (Hrsg.), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt am Main 1989.
155. Roeder, Anke, *Unsichere Ordnung im sicheren Chaos. Gespräch mit Elfriede Müller*, in: Roeder, Anke (Hrsg.), *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989.
156. Roth, Friederike, *Der Figurenfinder*, in: *Theater heute* 1983, Heft 13.
157. Roth, Friederike, *Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, gehalten am 25.02.1985 in Bonn*. Abgedruckt im Programmheft zur Uraufführung von *Die einzige Geschichte*, Bremer Theater 1985.
158. Rühle, Günther, *Theater in Deutschland 1887-1945*, Frankfurt am Main 2007.
159. Scharf, Andreas, *Von der Unmöglichkeit einer Beziehung*, in: *Bonner Generalanzeiger*, 10.2.1986.
160. Schieth, Lydia, *Das Drama – eine Leerstelle?*, in: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.), *Frauenliteratur*, Bd. 15: *Themen – Texte – Interpretationen*, Bamberg 1991.
161. Schmidt-Mühlisch, Lothar, *Wenn einer völlig blind ist für die Welt*, in: *Die Welt*, 10.2.1986.
162. Schmitz, Uschi, „*Schreiben ist mir wichtiger als Realität*“: Ein Interview mit Friederike Roth, in: *TheaterZeitschrift* 2/7, 1984.
163. Schregel, Ursula / Erdmann, Michael, *Das Theater als letzte Bastion des Feudalismus?*, in: *Theater heute* 1985, Heft 8.
164. Schröder, Elisabeth, *Der Außenseiter. Ein erziehungswissenschaftlicher Beitrag zur Frage des kindlichen Gemeinschaftslebens in der Schule*, in: Deuchler, G. (Hrsg.), *Pädagogisches Magazin*, Heft 1244, *Erziehungswissenschaftliche Arbeiten*, Hamburg 1929.
165. Schulze-Reimpell, Werner, *Die Unmöglichkeit, Liebe zu leben*, in: *FAZ*, 11.2.1986.
166. Schulze-Reimpell, Werner, *Ein Bett, ein Grab*, in: *Der Tagesspiegel*, 20.12.1990.
167. Sieg, Katrin, *Exiles, Eccentrics, Activists: Women in Contemporary German Theater*, Michigan 1994.
168. Spielmann, Yvonne: *Überlegungen zu feministischer Theaterästhetik*, in: *TheaterZeitschrift* 9, 1984.

169. Spiess, Christine, *Sprachscherben-Spiel*, in: *tageszeitung*, 12.2.1986.
170. Stadelmaier, Gerhard, *Das Ganze ein Sieb*, in: *Stuttgarter Zeitung*, 19.2.1986.
171. Stephan, Inge / Venske, Regula / Weigel, Sigrid: *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*, Frankfurt am Main 1987.
172. Stephan, Inge / Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Die verborgene Frau*, Hamburg 1988.
173. Stephan, Peter M., Friederike Roth: „*Tollkirschenhochzeit*“, in: *Neue Deutsche Hefte* 25, 1978.
174. Stürzer, Anne, *Dramatikerinnen und Zeitstücke: Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*. Stuttgart 1993.
175. Sugiera, Małgorzata, *Realne światy / możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995-2004)*, Kraków 2005.
176. Thieme, Claudia, *Der Tod ist ein Termin*, in: *Junge Freiheit*, vom 05.11.1999, Ausgabe 45/99.
177. Tiedtke, Marion, *Du sollst Deiner Sehnsucht nicht nachgeben..., Notizen zu Dea Lohers Text Blaubart – Hoffnung der Frauen*, in: Groß, Jens / Khuon, Ulrich, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, Hannover 1998.
178. Unseld, Siegfried, Geleitwort zu *Im Jahrhundert der Frau. Ein Almanach des Suhrkamp Verlags*, Frankfurt am Main 1980.
179. von Thadden, Elisabeth, *Im Schatten des Riesen. Zum Tod von Hannelore Kohl*, in: *Die Zeit* 29/2001.
180. von Wiese, Benno (Hrsg.): *1. Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik, Tübingen 1967. – 2. Deutsche Dramaturgie des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1969. – 3. Deutsche Dramaturgie vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Tübingen 1970.
181. Vorspel, Luzia: *Was ist neu an der neuen Frau?: Gattungen, Formen, Themen von Frauenliteratur der 70er und 80er Jahre am Beispiel der Rowohlt-Taschenbuchreihe neue Frau*, Frankfurt am Main 1990.
182. Walser, Theresia, *Das Anekdotenduell – Kill me softly*, in: *Theater heute* 1999, Jahrbuch.
183. Weigel, Sigrid, *Der schielende Blick: Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis.*, in: Stephan, Inge / Weigel, Sigrid (Hrsg.), *Die verborgene Frau*, Hamburg 1988.
184. Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Reinbek bei Hamburg 1989.

185. Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1903.
186. Weinzierl, Ulrich, *Teufelskulturweibersonate*, in: *Spectaculum 57*, (Aus: FAZ vom 3. Juni 1992) Frankfurt am Main 1994.
187. Weyrauch, Wolfgang, *Rede zur Verleihung des Leonce-und-Lena-Preises 1977*, in: *Akzente 26*, 1979.
188. Wilke, Sabine: *Zerrspiegel imaginierter Weiblichkeit: Eine Analyse zeitgenössischer Texte von Elfriede Jelinek, Ginka Steinwachs und Gisela Wysocki*, in: Roessler, Peter / Oedl, Ulrike (Hrsg.): *TheaterZeitschrift 33/34*, 1993.
189. Wille, Franz, „*Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen*“. *Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser*, in: *Theater heute* 1997, Heft 11.
190. Wille, Franz, *Desdemonas Taschentuch. Ein Gespräch mit Marius von Mayenburg über siegreiche Regisseure, die Rolle der Sprache, Vorschläge eines Dramatikers und die offene Frage, warum niemand anruft*, in: *Theater heute* 2004, Heft 12.
191. Wille, Franz, *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen. Ein Gespräch mit Dea Loher über das Leben, das Schreiben und ihre Stücke*, in: *Theater heute* 1998, Heft 02.
192. Wille, Franz, Serie: *Autoren zu entdecken (19)*. „*Pseudonym? – Da hätte ich Thea Wacker genommen*“. *Ein Portrait der Dramatikerin Theresia Walser*, über „*Kleine Zweifel*“ und „*Restpaar*“ in München und Stuttgart, in: *Theater heute* 1997, Heft 11.
193. Willmann, Birgittta, *Tochter Theresia. Wieder hat eine Tochter von Martin Walser zum Schreiben gefunden*, in: *Sonntagszeitung*, vom 12.08.1998, Ausgabe 36.
194. Wunderlich, Heidi, *Dramatis Persona: (Exit.): Die Auflösung der dramatischen Figur als produktive Überschreitung*. Berlin 2001.
195. Wyleżałek, Łukasz, In: *Twój Styl*, Nr. 4 (177).

12.3 Die wichtigsten Rezensionen

Zu Friederike Roth:

1. Henrichs, Benjamin, *Die Lyrik weicht der Gewalt. Wie ein Männertheater ein Frauenstück in die Faust nimmt*, in: *Theater heute* 1981, Heft 03. (zu: *Klavierspiele*)
2. Hensel, Georg, *Der Frauen blonder Wanderpreis*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.10.1984. (Zu: *Krötenbrunnen*)
3. Jörder, Gerhard, *Schauspieler inszenieren – mit viel Erfolg*, in: *Theater heute* 1984, Heft 12. (zu: *Klavierspiele*)
4. Kässens, Wend, *Komödienstadel in Eisenach*, in: *Theater heute* 1984, Heft 06. (zu: *Ritt auf die Wartburg*)
5. Kässens, Wend, *Liebe und Leben, rettungslos verloren*, in: *Theater heute* 1985, Heft 08. (zu: *Die einzige Geschichte*)
6. Löffler, Sigrid, *Frau, schau wem...*, in: *Theater heute* 1992, Heft 07. (zu: *Erben und Sterben*)
7. Merschmeier, Michael, *Die Liebe hat verloren, die Wirklichkeit ist fern*, in: *Theater heute* 1984, Heft 12. (zu: *Krötenbrunnen*)
8. Rischbieter, Henning, *Das ganze kein Glück*, in: *Theater heute* 1991, Heft 02. (zu: *Das Ganze ein Stück*)
9. Rischbieter, Henning, *Dass sie sich lieben, aber dass das nicht geht*, in: *Theater heute* 1986, Heft 04. (zu: *Das Ganze ein Stück*)
10. Rischbieter, Henning, *Wie Günter Krämer Friederike Roths „Ritt auf die Wartburg“ als Parforce-Revue inszenierte*, in: *Theater heute* 1982, Heft 11. (zu: *Ritt auf die Wartburg*)
11. Schindlbeck, Michael, *Meinung: ein Stück zur Kenntlichkeit gebracht*, in: *Theater heute* 1982, Heft 01. (zu: *Klavierspiele*)
12. Schlaffer, Hannelore, *Friederike Roth „Klavierspiele“*, in: *Theater heute* 1981, Heft 12. (zu: *Klavierspiele*)
13. Seiler, Manfred, *Alles ist da – und vieles nicht*, in: *Theater heute* 1984, Heft 05. (zu: *Ritt auf die Wartburg*)
14. Skasa, Michael, *Vier Frauen fallen vom Pferd*, in: *Theater heute* 1983, Heft 12. (zu: *Ritt auf die Wartburg*)

15. Zerull, Ludwig, *Zu wenig wirkliche Gefühle*, in: *Theater heute* 1984, Heft 03. (zu: *Klavierspiele*)

zu Dea Loher:

16. Behrendt, Eva, *Im Reich der Tiere*, in: *Theater heute* 2002, Heft 04. (zu: *Adam Geist*)
17. Benecke, Patricia, *Elf blinde Sterne?*, in: *Theater heute* 1998, Heft 02. (zu: *Fremdes Haus*)
18. Berger, Jürgen, *Plakativ polierter Protagonist*, in: *Theater heute* 1999, Heft 07. (zu: *Adam Geist*)
19. Börgerding, Michael, *Fälle von Schuldvermutung*, in: *Theater heute* 2003, Jahrbuch. (zu: *Unschuld*)
20. Briegl, Till, *Symbolisch vereint*, in: *Theater heute* 2002, Heft 05. (zu: *Magazin des Glücks 4: Hund*)
21. Burckhardt, Barbara, *Geisterbahnhahrten durch eine unverstandene Welt*, in: *Theater heute* 1998, Heft 04. (zu: *Olgas Raum, Adam Geist*)
22. Burckhardt, Barbara, *Morgen in Neumünster*, in: *Theater heute* 2003, Heft 12. (zu: *Unschuld*)
23. Buselmeier, Michael, *Einsame Menschen*, in: *Theater heute* 1999, Heft 01. (zu: *Adam Geist*)
24. Cerny, Karin, *Kaltes Herz, garantiert fleckenfrei. „Klaras Verhältnisse“ am Wiener Akademietheater*, in: *Berliner Zeitung* vom 03.04.2000, (Zu: *Klaras Verhältnisse*)
25. Dermutz, Klaus, *Familienleben, Familienliebe*, in: *Theater heute* 1997, Heft 05. (zu: *Tätowierung*)
26. Hammerstein, Dorothee, *Blaubart und andere Herzlosigkeiten*, in: *Theater heute* 2003, Heft 02. (Zu: *Blaubart – Hoffnung der Frauen*)
27. Hammerstein, Dorothee, *Leichtfüssiger Kreuzweg ins Unglück*, in: *Theater heute* 1998, Heft 02. (Zu: *Tätowierung*)
28. Hammerstein, Dorothee, *Tschechow bleibt der beste Mensch*, in: *Theater heute* 2004, Heft 2. (Zu: *Klaras Verhältnisse*)
29. Kahle, Ulrike, *Hamburg neue Kleider und blaues Licht. Shakespeare „Hamlet“ und Dea Loher „Klaras Verhältnisse“*, in: *Theater heute* 2000. (Zu: *Klaras Verhältnisse*)
30. Kralicek, Wolfgang, *Das Jüngste Gericht*, in: *Theater heute* 2000, Heft 05. (Zu: *Klaras Verhältnisse*)

31. Laages, Andreas, *Sag mir, wo du stehst! Deutsch-brasilianische Begegnungen im Theater*, in: *Theater heute* 2004, Heft 08/9. (Zu: *Das Leben auf der Praça Roosvelt*)
32. Noack, Bernd, *Nichts Besseres als der Tod*, in: *Theater heute* 2005, Heft 07. (zu: *Unschuld*)
33. Rischbieter, Henning, *Dinosaurier der Dienstleistung*, in: *Theater heute* 2001, Heft 07. (zu: *Der dritte Sektor*)
34. Rischbieter, Henning, *Postjugoslawische Tristesse*, in: *Theater heute* 1996, Heft 01. (zu: *Das fremde Haus*)
35. Wille, Franz, *Such is wife oder Gegenwart und Familie*, in: *Theater heute* 1999, Heft 12. (zu: *Manhattan Medea*)
36. Zerull, Ludwig, *Blut ist im Schuh*, in: *Theater heute* 2000, Heft 02. (zu: *Blaubart – Hoffnung der Frauen*)

Zu Theresia Walser:

36. Detje, Robin, *Reine Schmusewolle. Kabarette sich, wer kann: Volker Hesse eröffnet die Spielzeit am Berliner Maxim Gorki Theater mit zwei Uraufführungen*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 19.09.2001. (zu: *Heldin von Potsdam*)
37. Ebert, Gerhard, *Deprimierend. "Die Heldin von Potsdam" an Berlins Maxim Gorki Theater*, in: *Neues Deutschland* vom 20.09.2001. (zu: *Heldin von Potsdam*)
38. Jörder, Gerhard, *Musik im Unterholz*, in: *Die Zeit*, 43/2004 (zu: *Wandernutten und Die Kriegsberichterstatterin*)
39. Krumbholz, Martin, *Achtung, Ironie!*, in: *Theater heute* 2003, Heft 05. (zu: *Die Geierwally*)
40. Malzacher, Florian, *Wechsel im Charakterfach*, in: *Theater heute* 2004, Heft 08/9. (Zu: *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*)
41. Michaelis, Rolf, *Potsdamer Puppenkiste. Uraufführung im Maxim Gorki Theater Berlin: Theresia Walsers neues Stück*, in: *DIE ZEIT*, 39/2001. (zu: *Heldin von Potsdam*)
42. Müry, Andres, *Wer traut sich?*, in: *Theater heute* 2000, Heft 12. (zu: *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*)
43. Schmidt, Christopher, *Alles Havarie. Die Münchner Kammerspiele eröffnen die Spielzeit mit Theresia Walser*, in: *Berliner Zeitung* vom 07.11.2000. (Zu: *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*)

44. Schmidt, Christopher, *Todesengel im Streichelzoo. Verscherzt: „King Kongs Töchter“ in den Münchner Kammerspielen*, in: *Berliner Zeitung*, vom 22.06.1999. (Zu: *King Kongs Töchter*)
45. Seidler, Ulrich, *Die Wahrheit gelogen. Uraufführung von "Die Heldin von Potsdam" am Maxim Gorki Theater*, in: *Berliner Zeitung* vom 17.09.2001. (zu: *Heldin von Potsdam*)
46. Skasa, Michael, *Du ein Satz, ich ein Satz. Theresia Walser verplaudert sich in ihrem neuen Theaterstück „Die Liste der letzten Dinge“*, *Die Zeit* vom 13.07.2006. (Zu: *Die Liste der letzten Dinge*)
47. Skasa, Michael, *Sonate aus Seifenblasen. Theresia Walsers neues Stück wurde in München uraufgeführt*, in: *Die Zeit*, Nr. 46 vom 09.11.2000. (Zu: *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*)
48. Stadelmaier, Gerhard, *Komödialisierung der Schande. Opferrolle rückwärts: Theresia Walsers "Heldin von Potsdam" in Berlin uraufgeführt*, in: *FAZ* vom 17.09.01, Nr. 216. (zu: *Heldin von Potsdam*)
49. Stammen, Silvia, *Der Wörter-Schatz*, in: *Theater heute* 2005, Heft 04. (zu: *Kriegsberichterstatterin*)
50. Villiger Heilig, Barbara, *Unsere kleine Welt. Neustart am Berliner Gorki-Theater*, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 18.09.2001 (zu: *Heldin von Potsdam*)
51. Wilink, Andreas, *Hoch die Schnabeltassen!*, in: *Theater heute* 2000, Heft 04. (zu: *King Kongs Töchter*)
52. Wilink, Andreas, *Sprachabenteuer für Restmenschen*, in: *Theater heute* 2001, Heft 5. (Zu: *So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr*)
53. Wille, Franz, *Illusionen von Glück und Theater*, in: *Theater heute* 1998, Heft 11. (zu: *King Kongs Töchter*)
54. Wille, Franz, *Ketzer werden verbrannt*, in: *Theater heute* 2006, Heft 10. (zu: *Die Liste der letzten Dinge*)
55. Wille, Franz, *Nischenbewohner auf Treibsand*, in: *Theater heute* 2001, Heft 10. (Zu: *Heldin von Potsdam*)
56. Wille, Franz, *Sprachflügler mit Bodenkontakt*, in: *Theater heute* 2004, Heft 11. (Zu: *Wandernutten*)
57. Wille, Franz, *Vorbereitungen fürs Sterben*, in: *Theater heute* 1999, Heft 08/9. (zu: *King Kongs Töchter*)

12.4 Internetseiten

1. http://de.wikipedia.org/wiki/Anna_Stainer-Knittel
2. http://de.wikipedia.org/wiki/Memminger_Prozess#Die_Zeugenvernehmung
3. <http://neukoellner-oper.de/archiv/licht/kritik.htm>
4. <http://neukoellner-oper.de/archiv/licht/kritik.htm>
5. <http://oe1.orf.at/libero/13935.html>
6. <http://oe1.orf.at/libero/13935.html>
7. <http://skg.insel.ch/jewgenij-severin.html>
8. http://wapedia.mobi/de/Las_Meninas
9. http://www.zeit.de/archiv/2002/10/200210_st-kohl.xml
10. <http://www.bettina-fless.de/>
11. <http://www.br-online.de/kultur-szene/artikel/0502/28-theresia-walser/index.xml?theme=print>
12. http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz_loher_tatuaz_szydlowski
35. <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/alltag/frau/index.html>
13. <http://www.die-deutsche-buehne.de/revue/formen0500.html>
14. <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/kri/stu/deindex.htm#prinzessin>
15. <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/voe/stu/deindex.htm>
16. <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/wal/stu/deindex.htm>
17. <http://www.hamburgtheater.de/Frame8.html>
18. <http://www.helloarticle.com/de/luisa-adelgunde-gottsched-die-mitstreiterin-der-buehnenreform-r470.htm>
19. <http://www.klassik-in-berlin.de/seiten/frames-nachlese2004-de.html?nachlese/2004-de/licht-040819-de.html>
20. <http://www.lyrikwelt.de/hintergrund/walsertheresia-gespraech-h.htm>
21. http://www.muenchner-kammerspiele.de/index2.php?&URL=ex_stueck.php?ID=185
22. <http://www.rechtes-regensburg.net/deutschland/potsdam-bildzeitung-presseluege-medienhetze.htm>
23. <http://www.rwg-bayreuth.de/veroeffentlichungen/sozialk/ungleich/rand.htm>
24. http://www.staatstheater.karlsruhe.de/programm/index.php?id_titel=90
25. <http://www.teatry.art.pl/prasa/dialog/teksty/theresiaw.htm>
26. <http://www.theaterszene-koeln.de/stueck.php?id=14309>

27. http://www.winkelwiese.ch/001wik_0100_de.php?detail=347&a=1&year=2004
28. www.frauen-aktiv.de/aktiv/24/seite7.php
29. www.german.ubc.ca/GLM/bronnbarch/giesler.htm
30. www.goethe.de/kug/pro/stuecke/loher.htm
31. www.goethe.de/kug/pro/stuecke/walser.htm#werke
32. www.myzel.net/Narration/bianchi.html
33. [www.udk-berlin.de/index.php?ELEMENT=Szenisches Schreiben](http://www.udk-berlin.de/index.php?ELEMENT=Szenisches%20Schreiben)
34. www.weltethos.org