



Germanica

44 | 2009

Écriture des identités multiples dans l'Allemagne unifiée

«Schön ist es in eurem banlieu.» «Wie wärsn' mit der Wirklichkeit?» Black Box DDR

Junge (ost-)deutsche (nicht-)dramatische Schreibpositionen

Black Box/Boîte Noire ? DDR, L'écriture des jeunes écrivains dramatiques est-allemands

Stefan Tigges



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/615>

DOI : [10.4000/germanica.615](https://doi.org/10.4000/germanica.615)

ISSN : 2107-0784

Éditeur

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2009

Pagination : 87-106

ISBN : 978-2-913857-23-0

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Stefan Tigges, « «Schön ist es in eurem banlieu.» «Wie wärsn' mit der Wirklichkeit?» Black Box DDR », *Germanica* [Online], 44 | 2009, Online erschienen am: 01 Juni 2011, abgerufen am 30 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/615> ; DOI : [10.4000/germanica.615](https://doi.org/10.4000/germanica.615)

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

«Schön ist es in eurem banlieu.» «Wie wärsn' mit der Wirklichkeit?» Black Box DDR

Junge (ost-)deutsche (nicht-)dramatische Schreibpositionen

Black Box/Boîte Noire ? DDR, L'écriture des jeunes écrivains dramatiques est-allemands

Stefan Tigges

- 1 Ostdeutscher Gemeinsinn, so Wolfgang Engler, kopiere die DDR-Geschichte nicht; er bediene sich ihrer als Steinbruch für Erzählungen, die der Vergangenheit Bewandnis, der Gegenwart Rückendeckung und dem Schritt in die Zukunft Orientierung gäben, und je größer die Gefahr der Zerstückelung der Biografien, der Regression des Gedächtnisses auf ein bloßes Vorher und Nachher sei, desto wichtiger werde die lebensgeschichtliche Einordnung des historischen Bruchs.¹
- 2 20 Jahre nach dem Mauerfall scheint der historische Bruch, d.h. die systematische Einteilung der jüngeren deutsch-deutschen Geschichte in ein Vorher/Nachher eine immer geringere Bedeutung zu haben, was jedoch nicht heißt, dass die in Film, Literatur, Theater und Bildender Kunst wiederholt ästhetisch über-setzte sowie mehr oder weniger diskursiv aufpolierte historische Sollbruchstelle als (nostalgische) Zäsur gar keine Rolle mehr spielt.
- 3 Bei einem Blick in gegenwärtige Theatertexte, die von (ost-)deutschen AutorInnen geschrieben wurden, die beim Fall der Mauer kaum mehr als zehn Jahre alt waren, fällt auf, dass das Interesse an einer spezifischen DDR-Spurenuche erstaunlich hoch ist, das Sammeln von Erinnerungen, Zeugnissen und (literarischen) Splintern weitergeht, damit aber auch einige Risiken und Nebenwirkungen verbunden sind.
- 4 Schnell kann hier der Eindruck entstehen, dass die AutorInnen zu unreflektiert auf mediale Trends reagieren, indem sie in ernster Absicht aber zu kurzatmig gegen eine speziell durch den Film/das Fernsehen und einige Printmedien motivierte plakative Geschichtsentsorgung, Geschichtsumdeutung oder vorschnelle Geschichtsfixierung

anschreiben – in einigen aktuellen künstlerischen Übersetzungsversuchen der mythenaufgeladenen Geschichte der RAF droht sich dieses Phänomen fortzusetzen – dabei aber die (Zeit-)Geschichte fast ausschließlich durch den Medienfilter aufsaugend verarbeiten und die „Zonenränder“ fahrlässig ausfleddern bzw. verklärt werden können.² Damit geht die Gefahr einher, dass die erzählten Geschichten „geschichtslos“ bzw. die historische Grundierung oder Rahmung in den Theatertexten lediglich Behauptung bleiben, d.h. auf tragische Weise nur ein Verkaufsargument für den Kunstmarkt darstellen, der sich zunehmend als modisch-kunstvoller Umschlagplatz des hastig archivierten kulturhistorischen Wissens inszeniert und erfolgreich KunstGeschichte im Doppelpack vertreibt.

- 5 Die ästhetischen Defizite können hier – verkürzt formuliert – gleich zweifach zu Buche schlagen. Indem die TheaterautorenInnen einerseits die Zeitgeschichte dokumentarisch engführen und widerspruchslos/undialektisch trockenlegen oder die DramatikerInnen andererseits ihre fehlenden Geschichtserfahrungen in dem Sinne zu kompensieren versuchen, dass die historischen Ereignisse in einem zu persönlichen (familiären) Rahmen kurzgeschlossen und schließlich aus der (zum Teil nur inszenierten) Intimität heraus vergrößert werden, wobei der extrem subjektive und angestrengt authentische Ton die „Geschichte“ fiktional verzerren kann.³
- 6 Der an die junge (Theater-)Autorengeneration adressierte Vorwurf der fehlenden Lebens- und damit auch Geschichtserfahrung sollte jedoch in dem Sinne entschärft werden, dass das Bedürfnis sich mit der (eigenen) Geschichte bzw. der Geschichte der Eltern auseinanderzusetzen als auch die Risikobereitschaft, zum Teil weiterhin politisch vermintes historisches Gelände ästhetisch zu betreten, ausreichend gewürdigt werden sollte.
- 7 Zudem sind die zahlreichen jungen Lesarten der (jeweils eigenen) Geschichte, die nicht vordergründig als Rückzug aus dem gesellschaftlichen Großformat in den kleineren (wenn auch auseinander brechenden) familiären/intimeren Rahmen verstanden werden sollten, wiederholt von einer politischen Sprengkraft gekennzeichnet, die umso stärker wird, je mehr die Autoren bewusst (überlieferte) Erinnerungen oder persönliche Erlebnisse aus ihrer Vergangenheit mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Realitäten konfrontieren und kurzschließen, wie es zum Beispiel beim Thema des verordneten Antifaschismus in der DDR bzw. dem Rechtsradikalismus in den neuen Bundesländern der Fall sein kann, der nach wie vor in vielen Texten eine entscheidende Rolle spielt. Damit kommt ebenso zum Ausdruck, dass die junge Autorengeneration mit einer bewusst knapp kalkulierten (Mindest-)Verspätung, die mit dem notwendigen Schreibabstand zu den historischen Ereignissen zu erklären ist, schnell und polyphon auf die sie betreffende letzte Zäsur des 20. Jahrhunderts reagieren.
- 8 Im Folgenden soll sich nun im Sinne Wolfgang Englers zeigen, in welcher Form die DDR gegenwärtig noch als Steinbruch für dramatisch zersplitternde Geschichte(n) fungiert, welche spezifischen Informationen noch aus der Black Box DDR austreten und wie diese mit unterschiedlichen Techniken dramatisch entschlüsselt bzw. 20 Jahre nach dem Fall der Mauer für einen limitierten und zunehmend (N-)Ostalgie freieren Kennerkreis neu verschlüsselt werden. Anders gefragt: Wie sieht es mit dem Identitätsstiftenden Rückendeckungs- und Orientierungspotential der dramatisch verhandelten Geschichte aus? Wie stark und mit welchen historischen Schwerpunktsetzungen berücksichtigen junge Autorengenerationen die Geschichte und mit welchen Strategien schreiben sich diese möglicherweise aus ihrer/der Geschichte heraus? Welche Folgen hat dann die

„schwindende Verortung von Geschichte“ wie sie zum Beispiel der junge Dramatiker Thomas Freyer für sich diagnostiziert? Dringen aktuelle Theater Texte somit zunehmend in einen geschichtslosen abstrakten Raum vor, da sich die abgetragenen „Mauersteine“ als Bruchstücke der Erfahrung im Erinnerungshorizont auflösen?

- 9 Es lässt sich im Hinblick auf dramenästhetische Merkmale die These aufstellen, dass mit den wachsenden Lücken des die jüngste Geschichte betreffenden deutschen Kollektiv-Gedächtnisses eine Zerstückelung der Biografien einhergeht, die letztlich auch in die Theater Texte einzieht, indem die AutorInnen das/ihr Drama und die/ihre *dramatis personae* ebenso (post-)dramatisch zerstückeln und an einen bereits von Heiner Müller u.a. in der *Hamletmaschine* gegen Ende der DDR formulierten (dramatischen) fixen Endpunkt der Geschichte stoßen. Obwohl die Formel „steigender Geschichtsverlust motiviert Entleerung des dramatischen Gehalts in Theater Texten“ auf den ersten Blick doch sehr holzschnittartig und verkürzt erscheint, indem sie grundsätzlich die postmodern geprägte und über die jüngste deutsch-deutsche Geschichte hinausreichende global auftretende Subjektkrise praktisch ausblendet, soll die These nochmals exemplarisch überprüft werden. Vorab sei bereits darauf verwiesen, dass sich diese Ansicht gut am Beispiel der Theaterarbeiten von Armin Petras bzw. an den Theater Texten von Fritz Kater hätte zeigen lassen. Kater/Petras gelingt es immer wieder in seinen (selbst inszenierten) Stücken, die gesellschaftlichen Transformationsprozesse sowie ostdeutschen Befindlichkeiten wie kaum ein Anderer rückblickend zu beleuchten, permanent Bilder aus der Dunkelkammer der DDR subtil (post-)dramatisch zu vergrößern und trotz des „Einfalls der Gegenwart“ (Heiner Müller) die historischen Ablagerungen Schicht für Schicht abzutragen.⁴
- 10 Jedoch werden aus Platzgründen die Theater Texte von Petras zugunsten mehrerer wesentlich jüngerer (ost-)deutsche DramatikerInnen ausgeklammert, die damit eine ihnen zustehende Aufmerksamkeit erfahren.
- 11 Dabei soll sich zeigen, welche wichtige Rolle heute noch die aus der Black Box DDR gewonnenen und in Theater Texte geflossenen Erkenntnisse spielen, welches spezifische Milieu angesprochen wird und welcher Identifikationsstiftender Grad von den Theater Texten ausgeht. Zugleich werden Tendenzen einer Geschichtsauflösung sowie Zerstückelungen der dramatisch-fiktiven Biografien signifikant, indem die auftretenden unterschiedlichen DDR- und Wendegenerationen zunehmend von Identitätskrisen, Erinnerungslücken, Generationskonflikten und Entfremdungsmerkmalen gekennzeichnet sind, die die Handlung/Geschichte dramatisch blockieren sowie ausdünnen und die Figuren in ihren historischen Dimensionen (Rollen-DDR-Biografie) verblassen lassen. Dagegen scheint bei den jüngeren AutorInnen der rollenbiografische in die DDR-Geschichte reichende Schatten der auftretenden Personen zum Beispiel im Vergleich zu dem dramatischen Personal bei Kater historisch schmaler auszufallen und der Reiz speziell von zumeist sehr authentisch wirkenden Protagonisten auszugehen, die etwa im Alter der AutorInnen sind, ihre Herkunft und Geschichte in konfliktgeladenen Szenen mit ihren an- und abwesenden Eltern zu ergründen versuchen, die überlieferten zum Teil widersprüchlichen Erinnerungssplitter (selbst-)bewusst mit den von ihnen wahrgenommenen gesellschaftlichen Realitäten konfrontieren und aus einer spürbaren Wut heraus kämpferisch anmutende Formate eines „Sozialstück Ost“ entwerfen.
- 12 Die im Folgenden vorgestellten fast gleichaltrigen jungen DramatikerInnen verbindet nicht nur ihre ostdeutsche Herkunft sondern auch ihr Ausbildungsweg, da alle an der Berliner Universität der Künste „Szenisches Schreiben“ studierten. Trotz einiger

ästhetischer Parallelen fällt auf, dass die individuellen Schreibpositionen und -strategien divergierend genug ausfallen, womit ein zu einheitliches „ästhetisches Label“ kategorisch ausgeschlossen werden kann und die Theatertexte als für die deutschsprachige Theaterlandschaft ausreichend repräsentativ gelten können.

„keiner weiß mehr was zuhause ist“. Selbstverortungen: Dirk Laucke

- 13 Der 1982 in Schkeuditz/Sachsen geborene Dirk Laucke ist zweifelsfrei einer der interessantesten Vertreter der jungen ostdeutschen Dramatikergeneration und erhielt bereits für sein Erstlingswerk *alter ford escort dunkelblau* 2006 den Kleistförderpreis bzw. wurde dafür 2007 von „Theater heute“ zum Nachwuchsdramatiker des Jahres gewählt.⁵
- 14 Lauckes Interesse gilt vor allem Menschen die in der ostdeutschen Provinz in der Region von Halle an der Saale – hier wuchs der Autor selbst auf – mit einer wütenden bis kämpferischen Haltung privaten sowie gesellschaftlichen Schräglagen entgegentrotzen und (verbissen) versuchen an ihren wenn auch nur minimalen Idealen festzuhalten. Der kapitalistische Systemschaden, der sich nach dem Zusammenbruch der DDR noch beschleunigte und viele (DDR-)Bürger zu Verlierer-Existenzen machte, die nun als Hartz IV-Empfänger in der provinziellen Einöde desillusioniert vor sich hinvegetieren, ist in Lauckes engagierten Texten stets präsent, wobei die trotz ihrer Fehler oder Defizite auffällig menschlich wirkenden Personen keineswegs klischeehafte Verlierertypen abgeben bzw. Rührseligkeit oder Mitleid beim Leser/Publikum erregen. Beeindruckend ist vor allem die authentische Sprache, die Dirk Laucke seinen Figuren in den Mund legt. Bereits beim ersten Lesen entsteht unmittelbar der Eindruck, dass seine Figuren extrem lebensnahe gezeichnet sind, jederzeit aus dem Text/aus ihrem Drama in die gesellschaftlichen Realitäten „aussteigen“ bzw. die Figuren ihre Heimat, die ihnen unter den Füßen wegzurutschen droht, gegen einen Aufenthalt in seinen Texträumen eintauschen könnten, um in den von Laucke scharf vergrößerten Milieus für einige Szenen weiterzuleben. Dieser Eindruck entsteht auch dadurch, dass die zum Teil aggressive slangartige Umgangssprache immer wieder intensive Sprachbilder freisetzt und sich jede Figur trotz scheinbarer sprachlicher Parallelen letztlich subtil und spezifisch vom Kollektiv absetzt, indem die Sprache analog zu der jeweiligen Orientierungslosigkeit der Protagonisten herumirrt, die Menschen aufgrund des Frustrationspotentials mit ihrem Ausdrucksvermögen ringen bzw. damit kämpfen, sich selbst (sprachlich) zu verorten.
- 15 Die eindringlichen „echten“ (sprachlichen) Suchbewegungen seiner Protagonisten werden noch dadurch intensiviert, indem es dem Autor gelingt, dass bereits der Leser die Figuren sofort sprechen hört, was speziell an Lauckes kunstvoll gesammeltem „Dialekt/ Soziolekt“ (Wolfgang Behrens) liegt, der Frei- als auch Assoziationsräume (er-)öffnet und einen spezifischen musikalischen Sound erzeugt.
- 16 Tritt in *alter ford escort dunkelblau* der ehemalige arbeitslose und nun in einem Getränkemarkt arbeitende zweiundvierzigjährige Schorse in den Vordergrund, der von seiner Familie getrennt lebt und davon träumt, seinem Sohn einmal, das (künstliche) Legoland-Paradies zu zeigen, letztlich aber selbst ausbrechen möchte – Schorse träumt selbst wiederholt davon einmal, über die Route 66 quer durch das Land der Freiheit zu fahren – und bei dem „Fluchtversuch“ mit seinem Sohn und zwei Freunden aufgrund

eines kaputten Auspuffs bereits in Bitterfeld hängen bleibt, wobei einer der Kunstgriffe darin besteht, dass der Sohn selbst gar nicht auftaucht, so werden die Protagonisten in den folgenden Stücken jünger und unmittelbar aus deren Zentralperspektive vermessen.⁶

- 17 In *Silberhöhe gibt's nicht mehr*, der Titel suggeriert bereits eine Art Abschied von dem real existierenden Hallenser Vorstadtneubaugebiet, das vor Ort auch als „Hartz-IV-Ghetto“ oder in Anspielung auf die Chemiestandort-Vergangenheit als „Silberhölle“ bezeichnet wird und seit der Wende unter massiv rückläufigen Bevölkerungszahlen leidet (Rückgang von 39.000 auf 14.000 Einwohner), versammelt Laucke vier (arbeitslose) Jugendliche, die beim Skaten davon träumen, mit Hilfe eines vor Ort selbst gedrehten semifiktionalen Dokumentarfilms sozial aufzusteigen und berühmt zu werden, um endlich den „Osten“ hinter sich lassen zu können aber auch, und dies ist wichtig, durch die Medien vergrößerte stereotypische Bilder zu beseitigen bzw. ein neues Selbstbewusstsein zu erlangen sowie ihre (alte) Heimat zu dokumentieren und damit ihre Identität etwas „aufzutanken“.⁷ So äußert sich einer der jungen Protagonisten versucht selbstbewusst: „*Wir sind nicht mehr die Arschgefickten. Die Looser, die Penner, der Abschaum. Wir sind nicht mehr die Problemkinder ausm Assviertel im ProblemOsten.*“⁸
- 18 Der ausgeprägte Fluchtgedanke, der wie in *alter ford escort dunkelblau* reine Illusion bleibt, wird durch Lauckes eindringliche Schilderung dieses zunehmend geschichtslosen und damit ortlosen Stadtteils, der sich ökonomisch, historisch und sozio-kulturell entleert, umso verständlicher.
- 19 Obwohl, d.h. gerade weil die DDR-Vergangenheit zu verblassen beginnt, ruft Laucke diese immer wieder auf und bringt damit auch ein elementares Bedürfnis seiner Figuren zum Ausdruck, die ihre Heimat zwar verlassen wollen aber identitätsbedingt ebenso an ihr festhalten wollen.⁹ So äußert Struwe, laut eines Kommentars von Laucke ist die Figur wie auch die beiden anderen männlichen Protagonisten von realen gleichaltrigen Hallensern inspiriert, gegen Ende des Stückes: *Das is unsre Heimat. Nich den ihre. Das ist deine Heimat, Daves Heimat, Eckys Heimat. Un meine. Unsre Erinnerungen häng da dran. Nich den ihre*, um sich kurz darauf zu fragen, welche Seuche dafür verantwortlich sei, dass sich alle aus der Heimat „verpissen“.¹⁰
- 20 Die aktuell verbliebene Heimat und deren Niedergang, in der es durch den Abriss der alten „Platten“ immer mehr Baulücken gibt – analog dazu überschreibt Laucke seine Szenen mit „Skatepark“ oder „Wasserloch“ – und in der die Mehrzahl der Kumpels „seit Jahren keinen graden Schritt machen“ bzw. immer wieder den gleichen Fehler machen¹¹, wird im Verlauf des Stückes bzw. im Spiegel des Filmszenarios immer erfahrbarer, wobei „die Luft zunehmend brennt“ und die Einsicht wächst, dass man hier chancenlos bleibe. Ecky: *Wir müssen weg hier. Hier wird nichts mehr. Hier is Abschaumcity, Hartz-Vier-Country. (.) Was Silberhöhe angeht hab ich was zu sagen. Das hier dauert nich mehr lange. Die meisten leern Blöcke sin eh schon weg. Silberhöhe is Abriss. Die die noch nich weggezogen sin machens irgendwann. Ziehn weg. Oder sie krepieren hier. Un ihre Kinder kein Plan wennse nich völlig zurückgeblieben sin haun ab.*¹²
- 21 Am Ende beginnt sich langsam eine bittere (Selbst-)Erkenntnis durchzusetzen, die mit Hilfe eines geschickt konstruierten Plots zum Tragen kommt. Jeany, die einzige Protagonistin, die zielstrebig daran arbeitet, eine Ausbildungs- oder Arbeitsstelle im Westen zu finden, um Silvercity endlich für immer verlassen zu können, bittet Ecky, Struwe und Dave darum, sie bei ihrem Bewerbungsfilm zu unterstützen. Aufgrund eines folgenreichen Irrtums – die beiden Filme werden schließlich vertauscht – geraten die unterschiedlichen Visionen/Utopieentwürfe bei den Jugendlichen völlig durcheinander

womit auch deutlich wird, dass der an der französischen Vorlage *La Haine* orientierte Silberhölle-Ghetto-Film letztlich nur die Klischees einer brennenden Vorstadt bzw. deren Bewohner glorifizierend multipliziert.¹³

- 22 Interessant ist, dass Dirk Laucke bei der Uraufführung des Auftragswerkes im März 2008 am Thalia Theater Halle selbst Regie führte, sein Stück ausschließlich mit ortsansässigen Jugendlichen realisierte und damit, so die Kritik, einen beeindruckend authentischen Grad erzielte, der wie festgestellt, speziell mit dem feinmaschigen, unmittelbar lokal verankerten Identifizierungsangebot des AutorRegisseurs zu erklären ist, die Bedeutung von spezifischen Texträumen verdeutlicht, ohne dass diese als „regionales Format“ in der Theaterlandschaft abgewertet werden.
- 23 Lauckes letztes Stück *Wir sind immer oben*, in dem die ostdeutsche Provinz/Identität sowie die langfristigen Folgen des Mauerfalls erneut eine wichtige Rolle spielen, wurde dagegen im Schauspiel Essen uraufgeführt.¹⁴ 25 Szenen, 5 Personen, der Plot ist denkbar einfach, wobei das utopische provinzielle Projekt der jungen Protagonisten erneut schmerzhaft zersplittert. Sven eröffnet gemeinsam mit seinem Freund Stamm in der Laube von Tine, seiner Mutter, die von Svens Vater getrennt lebt, einen Plattenladen, den er als „kleine utopie in der ödnis“ bezeichnet. Dessen kurze Existenz deutet sich jedoch bereits im ersten Bild an. Sven steht mit Stamm vor dem Eingang einer Diskothek, schleudert einen Pflasterstein gegen die Metalltür, trifft aber einen Neonazi am Kopf, der später den Folgen seiner Verletzung erliegt. Sven entscheidet sich aus Gewissengründen gegen einen Fluchtversuch mit seiner Freundin Corinna, die sich darauf von ihm trennt und wartet nach seiner Selbstanzeige darauf, dass ihn die Polizei abholt. Seine Mutter, die nach anfänglichen Bedenken das Projekt ihres Sohnes unterstützte, hat zu diesem Zeitpunkt längst desillusioniert den Plattenladen im Schrebergarten zertrümmert und spielt mit der verrückten Idee, die Polizisten mit Molotow-Cocktails zu attackieren und sich, so ihre letzten Worte, in „eden einzubunkern“.¹⁵
- 24 Obwohl die Geschichte etwas stürmisch konstruiert angelegt zu sein scheint, gelingt es Laucke das (seelische) Umfeld seiner Protagonisten seismographisch (sprachlich) zu ergründen und die „systembedingte“ Handlung zu vermessen, wobei deutlich wird, dass im Verlauf des Stückes die DDR-Vergangenheit (Sozialismus/Kommunismus, Solidarität, Russenkaserne, unbewusste spielerische Fluchtversuche in der Kindheit) partikelartig in der turbokapitalistischen Jetztzeit auftritt und sich damit systematisch neue Fragen auftun, die sowohl die Vergangenheit als auch die Gegenwart bzw. deren Relationen berühren¹⁶.
- 25 Im Falle der Mutter, die schon seit der Trennung mit ihrem Mann frustriert ist, obwohl Tilo als obdachlose Punkrocker-Existenz später in die Laube zu ihr zurückkehrt, um ihr sein Versagen einzugestehen, wird deutlich, dass sie sich als Wendeopfer begreift und aus den für sie besseren „alten Zeiten“ kein Hehl macht: *paradies. ich hätt auch kommunismus sagen könn.*¹⁷ Tine scheint ihrer Heimat verhaftet und damit recht unbeweglich zu sein, womit ihre klägliche Einsicht noch mickriger klingt: *nur wer sich bewegt kann sich/ wo hinbewegen.*¹⁸
- 26 Corinna hingegen studiert zielstrebig, träumt heimlich von Solidarität sowie Kommunismus, den sie sich „anders vorgestellt“ hatte und wird von der klaren Einsicht geleitet, die (ostdeutsche) Provinz hinter sich lassen zu wollen: *angekommen in einer landschaft die eigentlich nur leute ausspuckt oder von anfang an einbehält verlierer nullen die provinz is n sterbehospiz ohne geleitschutz wenn man sozialarbeit mal weglässt ich hab ich hab*

gedacht wenigstens so was wie zusammenhalt krepirt hier zuletzt aber das is das erste was draufgeht wie wenn du ratten zu lange in einen käfig sperrst nagen sich gegenseitig an (.)¹⁹.

- 27 Sven ist wiederum wie seine Mutter gefühlsmäßig an die heimatliche Scholle gebunden, liefert sich selbst der Justiz aus und wählt somit einen Weg, der ihn zunächst aus der Zivilisation hinausführt und ihm Zeit zum Nachdenken über seine folgenreiche aber unbeabsichtigte Tat gibt. Damit thematisiert Laucke eindringlich die Problematik des Rechtsradikalismus in den neuen Bundesländern und somit auch indirekt ein trauriges Erbe der DDR, das gegenwärtig noch immer in vielen ostdeutschen Regionen den Alltag tragisch mitbestimmt: den staatlich verordneten Antifaschismus, der bis heute nach wie vor unzureichend aufgearbeitet ist.²⁰ Das Ende des Stückes stimmt nicht nur in einem positiven Sinne nachdenklich, ohne dabei jedoch zu moralisieren, sondern hinterlässt auch eine eigenartige Leerstelle, die sich vielleicht als eine Form des Schreckens und der Gelähmtheit seitens des Autors gegenüber diesem gesellschaftlichen bei weitem ungelöstem Problem deuten ließe.

„Meine Kindheit ging zu Ende als sie das Haus angezündet haben“.

Neue semidokumentarische Theaterformen: Anne Rabe

- 28 Die 1986 in Wismar geborene und 2008 für *18109 Lichtenhagen* mit dem Kleistförderpreis ausgezeichnete Theaterautorin Anne Rabe setzt sich in ihrem dokumentarisch orientierten Stück mit einer ähnlichen Problematik auseinander, operiert wie Laucke mit dem Film im Theater und erinnert dabei konkret an die am 24. August 1992 im Rostocker Stadtteil Lichtenhagen in der Mecklenburger Allee stattgefunden fremdenfeindlichen Übergriffe. Die Handlung spielt zumeist in einer Plattenbauwohnung unmittelbar vor Ort, jedoch „um das Jahr 2000 herum“. Es treten lediglich drei Personen auf: Michael, der auf einen Studienplatz wartet und für die Bewerbung an einer Filmhochschule eine im Trend liegende „Ossi-Dokumentation“ über sein soziales Umfeld, die Geschichte seines Stadtteils sowie speziell seine Familie dreht, wobei die DDR-Vergangenheit mehr durch den Film als im Film aus der Erinnerung gerufen wird und der abwesende Vater von seinem Sohn effektiv als Stasi-Spitzel geoutet wird. Die hochschwängere Klara, die ebenso von ihrem Bruder in den Film eingebunden wird, erinnert sich aufgrund ihres Alters im Vergleich zu Michael etwas besser an die DDR, an der sie sich aber widersprüchlich reibt. Zunächst berichtet sie vor laufender Kamera von ihrer Jugendweihe und erzählt, dass sie sich „total über die Wende geärgert habe“, da sie nicht mehr in die FDJ konnte und dadurch eine „Welt für sie zusammengebrochen“ sei. Unmittelbar darauf fällt ihre Bilanz wesentlich nüchterner aus, wobei sie damit unbewusst eine schon fast vergessene kleinbürgerliche „Wendehals“-Karikatur und das Bild einer stereotypen „CDU“-Wählerin streift: *Das sehe ich heute nicht mehr so. Unser Lebensstandard ist enorm gestiegen und es gibt gar keine Wendevertierer. Kommt mir vollkommen absurd vor, aber ich glaube, das war so.*²¹
- 29 Bei einem späteren Dreh in der Wohnung wirkt die laut anwesende Mutter etwas hysterisch, was damit zu erklären ist, dass sie sich als zukünftig allein stehende Mutter doch nicht so mit dem neuen System anfreunden kann und sich die Gefahr eines sozialen Abstiegs vor Augen führt: *Ich bin die, die sie meinen, wenn sie vom asozialen Osten sprechen. Mutti ist nicht mehr so, dass man mit zwanzig seine Kinder bekommt und dadurch eine größere Wohnung und ein dickes Stipendium. Ich bin jetzt durch. Ganz unten. Runtergefallen.*²²

- 30 Daneben wirkt auch Michaels und Klaras Mutter Jutta im Film mit, die laut Szenenanweisung „Hausfrau, aber nicht arbeitslos“ ist, eher unpolitisch wirkt, einige Erinnerungslücken aufweist bzw. die/ihre Geschichte etwas zu verdrängen/zu verkürzen scheint, was wohl speziell daran liegt, dass ihr Mann bis 1989 für die Stasi gearbeitet hat.
23
- 31 Die Qualität des Stückes liegt nun vor allem darin, wie Anne Rabe die familieninterne, durch einen gewissen autotherapeutischen Grad gekennzeichnete Geschichtsaufarbeitung – diese fällt im Vergleich zu den Erkenntnisschritten des jungen *Silberhöhe*-Filmteams etwas differenzierter aus – dazu nutzt, nach und nach Bilder der Vorwendezeit aus der Dunkelkammer in neuem Lichte zu entwickeln und dabei die sich nach der Wende angestauten und zum Teil bis heute haften gebliebenen Stereotypen (Geschichtsbilder, Täter-Opfer-Relationen, mediale Abwicklung der deutsch-deutschen Geschichte) gleich mit reflektiert und durch eine medienreflexive Position die Geschichtsbilder erneut untersucht, ohne dabei das Theater lediglich modisch mediatisieren zu wollen. Dadurch gelingt es Rabe die auseinander gehenden familiären Standpunkte im doppelbödigen Film-Theater bzw. Theater-Film diskursiv zu verdichten, die zweideutige (Mittäter-)Rolle Michaels – es bleibt letztlich ungeklärt, ob die von ihm auf die Zentrale Aufnahmestelle für Asylbewerber geschleuderte brennende Flasche das Gebäude entzündete – zu bedenken und die abwesende Figur des Vaters zunehmend in den Mittelpunkt der Geschichte zu stellen, womit die Lichtenhagener Ereignisse von 1992 bzw. die anonyme, vor dem brennenden Plattenbau stehende johlende Masse im Nachhinein ein persönlicheres Gesicht bekommt, auch wenn die Opfer namenlos bleiben.
- 32 Obwohl Michael die Region nicht mehr schön findet, überall Platten abgerissen werden – in Lichtenhagen wird sogar neu gebaut –, fühlt er sich im Gegensatz zu den Protagonisten von Dirk Laucke zumindest in seinem (Werbe-)Film in Rostock zu Hause, wohin er immer wieder zurückkommen möchte: *Rostock ist mein Zuhause. Heimat. Irgend so ein Gefühl, dass man das nie los wird, dass man die Möwenkacke schon auf dem Kopf hat, wenn man an Wasser denkt.*²⁴

„Was soll ich in dieser Landschaft. Um mich herum Wüste“. *Abschied von der Heimat. Positionen von Thomas Freyer.*

- 33 Der 1981 in Gera geborene Thomas Freyer erzielte bereits mit seinem Erstlingsstück *Amoklauf mein Kinderspiel* große Aufmerksamkeit.²⁵ Freyer bezieht sich hier wie auch Anne Rabe auf (eine) reale Geschichte, die wie die Ereignisse in Lichtenhagen in einem neuen Bundesland zu verorten ist und einen vergleichbaren Sturm in den Printmedien verursachte. Es stellt sich aber die Frage, inwieweit der Amoklauf des 19-jährigen Robert Steinhäuser am 26. April 2002 am Erfurter Gymnasium überhaupt im unmittelbaren Kontext der Wendefolgen zu verstehen ist, was die nachfolgenden Amokläufe von Emsdetten (2006) und Winnenden (2009) zeigen.
- 34 In *im Brei meiner Umwelt*, dem ersten von drei Teilen, zeigt sich sofort die extreme Isolation des lediglich mit C bezeichneten zukünftigen Täters. C ist durch einen abgründigen Hass geprägt, der sowohl seinen Eltern als auch der übrigen Umwelt und insbesondere seiner Schule – einem humanistischen Gymnasium, an dem nach Aussage des Protagonisten mehrere ehemals für die Stasi tätige Lehrer unterrichten –

entgegenschlägt. Nachdem das Stück mit einer gespenstigen Traumsequenz eingeleitet wurde, in der die mit Mikros ausgestatteten Schüler auf Bäume klettern, während sich unter ihnen auf dem Schulhof die Lehrer und Eltern versammeln und C sich in der eingetretenen Totenstille Gedanken macht (*Ihr wartet auf ein Wort aus meinem Mund. Aber da ist nichts. Ich hab euch nichts zu sagen. Nichts*), porträtiert Freyer insbesondere das familiäre Umfeld. Hier prallen DDR-Spurenelemente in einer bunten Mischung unmittelbar auf die Gegenwart bzw. scheinen sich in dieser neuen Realität langsam zu verlieren. Gegenüber wird ein Block abgerissen, in der kleinbürgerlichen Wohnung findet sich ein Räuchermännchen aus dem Erzgebirge neben einer silbernen Uhr von Karstadt wieder, die Mutter bestellt telefonisch aus dem Otto-Katalog, während der Vater als „Wendeverlierer“ von seinen Jobs (Sicherheitsdienst, Tankstelle) kommt, auf dem Tisch liegt eine Tafel Milkaschokolade neben einer Packung F6-Zigaretten, auf einer Kommode stehen Fotos von einem Urlaub im „Feindesland“ Spanien, daneben Abbildungen vom 40. Jubiläum der Kleingartenanlage. Entsprechend chaotisch vermischen sich auch die Geschichtsbilder bei C, was soweit führt, dass er über den Schuleingang ein Hakenkreuz sprüht und in der Turnhalle die Parole *Mauer hoch* hinterlässt.

- 35 Die in der Leere verlaufenden Floskeln seiner Eltern *Es geht uns doch gut. Man darf sich nicht beklagen* führen dazu, dass C in den Innen- und Außenräumen nur noch Verwesungsgeruch und Dreck wahrnimmt: *Um mich herum Dreck. Dreck dringt durch die Risse meiner Haut. Die Poren verstopft.*²⁶ Der Blick vom Balkon gerät zu einem einzigen Alptraum und spiegelt gleichsam die von dem jungen Protagonisten wahrgenommene Innen- und Außenwelt: *Vor meinen Augen dreht sich eine letzte Landschaft. Eine Stadt stirbt. Ein langsames Ausdünnen. Leichen hängen aus den geöffneten Fenstern. Kissen. Auf den Fensterbrettern. Eis. Vor den Eingängen werden die, die hier nicht mehr wohnen, verbrannt. Von denen, die geblieben sind. Die sich an den Flammen wärmen. Jeden Tag aufs Neue.*²⁷
- 36 Das im Folgenden von dem Jungen ausgehende Gewaltpotential entlädt sich bereits als Autodestruktionsenergie in C selbst, der sich manisch die Haut mit Messern aufritz und dementsprechend von Anfang an seelisch und körperlich vernarbt ist.²⁸
- 37 Nach einem stillen Zwischenspiel, das von Freyer als erfahrungsreiches Zeitloch, als Bilderhall oder als (nur) scheinbar geschichtsloser Raum zwischen die beiden zentralen Teile montiert wird, beginnt der zweite aus sieben Bildern bestehende Teil *Amok*.²⁹
- 38 Freyer schildert hier in längeren Monologen nüchtern und detailliert ein genau kalkuliertes Massentöten, das wie ein kontrolliertes Computerspiel abläuft. Im Gegensatz zu dem Einzeltäter in Erfurt agieren hier gleich drei Täter, womit Freyer die Geschichte entpersonifiziert – eine signifikante Täterzuschreibung entfällt hier bewusst – und aus einer anonymisierten kollektiven Perspektive polyphon erzählt.
- 39 Die hasserfüllten Textpassagen deuten nicht nur auf ein völlig zerrüttetes Generationenverhältnis, einen radikalen Bruch mit der Geschichte, sondern auch auf schmerzvolle Identitätsdefizite, Orientierungsnöte sowie einen Verlust von Heimat hin: *Ich schieße, bis sich der Krampf in meiner Heimat löst. Ich schieße, bis das Rathaus brennt. Bis die Bürger der Stadt schreiend über den Marktplatz rennen. (.) Und meine Kugeln schlagen wie Bomben Schneisen in die Stadt. (.) Ihr hattet noch keinen Krieg. Wir auch nicht. Wir werden die Belagerung, wie wir es schon immer getan haben, aushalten. (.) Habt ihr Angst? Davor, dass wir eine Chance haben? Dass wir eure Schränke brechen. In euren Akten wühlen? (.) Ein Stück Geschichte durch die Risse unserer Haut? Ein Stückchen Identität? Ein kleines Stückchen Heimat. Bis wir die Risse nähen. Mit stumpfen Nadeln. Damit die Narben entstehen, die wir später unsern Kindern zeigen werden. Wir haben keine Chance.*³⁰

- 40 Zugleich lässt sich eine Form von Phantomschmerz feststellen, der durch den Systemwandel verursacht wird – zudem wird mit der Anspielung auf die Akten deutlich auf die andauernde Stasidebatte verwiesen – und das neue System erscheint wiederum wie ein Besatzerapparat, der die Bewohner ökonomisch sowie seelisch foltert und bei diesen tiefe Wunden hinterlässt, die noch von den Folgegenerationen wahrgenommen werden. Gerät der Theatertext damit zu einer wütenden Anklage, zu einer verzweifelt kämpferischen Post-Wendewut-Parabel, wobei deren tragische Fallhöhe längst einprogrammiert ist?³¹ Es besteht kein Zweifel, dass der Systemwechsel und die Folgen des Mauerfalls eine elementare dramatische Grundierung bilden, von dem Autor mit dem neueren gesellschaftlichen Phänomen von Schüleramokläufen zusammengedacht werden und damit gesellschaftspolitischer Sprengstoff dramatisch erfahrbar wird.
- 41 *Separatisten* ist nach Aussage von Freyer ein „Märchen vom Aufstand, der nicht stattfinden wird“ und bedeutet ebenso den „Abschied von der Heimat“, da die Figuren hier biographisch entwurzelt bzw. ausgerissen werden.³²
- 42 Fünf Personen besetzten ein nur wenig bewohntes Stadtviertel und versuchen sich radikal von der Außenwelt abzuschließen, indem sie sich als Gruppe zusammenschließen und ihre Vision einer selbst verwalteten antikapitalistischen Lebensform erproben. Dieser Versuch klingt – wie auch das angestrebte Projekt der Protagonisten Lauckes – arg naiv bis allzu idealistisch, sollte aber in dem Sinne ernst genommen werden, dass das Scheitern wieder vorprogrammiert bzw. für alle letztlich transparent ist und damit die Aussichtslosigkeit (von Freyer) bereits einkalkuliert ist.³³ Beteiligt an diesem separatistischen Experiment sind die bizarre, aus der Gegenwart eigenwillig heraustretende Rike – sie rahmt auch mit einem mythischen Monolog das gesamte Stück ein –, der Gastwirt Günter, der arbeitslose Alex, der (beurlaubte) Zeitungsjournalist Johan und die Supermarktkassiererinnen Anita. Der kollektive Rückzug, der die Utopie einer neuen Gemeinschaft sowie einer neuen Solidarität begründen soll, wird somit auch als Ventil verstanden, wieder Boden unter den Füßen zu bekommen als auch Heimatgefühle zu entwickeln.³⁴ Somit wird auch eine bewusste Abgrenzung in Kauf genommen, die so weit geht, dass das Viertel durch einen Zaun von der Außenwelt abgeschnitten wird, der durch (nächtliche) Patrouillen zusätzlich gesichert wird!
- 43 Obwohl Anita nach eigener Aussage nicht gerne das Wort „Zaun“ hört – wobei hier sinnbildlich die „Mauer“ nachklingt und diese womöglich zum (aller-)letzten Mal (kämpferisch) utopisch aufgeladen wird – dient diese auch dazu, dass von den Bewohnern „draußen“ nichts mehr gekauft werden darf, der Handel aufgrund des Eigenanbaus und der Selbstversorgung vollständig unterbunden wird – aber auch die vielen Menschen davon abzuhalten, ins Viertel einzubrechen.³⁵ Eine Grundfreiheit ist aber in dem Maße gewährleistet, dass jeder das Viertel frei verlassen kann. Johan plant bereits die nächsten Schritte: *Die Sperrung der Kauflandfiliale ist in sechs Tagen. Die Übernahme der anderen Kaufhallen, der Tankstellen und Drogerien. Auf den Grünflächen, Wäscheplätzen und Parks werden in einem Monat die ersten Kartoffeln gesetzt. Zwiebeln. Kohl. Das Getreide wird gesät. Auf den Feldern hinter den letzten Blöcken.*³⁶
- 44 Rikes letzter Aufruf, der zugleich das Stück abschließt, erinnert in einem gewissen Sinne an die Haltung von Svens Mutter in *Wir sind immer oben*, die am Schluss die Polizisten mit Molotow-Cocktails angreift und sich in „eden einbunkern“ möchte, die ähnlich desorientiert aber zugleich auch aufmüpfig zwischen den Zeiten/Systemen steht: *Wenn sie mit Panzern kommen, machen wir weiter.*³⁷

„Das Modell Platte ist so gut das hat noch mal ne Chance verdient“.

Dramatische bürgerliche Ausstiegsvariationen von Tine Rahel Völcker.

- 45 Was bewegt eine Autorin dazu, ihr Personal im Jahre 2007 freiwillig in eine Plattenbauwohnung in einen „Randbezirk“ ziehen zu lassen und sie vor Ort zudem mit einem neuen sozialistischen Experiment zu konfrontieren? Völckers Protagonisten Johanna und ihr Freund Holm, der seit Jahren als Architekt aus (moralischen Gründen) kein Projekt mehr realisiert hat, zieht es aus unterschiedlichen Motiven dort hin. Holm schätzt vor allem die Strenge, Enthaltensamkeit und das Asketische der „Platte“, während seine Freundin, die als Studentin der Geschichte primär über den deutschen Faschismus arbeitet, sich mit den neuen Hausbewohnern solidarisieren und sich gegenüber dem System alternativ abgrenzen möchte. Nach anfänglichen Idealisierungen, die insbesondere von Holm ausgehen³⁸, wachsen die Probleme stetig an. Von den gewünschten Haus-Kontakten kann keine Rede sein, da das Paar die Mitbewohner höchstens aus dem Fenster wahrnimmt, wenn sich diese vor einem Aldi- oder Penny-Markt als alkoholisierte Hartz IV-Empfänger in die Schlange stellen bzw. Johanna die Menschen als bedrohlich erfährt und sich an Rechtsradikale/Nazis erinnert fühlt. Obwohl Chantal, die Frau eines Freundes, zu ihnen ins Haus zieht und von ihrem „banlieu“ entzückt ist – sie bündelt später mit Holm an, der dem wachsenden Wahn seiner Freundin nicht mehr gewachsen ist –, gerät das Projekt schnell in eine bedrohliche Schieflage. Holm überdenkt nach intensiven (Selbst-) Zweifeln seine alte Einsicht: *Wir sind Haustiere. Für die Wirklichkeit da draußen sind wir nicht mehr geschaffen* und beginnt trotz einiger Startprobleme wieder als Architekt zu arbeiten, obwohl es sich um ein mit einer Glaskuppel versehenes Einkaufszentrum handelt. Je mehr er sich jedoch aus der Plattenwelt hinaus in die Realität zurück denkt, desto stärker nimmt seine Freundin von dieser Abstand, was dazu führt, dass Johanna in den Wahn abgleitet und außerhalb ihrer Wohnung das Aufblühen eines neuen „dritten Reiches“ panisch mitverfolgt, bis sie das Haus aus Sicherheitsgründen nicht mehr verlässt. Holm, der wegen seines Umschwungs etwas resigniert bzw. zynische Züge entwickelt: *Hallo Penny. Bald ist es vorbei. Bald stülpen wir euch eine Glashaube über. Dann kommen die Touris und knipsen. Mahnmal des Scheiterns seid ihr dann ihr armen Ossis* lässt sich auch nicht von Johannas Vorschlag – erst für den Bau kassieren und ihn dann in die Luft sprengen – aufheitern. Johanna zieht sich danach völlig in ihre Wahnvorstellungen zurück und definiert ihr Historiker(innen)bild radikal um, indem sie sich selbst sowie alles in der Wohnung als „Quelle“ begreift: *Quellen! Für später. Quellen. Das kann später jeder bei mir nachlesen. Ich bin die Quelle die andern Historikern – nach mir Aufschluss geben wird über unsere Zeit.*³⁹ Dabei hatte sie sich zuvor kritisch mit der für sie wiederholt kitschigen Erinnerungskultur auseinandersetzt und damit wohl auf einer weiteren Ebene auch den Umgang mit dem Erbe der DDR kritisiert.⁴⁰
- 46 Holms Bilanz kurz vor Schluss spricht eine klare Sprache: Der traurige Osten. Die schöne Chance. Scheiße siehts da aus. Ich will weg.⁴¹
- 47 Tine Rahel Völcker legt somit nahe, dass ein richtiges Leben im falschen nicht möglich ist, die angekündigten Visionen schnell verblassen, Handlungen ausfallen und die

„Sozialaussteiger“, die sich dem Leistungsdruck und Konsumzwang verweigern, hart mit den gesellschaftlichen Realitäten zusammenprallen. Dazu gehört auch, wenngleich extrem von der Autorin vergrößert, die Gefahr des anhaltenden Rechtsradikalismus speziell in den neuen Bundesländern, die auch die anderen AutorInnen bewegt. Im Kontext des Rückzug-Motivs, das ebenso in den anderen Beispielen eine wesentliche Rolle spielt, wäre genauer bzw. erneut danach zu fragen, inwieweit sich ein privater Rückzug politisch gestalten kann bzw. welches (neue) politische Potential damit überhaupt verbunden ist. Auffällig ist auch, dass wiederholt unterschiedliche resistente Formen der Verweigerung auftreten, die deutlich zeigen, dass einerseits zu früh spezifische (alltags-) kulturelle Formen der DDR abgewickelt wurden und andererseits mit einem programmatischen Widerstand gegenüber materiellen und geistigen Importerscheinungen zu erklären sind und sich somit – zugespitzt durch die wachsende (neue) ökonomische (globale) Katastrophe bzw. das damit verbundene Frustrationspotential – Formen des engagierten dramatischen Widerstands bilden, die zum Teil noch ernster gemeint sind als sie ohnehin schon klingen.

- 48 20 Jahre nach dem Fall der Mauer fällt auf, so die derzeitige Bilanz, dass sich junge AutorInnen intensiv an ihrer wenn auch nur kurzen (ostdeutschen) Geschichte sowie Identität reiben, private Spuren und historische Splitter mit viel Interesse zurückverfolgen und Geschichte auch immer als Medien-Geschichte begreifen, indem sie diese mehrdimensional in ihren Theatertexten mitreflektieren. Trotzdem sind auch gewisse Verbrauchsmerkmale in der anhalten Bearbeitung der/eigenen DDR-Geschichte auszumachen, wie es zum Beispiel bei Thomas Freyer oder Tine Rahel Völcker deutlich wird, indem die nach wie vor emotional nicht ganz abgekühlte DDR als dramatische Folie langsam verschimmt oder transparent wird bzw. sich die Autoren aus ihrer Geschichte herausschreiben. Damit stellt sich die Frage welche dramatischen (abstrakteren?) Räume nach dem Einsperren in der Platte, nach dem neuen symbolhaften Zaunbau oder nach dem Rückzug in die Laube dramatisch betreten werden.
- 49 Im Kontext des Diskurses um postdramatische Schreib- und Spielästhetiken zeigen die Beispiele allesamt, dass der Versuch, durch dramatische Situationen, Figuren und eine Geschichte Theater zu erfinden, von den AutorInnen keineswegs als gänzlich veraltet bewertet wird.⁴² Ebenso wäre die folgende ästhetische Diagnose in dem Sinne zu korrigieren, dass von gegenwärtigen Theatertexten gerade ein besonderer Reiz ausgehen kann, wenn diese weiterhin klassische Mimesis-Funktionen auslösen, diese aber in dem Sinne ästhetisch ausbauen, dass gerade auch Wahrnehmungsweisen mehrdimensional reflektiert werden, wie es zum Beispiel die Theater-Filme bzw. die Filme im Theatertext gezeigt haben: „Die Mimesis stellt nicht mehr die Welt dar, sondern eine Wahrnehmungsweise von Welt.“⁴³

NOTES

1. Wolfgang Engler, „Sie sprechen doch Deutsch! Vom Verlassen einer Differenz“. In: Roland Koberg/Bernd Stegemann/Henrike Thomsen (Hg.), *Ost/West – Ein deutscher Stoff. Plötzliche*

Erinnerungen an einen Unterschied. Das deutsche Theater und die Debatte eines wiedervereinigten Landes. Berlin 2005 (S. 25-34). Dieser Text nimmt Fragmente eines Textes auf, der unter dem Titel „Speak White“ im Heft 3/2000 der Zeitschrift *Berliner Republik* erschien.

2. Dass Zeit- immer auch Mediengeschichte ist, zeigt Jutta Wolfert, die 78 zwischen 1989 und 1996 entstandene ost- und westdeutsche Theaterstücke, die den geschichtlichen Umbruch seit dem Mauerfall thematisieren, untersucht und dabei nachweist, dass die elektronischen Medien entscheidend die Geschichte sowie auf unterschiedliche Weise die Dramenformate der Wende mitprägten. Dabei unterscheidet sie grundsätzlich zwischen dem Modell der dramatischen, der performativen und der diskursiven Intermedialität, das sie jeweils u.a. aus Texten von Kerstin Specht, Gerlind Reinshagen, Oliver Bukowski, Simone Schneider, John von Düffel, Rainald Goetz ableitet. Die Theaterstücke nach 1989, die nach Wolfert «das unmenschliche Vermächtnis des Sozialismus abarbeiteten», thematisieren, so ein weiteres Ergebnis der überblicksartigen Analyse, insbesondere die «Rolle der Staatssicherheit, die staatliche Unterstützung der RAF, das Meinungsdiskurs und den alleinigen Deutungsanspruch der Einheitspartei», nehmen «zudem Abschied von der außerordentlichen Rolle des linken Intellektuellen, den die DDR hervorgebracht und die BRD kultiviert hatte». Darüber hinaus räumen, so Wolfert, die Theaterstücke den «Ideen- und Wortmüll ab, den der Sozialismus hinterlassen» habe. Vgl. Jutta Wolfert, *Theaterstücke zwischen Medien und Revolution. 1989-1996*, Berlin, 2004.

3. Ines Langelüddecke diagnostiziert speziell für ländliche Regionen der ehemaligen DDR, dass sich nach der Euphorie zwischen dem 9. November 1989 und dem 3. Oktober 1990 bei vielen DDR-Bürgern die innere und äußere Welt für kurze Zeit vereinte, um danach wieder auseinanderzufallen, und analysiert die gegenwärtige Situation wie folgt: «Jetzt ist es eben die Härte der freien Marktwirtschaft, die sie den Rückzug in die Familie antreten lässt. So verteidigen häufig Kinder, die die DDR kaum erlebt haben, die Welt der Eltern, weil die Loyalität zu ihrer Herkunft – belastet, wie sie auch sein mag – größer ist als die Neugier auf das eigene Leben in der Zukunft da draußen.» Vgl. «Das Lachen der Wachhunde. Zwei Jahrzehnte nach dem Mauerfall: Wie die DDR in unseren Köpfen weiterlebt». In: *Die Zeit*, Nr. 46, 06. November 2008.

Es stellt sich die Frage, ob diese Beobachtung auch bedingt auf junge ostdeutsche TheaterautorInnen zutrifft, die in Folge der Globalisierungsauswüchse und den daraus resultierenden prekären Existenzformen versuchen, sich über den biografisch-familiären Kontext wieder in ihre Geschichte – und damit auch in die Geschichte – einzuschreiben. Für diese Annahme spricht, dass familiäre Strukturen als auch Generationskonflikte eine wichtige Rolle in aktuellen Theaterstücken spielen und sich die AutorInnen an diesem Phänomen deutlich reiben.

4. Wichtige, die Geschichte bzw. den Zerfall der DDR reflektierende Theaterstücke Katers sind u.a. *Ejakulat aus Stacheldraht*, *Fight City Vineta*, *zeit zu lieben und zu sterben*, *We are camera/Jasonmaterial*, *Sterne über Mansfeld* sowie *heaven (zu tristan)*. Zu den in unserem Kontext interessanten Identitätsproblematiken im Werk von Fritz Kater vgl. Christian Kleins Analyse von *zeit zu lieben zeit zu sterben* in Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008 (S. 75-86).

5. Dirk Laucke wird vom Gustav Kiepenheuer Bühnenverlag Berlin vertreten. Ausschnitte aus *alter ford escort dunkelblau* siehe in: Stefan Tigges, 2008, S. 137-143. Das ganze Stück wurde erstmalig abgedruckt in *Theater heute* Nr. 5/2007. Dirk Laucke wurde u.a. in „Stück-Werk 5. Deutschsprachige Dramatik“ (Hg. Barbara Engelhardt/Andrea Zagorski, Berlin 2008, S. 68-70) von Wolfgang Behrens sowie von Stefan Keim in *Die deutsche Bühne*, Nr. 11/2008 (S. 24f.) porträtiert. *Alter ford escort dunkelblau* wurde am 27.01.2007 an der städtischen Bühne Osnabrück in der Regie von Henning Bock uraufgeführt und u.a. im Januar 2008 am Thalia Theater Hamburg nachgespielt (Regie David Bösch).

6. Schorses Freund Paul beschreibt das alte und heute zunehmend verwaiste Mansfelder Land in der siebten Szene «Highway to hell», die wie ein road-movie angelegt ist, trotz eines Hochsommers auffällig düster, bringt dabei zugleich seinen desillusionierten Zustand zum

Ausdruck bzw. skizziert das Post-Wende-Lebensgefühl: *erst ekelts mich, dann isses egal. solange das da draußen, windräder, äcker, tankstellen mansfelder land vorbei rauscht. langsam vorbei. wohnhaussiedlungen mit bisschen wiese davor und ner plastikrutsche knallrot für die kinder. und plastikschaufeln und plastikharken in kleinen sandkästen mit zaun drum. und noch n zaun um den zaun. nur die ex-häuser die ohne scheiben in den zu kleinen fenstern wern nicht mehr eingesperrt. zwei stockwerke höchstens. der putz is grau und die dächer. kann mich noch erinnern, als kind mit meim vater ma ne fahrt richtung bitterfeld gemacht. grün oder schwarz warn früher die dächer. auch wenn keiner mehr drin sitzt gardinen gibt's noch. zu nichts zu gebrauchen. außer ins schwarze da rein gucken. sperrangelweit auf. wie wenn einer zu schreien versucht hat, stirbt und bleibt so. es reicht wenn ich einen tag hinter mir hab und stolz bin am leben zu sein.* Zugleich scheint in dieser Passage auch das sprach (bild)liche Potential Lauckes durch, das der Autor in und durch die vorbeiziehenden Bilder wiederholt poetisch auflädt.

7. Fritz Kater nennt das dritte Bild seines letzten Stückes *heaven (zu tristan)* ebenso „silberhöhe“, womit er gleichfalls seine Figuren mit den Folgen des Niedergangs einer ostdeutschen Industrieregion konfrontiert die Geschichte im Gegensatz zu Laucke aber historisch in einem wesentlich größeren Zeitraum entfaltet und zudem Tristan-Motive in die gebrochenen ostdeutschen Biografien verwebt. Vgl. Fritz Kater, *heaven (zu tristan)*, henschel Schauspiel Theaterverlag, Berlin 2007.

8. Dirk Laucke, *Silberhöhe gibt's nicht mehr*, Gustav Kiepenheuer Bühnenverlag Berlin, Fassung vom 16.05.2008 (S. 16).

9. Bereits zu Anfang wird die DDR-Identität sinnbildlich in Form von Renovierungsarbeiten verwässert. Dave, 1. Szene: *Du schrubbst jetzt Tapete weg bis dir die Arme abfauln. Osttapete. (.) Ich steh vor braun Blümchen un Karos, schmier Osttapete mit Westwasser ein un fang an zu spachteln.* Als historische (DDR-)Erinnerungssplinter treten dagegen Verweise auf die Katastrophe von Tschernobyl oder den Fall der Mauer auf, wobei dieser unsentimental abgehandelt wird. Ecky: *Haste ge-hö-ört?!Micha, n alter Kumpel von mir war dabei.* Dave: *Wo dabei?* Ecky: *Wo dabei. Beim Mauerfall.* Dave: *Was willst du?* Ebd. S. 5, S. 10.

10. Ebd. S. 38.

11. Ecky folgert in einem langen Monolog: *Die Leute ziehn weg von alln Fehlern hier und alln Fehlern hier die se machen. Mein Problem is denselben Fehler gleich zehn ma huntertma zu machen. Das is halt meine Gegend hier.* Ebd. S. 37.

12. Ebd. S. 29 und S. 36.

13. Ecky lädt dieses klischeeartige Selbstbild zu Beginn immens auf: *Wir sin noch viel schlimmer. Wir komm mit unserm ganzen Müll, unsrer Langeweile, unsrer verfickten Wut zu euch. In die Innstadtviertel, zu eurem Reichtum. Eure Häuser stehen unter Denkmalschutz. Unsre Häuser wern abgerissen. Jetzt klopfen wir ma bei euch an. Un sagen Fuckyou!* Ebd. S. 17.

14. Die Premiere (Regie: Henning Bock) fand im Oktober 2008 statt.

15. Dirk Laucke, *Wir sind immer oben*, Gustav Kiepenheuer Bühnenverlag Berlin, Fassung vom 25.12.2007 (S. 45).

16. So fällt Corinnas Diagnose in der mit *dead moon/these times with you* betitelten neunten Szene – jede Szene beinhaltet in Analogie zum Stück jeweils eine musikalische Referenz in Form eines Bandnamens, Plattentitels etc. – wie folgt aus: *kapitalismus is wie freie liebe zur zeit von HIV. Ich habe kein bock auf ewig misstraun.* Ebd. S. 22.

17. Ebd. S. 22.

18. Ebd. S. 25.

19. Ebd. S. 21.

20. Die Thematik des Rechtsradiaklismus wird zum Beispiel auch in dem dokumentarisch angelegten und viel (nach-)gespielten Theaterstück *Der Kick* von Andres Veiel und Gesine Schmidt mehrdimensional reflektiert. Die Uraufführung fand als Koproduktion am 23. April am Theater Basel sowie am 24. April 2005 am Maxim Gorki Theater Berlin statt. Vgl. dazu: Stefan

Tigges, „Der Kick. (Neo-)dokumentarische Schnittstellen in Drama, Aufführung und Film“. In: Hilda Inderwildi/Catherine Mazellier, *Le théâtre contemporain de langue allemande. Ecritures en décalage*, Paris 2008 (S. 205-219). Vgl. auch Andres Veiels komplexe (Nach-)Untersuchung *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*, München 2007. Hier wird am Beispiel des Mordfalls im brandenburgischen Dorf Potzlow deutlich, wie komplex und Generationen übergreifend sich die rechtsradikalistischen/fremdenfeindlichen Motive gestalten und sich durch historische Verknüpfungen (Nationalsozialismus, Faschismus-Erbe, staatlicher verordneter Faschismus in der DDR, wiedervereinigtes Deutschland, ökonomisch-soziale Misere und neu aufkommende Fremdenfeindlichkeit in den alten sowie speziell in den neuen Bundesländern) gefährlich potenzieren kann.

21. Vgl. Anne Rabe, *Achtzehn Einhundertneun – Lichtenhagen*, Textfassung Januar 2008, S. 13.

22. Ebd. S. 26.

23. Entsprechend gestaltet sich auch die Geschichtsaufarbeitung zwischen Mutter und Sohn im Film. Jutta: *Was soll ich denn erzählen?* Michael: *Wie das zum Beispiel neunundachtzig war.* Jutta: *Das wisst ihr doch.* Michael: *Ja, Muddi, aber für den Film.* Jutta: *Da ist die Mauer gefallen und neunzig waren wir dann BRD. Ich war auf keiner Demonstration. Ich kann dir dazu wirklich nichts erzählen. Wo sie damals das Sonnenblumenhaus angezündet haben. Das war schlimm.* Ebd. S. 14. Und in einer späteren Filmsequenz: Michael: *Um es gleich zu sagen. Mein Vater war Spitzel.* Darauf Jutta: *So kann man das nicht sagen, Michael.* Ebd. S. 22.

24. Ebd. S. 36. In einer früheren Filmsequenz hatte Michael noch mit einem Plattenbau-Klischee gespielt: *Platte. Das klingt ja für viele dämonisch. Dreck, Drogen. Undichte Fenster.* Ebd. S. 18.

25. Der Text wurde beim Stückemarkt im Rahmen des Berliner Theatertreffens 2006 in szenischer Lesung vorgestellt und gewann darauf den Förderpreis. Die Hörspielfassung wurde im selben Jahr mit dem Prix Europa ausgezeichnet. 2007 erhielt Freyer auch für sein zweites Stück *Separatisten* die Fördergabe des Schiller-Gedächtnis-Preises des Landes Baden-Württemberg. *Amoklauf mein Kinderspiel* wurde am 28. Mai 2006 in der Regie von Tilmann Köhler am Deutschen Nationaltheater Weimar (Koproduktion mit dem Theater an der Parkaue Berlin) uraufgeführt und u.a. im April 2008 am Hamburger Thalia Theater (Regie Felicitas Brucker) nachgespielt.

26. Thomas Freyer, *Amoklauf. Mein Kinderspiel*, Rowohlt Theater Verlag, Hamburg 2006, S. 7.

27. Ebd. S. 6.

28. Ein extrem ausgeprägtes (Auto-)destruktionspotential, das auch mit einer völlig gekappten Familienbindung zu erklären ist, findet sich auch in Marius von Mayenburgs Stück *Feuergesicht* (1998) wieder. Vgl. Stefan Tigges, *Dramaturgien der Verspiegelung(en). Ein Streifzug durch die deutsche Gegenwartsdramatik*. In: Florence Bancaud, *Beauté et laideur dans la littérature, la philosophie et l'art allemand et autrichien au xx^e siècle*, *Germanica* 37/2005 (S. 121-133).

29. Für das Zwischenspiel, das auch wie eine vorinstallierte quälend andauernde Gedenkminute wirken kann, gibt Freyer u.a. folgende Regieanweisungen: «Lange Stille. Das Durchatmen nach dem ersten Teil. Nichts passiert. Aus den Mündern kommen keine Worte mehr. Es werden keine Geschichten erzählt. Nichts. Es wird nicht gespielt!»

30. Ebd. S. 33 u. 36.

31. Als Vorbild könnte hier trotz einer verschobenen Perspektive möglicherweise Rolf Hochhuths Wende-Reflex-Drama *Wessis in Weimar. Szenen aus einem besetzten Land* gedient haben.

32. Vgl. Eine Landschaft, die immer fremder wird. Thomas Freyer im Gespräch mit Dorte Lena Eilers, *Theater der Zeit*, Nr. 11/2008 (in dieser Ausgabe findet sich auch der Abdruck des neuesten Stückes von Freyer *Und in den Nächten liegen wir stumm*). *Separatisten* wurde am 30. April 2007 in der Regie von Tilmann Köhler am Maxim Gorki Theater Berlin uraufgeführt.

33. Vgl. Christoph Lepschy: «Heimatverluste. Thomas Freyer». In: Barbara Engelhardt/Andrea Zagorski (Hg.), *Stück-Werk 5. Deutschsprachige Dramatik, Theater der Zeit*, Berlin 2008 (S. 35-37).

34. Anita ist wiederholt etwas (n-)ostalgisch gestimmt und erinnert sich an ihre Ankunft im Viertel mit dem sie einen hoffnungsvollen Neuanfang verband, den sie nach einigen «System»-

Störungen nun endlich realisieren möchte: *Mein Sohn war zwei, als ich hier her zog. In dieses Viertel. Da haben die noch gebaut. Oben. An der Endhaltestelle. Die letzten Blöcke. Die Wendeschleife. Vor unserem Haus haben sie den Spielplatz gemacht. Als ich das erste Mal aus dem Küchenfenster gesehen hab. Und hinter der Kaufhalle den Klub der Freundschaft. Im ganzen Viertel standen Baumaschinen. Auch dort, wo sie jetzt die Blöcke abreißen. Ich hab auf meinen Mann gewartet. In der leeren Wohnung. Auf den Umzugswagen aus dem Erzgebirge. Wir hatten nicht viel. Einen Schrank. Ein Bett, das uns unsere Schwiegereltern mitgaben. Ich dachte immer, dass in diesem Moment etwas begonnen hätte. Ein Leben. Ein neues. Das dachte ich. Ein paar Jahre. Wenn du einmal alt bist, weißt du, wo du begonnen hast. Das war schon fast das Ende. Neunzehn achtzig.* Ebd. S. 17.

35. Laut einer Meldung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 05.11.2008 plant der Fernsehsender RTL einen Zweiteiler über die Wiedergeburt der DDR. Weiter heißt es: „Der Film mit dem Titel *Die Grenze* schildert vor dem Hintergrund des Zusammenbruchs der Weltwirtschaft, wie Deutschland sich wieder in Ost und West teilt“. Der Film entstehe anlässlich des zwanzigsten Jahrestages des Mauerfalls 2009, sagt Produzent Nico Hofmann. Das Drehbuch schreiben Christoph und Friedemann Fromm.

36. Thomas Frey, *Separatisten*. S. 32.

37. Ebd. S. 34.

38. Holm äußert sich gleich mehrfach enthusiastisch: *Die Platte hat Platz für uns alle. Alle sind wir willkommen, und alle sind wir gleich. (.) Denn die Leute hier stehen zu ihrem Elend.* Vgl. Tine Rahel Völcker, *Die Höhle vor der Stadt in einem Land mit Nazis und Bäumen*, Gustav Kiepenheuer Bühnenverlag, Berlin, Arbeitsfassung vom 29.01.2007 (S. 15, 33).

39. Ebd. S. 52.

40. Johanna: *Erinnerungskultur ist eine Falle in die schon viele andere getappt sind. Ich will nicht auch noch da hineintappen. Erinnerungskultur ist Verkitschung von Geschichte und muss gestoppt werden.* Ebd. S. 25.

41. Ebd. S. 66.

42. Vgl. hierzu die wieder aufgeflamte (post-)dramatische Debatte. Zuletzt in: *Theater heute*, Nr. 10/2008 (S. 7-21). Positionsbestimmungen u.a. von Florian Malzacher und Bernd Stegemann auf dessen Standpunkt unmittelbar Bezug genommen wurde.

43. Bernd Stegemann, «Nach der Postdramatik», In *Theater heute* 10/2008 (S. 15).

RÉSUMÉS

Fungieren die vor 20 Jahren abgetragenen Mauersteine heute noch als Bruchstücke der Erfahrung? Wenn ja in welcher Form und Funktion? Der Beitrag versucht am Beispiel mehrerer junger (ost-)deutscher TheaterautorInnen, die 1989 kaum älter als 10 Jahre waren und allesamt Absolventen des Studiengangs Szenisches Schreiben der Universität der Künste in Berlin sind, aktuelle Schreibpositionen zu verorten. Dabei stellt sich vor allem die Frage in welcher Weise die DDR weiterhin als Steinbruch für dramatisch zersplitternde Geschichte(n) zu verstehen ist und wie die aus der Black Box entwickelten Geschichtsbilder dramatisch aufbereitet werden. Dabei werden, so das Ergebnis, mehrere Tendenzen deutlich. Einerseits versuchen die DramatikerInnen Geschichtssplitter lokal zu verankern und Ereignisse der Nachwendezeit, die jedoch in einem unmittelbaren deutsch-deutschen historischen Kontext stehen, semidokumentarisch zu vergrößern (Anne Rabe, Thomas Freyer) wobei deutlich wird, dass der Verlust der Heimat, das

Problem des Identitätsverlustes sowie die zunehmend ökonomisch-gesellschaftliche Schräglage grundsätzlich eine zentrale Rolle spielen, sich die Texte jeweils als „Sozialstück Ost“ (Franz Wille) verstehen lassen und damit die Vergangenheit durch unterschiedliche Verweise wiederholt in Erinnerung gerufen wird, was auch die engagierten Texte von Dirk Laucke zeigen. Dass neuere utopische widerspenstige Projekte – ein Kleingewerbe im Schrebergarten, ein neuer Zaunbauversuch oder das Plattenwohnprojekt – schmerzhaft kollabieren, zeigt sich bei Tine Rahel, Dirk Laucke, Völcker und Thomas Freyers Separatisten. Andererseits zeichnet sich jedoch auch eine gegenläufige Tendenz ab, indem Autoren damit beginnen, sich aus der/ihrer Geschichte herauszuschreiben, anstatt diese permanent wieder aufzurufen, womit sich eine „schwindende Verortung von Geschichte“ (Freyer) bemerkbar macht, die dazu führt, dass die dramatisch behandelten Räume immer geschichtsloser und abstrakter auftreten und die jüngste Geschichte signifikant ausbleicht.

Les morceaux de Mur tombés il y a 20 ans fonctionnent-ils encore aujourd'hui comme des fragments d'histoire vécue ? Si oui, sous quelle forme et avec quelle fonction ? Cette contribution tentera de faire un état des lieux des formes actuelles d'écriture, avec, pour exemple, plusieurs jeunes auteurs dramatiques (est-)allemandes qui avaient à peine 10 ans en 1989 et qui pour la plupart étaient diplômées d'Écriture dramatique à l'université des arts de Berlin. Pour ces auteurs se pose avant tout la question de savoir dans quelle mesure la RDA a fait le lit d'une histoire ou d'histoires qui ont dramatiquement volé en éclats et comment des clichés d'histoire développés à partir de la Boîte Noire peuvent donner naissance à une production théâtrale. Plusieurs tendances se distinguent clairement dans cette production. D'une part, certaines auteurs de théâtre cherchent à ancrer localement leurs « éclats d'histoires » et, en les grossissant, à donner aux événements de l'après-chute-du-Mur, qui pourtant se déroulent dans un contexte historique expressément inter-allemand (Anne Rabe, Thomas Freyer), un caractère semi-documentaire. Chez ces auteurs, la perte de la patrie, la perte d'identité des personnages ainsi que la faillite de la situation socio-économique, sont au cœur de leur problématique. Ainsi ces textes sont-ils identifiables comme du « théâtre social de l'est » (Franz Wille), dans lequel le passé de la RDA ressurgit par des évocations répétées. C'est ce que montrent également les textes engagés de Dirk Laucke. Chez Tine Rahel, Dirk Laucke, se distinguant nettement de Völcker et Thomas Freyer, on peut voir à quel point des projets modernistes, utopiques et peu engageants (comme une petite entreprise dans un jardin ouvrier, la construction d'une nouvelle clôture ou un projet de barres d'habitations) peuvent s'effondrer douloureusement. D'autre part, on note une tendance tout à fait opposée, où certains auteurs commencent à se détacher de l'histoire, de leur histoire, plutôt que de la convoquer sans cesse, entraînant un « pâlisement de l'ancrage historique » (Freyer), où les espaces investis par le théâtre perdent de plus en plus leur dimension historique, deviennent de plus en plus abstraits et où l'histoire récente est de moins en moins présente. Contrairement à de nombreux scénarios d'adieu, nous constaterons – du moins, à l'exemple des textes de théâtre présentés dans cette contribution –, que la catégorie esthétique du drame n'a en rien perdu de son importance et qu'elle possède une extraordinaire capacité à traiter de l'histoire et à raconter des histoires.

INDEX

Mots-clés : jeunes auteurs, nouvelle écriture, nouvelle génération d'auteurs, théâtre

AUTEURS

STEFAN TIGGES

Ruhruniversität Bochum