

Jifí Munzar

Die Dramen Christoph Heins
und einige Gattungsprobleme der jüngeren Dramatik der DDR

Im folgenden Beitrag werde ich mich den Gattungsproblemen auf dem Gebiet des Dramas widmen, vor allem am Beispiel eines Dramatikers der mittleren (oder der jüngeren mittleren) Generation. Christoph Hein (geboren 1944) wurde in den letzten Jahren auch außerhalb der DDR berühmt, vornehmlich aufgrund seiner Prosawerke. Seine Dramen, auf die ich mich konzentrieren werde, sind allerdings noch nicht so allgemein bekannt.

Durch das Studium der Logik und Philosophie theoretisch ausgerüstet und mit den wertvollen praktischen Erfahrungen, die er als Regieassistent bei Benno Besson und als Dramaturg an der Berliner Volksbühne sammeln konnte, stellte er sich in den 70er Jahren der Öffentlichkeit auch als Dramatiker vor. Von seinen zahlreichen Stücken wurde allerdings nur ein kleiner Teil veröffentlicht. Einige seiner Juvenilien beschreibt er selbst in einem Gespräch folgendermaßen: "Da wär 'Der Herr Hansaemon', eine Parabel nach dem Japanischen, in dem ein sich als intakt preisendes Gemeinwesen skurril zerfällt, die Phrase zerplatzt am Gewöhnlichen, der Brutalität, im Stück an einer Fliege /.../ 'Ossoki-Ossokin', eine Bürooper nach Granin, ein wenig Irrationalität macht etwas Wirbel in den geordnetsten Verhältnissen /.../ Dann ein Stück über Brecht im Jahre 30, ein Herakles-Stück (das gehört sozusagen zur Pflicht: DDR-Dramatiker und Antike) /.../ Die Revue nach Friedrich Wolf ist ein kleiner Theaterspaß, Theater auf dem Theater /.../"¹ Dazu gehören noch das Puppenspiel "Vom hungrigen Hennecke", das 1974 in der Volksbühne aufgeführt wurde, Hörspiele und Übersetzungen (u.a. Molière und Racine).

In dieser Übersicht wurden die fünf Stücke ausgelassen, die in den 80er Jahren im Druck erschienen, mit denen ich mich im weiteren befassen werde: "Schlötzel oder Was solls" (uraufgeführt 1974, gedruckt 1981, zusammen mit drei anderen Stücken); "Cromwell" (uraufgeführt 1980, gedruckt 1978 die erste Version, 1981 die zweite Version); "Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Sze-

ne ein Salon" (aufgeführt 1980 in Düsseldorf/BRD/, gedruckt 1981); "Der neue Menoza oder Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandi" (aufgeführt 1982, gedruckt 1981)²; "Die wahre Geschichte des AhQ" (aufgeführt und gedruckt 1983)³ Und jetzt zu den einzelnen Stücken.

"Schlötzel oder Was solls" ist eine Komödie, in deren Mittelpunkt ein Soziologe namens Schlötzel steht, ein Nonkonformist, der mit dem Lebens- und Arbeitsstil seiner Zeitgenossen unzufrieden ist, der die veralteten Zustände kritisiert und sich für neue Wege in der Produktion einsetzt und sich um die möglichst volle Entfaltung menschlicher Fähigkeiten bemüht. Aus dem Institut wird er als unbequemes Element in einen Betrieb abgeschoben (angeblich, um das praktische Leben kennenzulernen). Im Betrieb, wo er vor allem für den Objektlohn anstelle des Zeitlohns kämpft, macht er sich auch unerwünscht und endet durch Selbstmord an der Ostsee. Wie besessen arbeitete er an Verbesserungsvorschlägen, die an sich richtig waren, für die sich aber weder seine Mitarbeiter noch die Betriebs- und Parteileitung interessierten. Nach seinem Tode allerdings wurde das, wofür er kämpfte, auf Geheiß von oben eingeführt. (In der ursprünglichen Version handelte es sich um einen jungen westdeutschen Intellektuellen, dessen rebellischer Geist von der revolutionären Praxis in der DDR angezogen wurde und der in einer direkten Konfrontation mit der Wirklichkeit in Schwierigkeiten geriet.) Das Stück erinnert einerseits, zumindest stofflich, an die Zeitstücke der 50er Jahre, andererseits scheint die Gestalt Schlötzel etwas Gemeinsames zu haben mit solchen Helden, solchen anarchistischen Selbst Helfern wie Moritz Tassow oder Paul Bauch. Diese Ähnlichkeiten oder Analogien sind aber größtenteils nur äußerlich. Schlötzel, dessen Besessenheit an Verrücktheit grenzt, bemüht sich im Grunde genommen um etwas Substantielles, er lehnt es ab, sinnlos in den Tag zu leben, wie die meisten es tun. "Sie haben sich an die Verhältnisse gewöhnt, ich nicht. Sie strotzen vor Selbstzufriedenheit, ich will ein wenig mehr. Mein Leben ist zu kurz und zu wichtig, als daß ich alles schlucken werde. Praktikisten, Anpasser, Leisetreter, Karrieristen, ich werde ihnen noch zu schaffen machen."⁴ Den Kollegen wirft er vor, daß "sie sich selber nicht begreifen", daß sie eigentlich nicht leben.

Was das Genre betrifft, ist das Stück wahrscheinlich eher eine Tragikomödie als Komödie, es gibt hier eine gewisse Spannung zwischen den Bestrebungen Schlötzels und dem tragischen Ausgang einerseits und einigen heiteren Situationen und dem leichten Ton des ganzen Stückes andererseits. Dadurch und auch damit, daß Schlötzel als ein Verrückter geschildert wird, wollte Hein offensichtlich das banale Schema anders beleuchten, es ging ihm vor allem um Ver-

fremdung.

Eine große Rolle im Stück spielen einige ungewöhnliche Situationen - es beginnt auf einem Schießplatz, wo die Mitarbeiter des soziologischen Instituts mit Luftgewehren schießen (was durchaus an die erste Szene in Goethes "Egmont" erinnert); kurz vor dem Schluß, wo die Szenenfolge fast einem Stationsdrama ähnlich ist, tötet Schlötzel in einem Soloauftritt (es handelt sich um einen Monolog) ein Kaninchen, das ihm die kleinbürgerliche und unreflektierte Lebensweise symbolisiert. Solche Metaphern gehören auch in späteren Stücken, vor allem in der "Wahren Geschichte", zum Instrumentarium Christoph Heins.

Von den Stücken mit ähnlichem Stoff und ähnlicher Problematik steht ihm wahrscheinlich Volker Brauns "Tinka" am nächsten, wo Braun das Produktionsthema durch Parallelen zu "Hamlet" verfremdet. Hein scheint aber tiefer zu gehen - auch der Tod Schlötzels wirkt logischer als der Tod Tinkas.

"Cromwell" ist auf den ersten Blick ein historisches Drama; Hein allerdings lehnt - wie auch Volker Braun - diese Bezeichnung ab. "Stücke, die in der Gegenwart geschrieben werden, sind Gegenwartsstücke. Diese Banalität zu behaupten scheint mir wichtig, da heute ein Gegensatz zwischen sogenannten historischen und gegenwärtigen Stücken konstruiert wird /.../ Gegenwart wird ohnehin verhandelt."⁵ Und konkret zum Stück sagt er: "Cromwell ist weder eine Historie noch eine Parabel. Es geht um Geschichte und Geschichtsbewußtsein, darum, wie sich Vorgegangenes und Gegenwart berühren, reiben."⁶ Bei Hein handelt es sich um keine Glorifizierung Cromwells, wie wir sie z.B. aus dem gleichnamigen Drama Lunatscharskis kennen ("Cromwell", 1920), das viel effektvoller ist (es enthält einige Szenen mit König Karl I., die in den meisten älteren Cromwell-Dramen nicht fehlen durften). Hein ist sehr kritisch und schildert und analysiert den Weg eines tüchtigen Mannes, der vor der Entscheidung stand, entweder als Don Quichotte der Revolution zu enden oder sich als Diktator zu behaupten (vor allem war es der Konflikt mit den Gleichmachern, den Levellers, den Lunatscharski fast nur am Rande erwähnt, der allerdings bei Hein die Schlüsselrolle spielt). Dieser Gegensatz erinnert ein wenig an den Gegensatz zweier möglicher Typen von Revolutionären wie ihn Volker Braun in "Guevarra oder der Sonnenstaat" gestaltete.

Den äußeren Bezug zur Gegenwart erreicht Hein mit Hilfe einiger Anachronismen (man spricht von "Smog" in London, die Gleichmacher gebrauchen die Anrede "Companeros", man erwähnt Maschinengewehrsalven usw.), meistens sind es aber nur "verbale Anachronismen".

Das nächste Stück "Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon"

(der ursprüngliche Titel lautete "Lassalle oder die Genesis"), das Hein als Schauspiel bezeichnet, ist eine Komödie, genauer gesagt ein Konversationsstück. Mit Bezug auf die enorme Wichtigkeit des Themas (das Verhältnis des Führers der Arbeiterbewegung zu den Geführten) könnte man es möglicherweise auch als Tragikomödie charakterisieren. Hein selbst hat gesagt, daß er die Situation im 19. Jahrhundert - die Anfänge der deutschen Arbeiterbewegung - mit den Mitteln des 19. Jahrhunderts schildern wollte - also eine Salonkomödie.

Die Hauptperson (die meisten Haupthelden Heins sind ohne wirkliche Gegenspieler, sie kämpfen nur mit sich) Lassalle wird als Schwätzer geschildert, der sich vor allem für Frauen aller Stände interessiert. Von den neueren Dramen der DDR steht dem Werk, was das Genre betrifft, wohl das Stück "Die Musen" von P. Hacks, zumindest einige Szenen, am nächsten. Hein aber ist viel gründlicher, es geht ihm um viel mehr als um witzige Reden zwischen Cosima Wagner und Bülow.

"Der neue Menoza oder Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandi" ist eine Adaption nach Lenz. Es ist aber charakteristisch, wofür sich Hein entschied: für die Geschichte eines Prinzen aus fernen Ländern, der über die Ordnungen in Europa staunt. Prinz Tandi ist, um es kurz zu sagen, tief enttäuscht. "Ich glaubte, aufgeklärte Menschen anzutreffen, eine freie Gemeinschaft der Brüderlichkeit, soziale Gleichheit aller Bürger, das vielgerühmte neue Europa. Aber was sich hier verändert hat, ist nicht viel mehr als der Name; und was neu ist, ist schlimmer als zuvor."⁷

Wichtig ist nicht nur die Wahl des zu adaptierenden Stücks (das an sich ziemlich schwach ist, Lenz selbst schätzte es nicht sehr hoch), sondern auch die Vorgangsweise Heins: Er aktualisiert nicht, er ändert nur wenig, er kürzt aber ziemlich viel. Er will den ursprünglichen Text transparenter und spielbarer machen.

In dem Stück "Die wahre Geschichte des AhQ" gipfelt das bisherige dramatische Schaffen Heins. Es ist eine sehr freie Dramatisierung einer Erzählung Lu Xuns, eine Geschichte, die in China Anfang des 20. Jahrhunderts spielt. Ein Stück, das irgendwo zwischen Gorkis "Nachtasyl" und Becketts "Warten auf Godot" steht, ein Stück über zwei Männer, AhQ und Wang, die sich als Anarchisten deklarieren und die auf die Revolution warten. Die Revolution kommt endlich auch in ihr Dorf. AhQ wird allerdings enthauptet für etwas, was er nicht gemacht hat, und Wang flieht, weil er ein ähnliches Schicksal befürchtet.

AhQ ist ein deklassiertes Individuum (möglicherweise war er ursprünglich Angestellter), mit Recht kann er als Jedermann bezeichnet werden (die Partikel Ah wird in einigen Teilen Chinas vor jedem Namen gebraucht), sein Freund Wang ist ein gebildeter Mann, der tief gesunken ist. Die Verfremdung (China) ist nicht

vollkommen, weil Hein absichtlich das chinesische Milieu mit europäischen Elementen kombiniert (Zitate aus der Bibel, Anspielungen an die Inquisition usw.), es sind sozusagen räumliche Anachronismen.

Die Welt wird als ein Gefängnis geschildert (es regnet und schneit durch das Dach des Tempels, wo die beiden wohnen, der Tempelwächter schließt die Tür jeden Abend zu und öffnet sie erst am nächsten Tag), ein Gefängnis, wo nur Gewalt herrscht. In diesen Schilderungen hat sich Hein ziemlich weit von Lu Xun entfernt (er betont auch die Rolle der Intelligenz - bei Lu Xun z.B. ist Wang ein Strolch; der Dorfpolizist Maske, der bei Lu Xun die Unterdrücker repräsentiert, wird bei Hein selbst vom gnädigen Herrn unterdrückt usw.). Gegenüber den beiden Helden, die frei sind und nichts als ihr Leben verlieren können, steht der Tempelwächter, ein Kleinbürger, der offensichtlich glaubt, daß er ewig auf Erden bleibt. Die Revolution wird nur wenig definiert - sie ändert nichts grundsätzlich, sondern in den meisten Fällen nur verbal (das ehemalige Kloster "Zur unbefleckten Empfängnis" heißt z.B. nach der Revolution "Revolutionäres Kloster Zur unbefleckten Empfängnis"). Der Verlauf der Revolution wird folgendermaßen geschildert:

Tempelwächter: "Der Fremde aus der Stadt kam, dann war überall Revolution und jetzt regiert die Revolutionspartei."

AhQ: "Und der gnädige Herr, sagst du, gehört zur Revolutionspartei?"

Tempelwächter: "Natürlich. Er und der Bürgermeister und der Maske."⁸

Die Stärke des Stückes zeigt sich u.a. darin, daß vieles nicht eindeutig formuliert wird. Vieles bleibt offen. Hein drückt das so aus: ".../ diese Offenheit. Wir können das anders nennen, etwa Möglichkeiten zur Phantasie, Freiräume zum Begreifen des eigenen Lebens, der eigenen Existenz."⁹ Eine vom Autor gewählte Genrebezeichnung finden wir hier nicht, das Stück hat keinen Untertitel. Es hat Züge einer Parabel (vor allem AhQ als Jedermann), zugleich aber findet man im Stück viele, fast möchte man sagen existentielle Züge. (Eine große Rolle spielen die Metaphern oder Handlungen, die man metaphorisch verstehen kann.) Was den Zuschauer betrifft, kann das Stück als eine "geschlossene Struktur" bezeichnet werden - nur an zwei Stellen gibt es Andeutungen, daß sich die Schauspieler direkt ans Publikum wenden. Aber auch diese Passagen sind in den Kontext des Stückes organisch eingebunden.

Das Stück ist ungefähr in derselben Zeit wie die Novelle "Der fremde Freund" entstanden. Nach den Zusammenhängen zwischen den beiden Werken gefragt, antwortete Hein: "So sehr verschieden sehe ich die beiden Sachen nicht. Bis auf die formalen, die handwerklichen Unterschiede. Ich habe diese Fassung des AhQ unmit-

telbar nach dem Fremden Freund geschrieben, und der AhQ ist für mich die Dramatisierung des Fremden Freundes. Aber das kann wohl kein anderer verstehen. Das ist meine Meinung. Für mich gibt es sehr viele Bezüge. So viel nur um die enge Sicht auf den Fremden Freund etwas aufzulockern und möglicherweise die Nicht-eindeutigkeit des AhQ ein wenig eindeutiger zu machen. Ja, die beiden Sachen werden ganz verschieden gesehen, aufgenommen; aber für mich gibt es sehr viele Beziehungen."¹⁰ Nur nebenbei sei erwähnt, daß das Stück ursprünglich eine monologische Form haben sollte.

Was geht aus diesen unsystematischen Kommentaren zur Dramatik Christoph Heins hervor? Sind die Dramen Heins für die Problematik der Gattungs- und Genreentwicklung in der DDR-Dramatik wirklich kennzeichnend? Ich möchte mich im folgenden vor allem zu drei Themenkreisen äußern: zu den Parabelstücken, zum Thema Geschichte und Geschichtsbewußtsein und dem Problem der Revolution in der jüngeren Dramatik der DDR und zu den Adaptionen.

In der Landschaft der DDR-Dramatik kam es in den 70er und 80er Jahren zu wichtigen Veränderungen im Vergleich zu den 50er und 60er Jahren. Außer der größeren Differenzierung ist es vor allem der Verzicht auf die (direkte) Belehrung des Zuschauers. Von den eindeutigen oder die Entscheidung suggerierenden Parabeln Brechts war es aber ein langer Weg bis zur "Wahren Geschichte", wo die meisten Probleme offengelassen werden (die geschlossene Struktur und die räumlichen Anachronismen, die die Verfremdung dämpfen, tragen dazu entschieden bei), ein langer Weg mit den Zwischenstationen bei Peter Hacks und Volker Braun. (Den Hauptunterschied zwischen zwei Parabeln, die in China spielen, dem "Großen Frieden" und "Der wahren Geschichte", sehe ich in der Stufe der Offenheit - auch Braun suggeriert noch eine Antwort, während das bei Hein nicht der Fall ist). Damit ist der nächste Themenkreis unmittelbar verbunden: Geschichte und Geschichtsbewußtsein und das Problem der Revolution. Die Befragung der Geschichte, ein historisches Problembewußtsein nehmen in den letzten Jahren für die DDR-Literatur an Bedeutung zu - das zeigen sogar solche erfolgreichen Volksstücke wie "Die Preußen kommen" von Claus Hammel. (Nur nebenbei gesagt: Mit der Tendenz zur Intellektualisierung in der jüngeren DDR-Dramatik geht Hand in Hand eine andere Tendenz - die Volks- oder Unterhaltungsstücke verselbständigen sich mehr und mehr als Genre; vor allem denke ich an den erfolgreichsten Dramatiker der DDR, an Rudi Strahl; diese Situation möchte Christoph Hein gern institutionalisiert sehen - er fordert eine Trennung, auch organisatorisch, des hohen, intellektuellen Theaters und des Boulevardtheaters, wie er es nennt.

In seinen eigenen Stücken spielen zwar einige possenhafte Elemente eine Rolle - denken wir nur an den russischen Gouverneur Sonzeff in "Lassalle", der nur zwei Sätze auf deutsch kennt: "Ich bin erfreut" und "Ich bedaure" - Volksstücke aber machen sie aus ihnen nicht.)

Bei den Geschichtsdramen handelt es sich um eine ähnliche Entwicklung wie bei den Parabeln: von glorifizierenden, belehrenden und aktualisierenden Stücken wie Friedrich Wolfs "Thomas Müntzer" oder "Der Teufelskreis" von Hedda Zinner bis zu den Analysen Heins in "Cromwell" und "Lassalle", die viel offener sind. Dazwischen liegen einige Stücke Heiner Müllers ("Macbeth", "Der Auftrag"), Peter Hacks' ("Prexaspes", "Pandora") und Volker Brauns ("Der Sonnenstaat", "Dmitri"). Braun steht Hein sicherlich am nächsten.

Im Vergleich zu den 50er (und eventuell auch den 60er) Jahren ändert sich sowohl die Darstellungsweise als auch die Problemstellung. Damals ging es den meisten Autoren darum, die Zuschauer zu überzeugen, daß die Revolution objektiv notwendig und nützlich war. Die Zuschauer sollten auf einige Gesetzmäßigkeiten des Geschichtsprozesses aufmerksam gemacht werden. Jetzt, nachdem die Revolution zur Wirklichkeit geworden ist, tauchen allmählich differenzierte Fragen nach dem Sinn und nach der Richtung der weiteren Entwicklung auf. Das zeigt sehr anschaulich die Entwicklung P. Hacks' von einem erfindungsreichen Brecht-Schüler, der den Zuschauern den Geschichtsablauf in den älteren Geschichtsformationen vereinfachend, mit Hilfe von V-Effekten, zu verdeutlichen bestrebt war, zu einem Autor, der sich um Harmonie bemüht und der die menschliche Situation nach der Revolution eher mit Hilfe von klassischen Mitteln darzustellen versucht und der auf die Katharsis nicht verzichten kann.

Diese Linie über viele Stücke hinweg, die mit der zyklischen Theorie polemisierten (Brauns "Großer Frieden", Gosses "Palmyra" u.a.m.), gipfelt in den Dramen Heins. Als Motto zu seinem Werk, einschließlich der Prosawerke, könnte ein Zitat aus "Horns Ende" stehen: "Welch ein entsetzlicher Gedanke, ohne Gedächtnis leben zu wollen. Wir würden ohne Erfahrungen leben müssen, ohne Wissen und ohne Werte. Löschen sie das Gedächtnis eines Menschen, und sie löschen die Menschheit."¹¹ Und aufgrund dessen, was ihm vorgestellt wird, muß sich der Leser oder Zuschauer selbst entscheiden. Die schon erwähnten Anachronismen machen ihn nur darauf aufmerksam, daß alles, wann und wo es auch geschieht, auch seine Sache ist.

Es bleibt der letzte Themenkreis: die Adaptionen. Dazu ist zwar "Der neue Menoza" Heins kein allzu guter Ausgangspunkt, aber er zeigt zumindest, daß man Lenz heute auch anders nutzen kann als Brecht mit seiner berühmten Bearbeitung

des "Hofmeisters". Die Adaption älterer Stücke oder Stoffe spielt immer noch, schon seit den 50er Jahren, eine sehr große Rolle in der Dramatik der DDR, was wieder ihre Tendenz zum Intellektualismus deutlich macht. Die Zahl der Adaptionen nimmt in den letzten Jahren eher zu: Es werden allmählich mehr und mehr auch deutsche Autoren adaptiert und nicht nur die antiken und englischen. In diesem Zusammenhang denke ich vor allem an Jochen Berg ("Im Taurerland"), an Helmuth Bez (Tiecks "Die verkehrte Welt"), Peter Hacks ("Rosie träumt"), Volker Braun ("Dmitri" nach Schiller). Es scheint, daß im Prozeß der Selbstreflexion endlich auch die deutsche Klassik ihren Stellenwert gefunden hat.

Zusammenfassend noch: Die Änderungen, zu denen es in den 70er und 80er Jahren in der Dramatik der DDR kommt, sind nicht nur inhaltlicher Natur, sondern sie betreffen auch die Ebene der Genres. Sie sind, meines Erachtens, im dramatischen Schaffen Christoph Heins in allen seinen inneren Spannungen am klarsten sichtbar. In allen Stücken beschäftigen ihn die verschiedenen Aspekte des Problems der Bestimmung des Menschen, das für ihn ohne die Analyse der Vergangenheit nicht lösbar ist. Das scheint mir das Grundproblem der Gegenwart zu sein. In seinen Werken begegnen uns allerdings lebendige Menschen mit ihren existentiellen Sorgen und nicht abstrakten Problemen. Das ist nicht nur seine Stärke, sondern das bezeugt auch die Lebendigkeit der zeitgenössischen DDR-Dramatik, die z.Z. erfolgreich um die Rolle der führenden Gattung innerhalb der DDR-Literatur kämpft und deren Autoren im deutschsprachigen Raum zweifellos zu den bedeutendsten Dramatikern zählen.

Anmerkungen

- 1 Christoph Hein antwortet auf Fragen von "Theater der Zeit". In: Theater der Zeit 1978, Jg. 33, H. 7, S. 51.
- 2 Alle vier genannten Stücke sind im folgenden Band enthalten: Christoph Hein: Cromwell und andere Stücke. Berlin u. Weimar 1981. Zit. nach 2. Aufl. 1985.
- 3 Theater der Zeit 1983, Jg. 38, H. 10, S. 56ff.
- 4 Hein, C.: Cromwell ..., a.a.O., S. 208.
- 5 Siehe Anm. 1.
- 6 Ebda
- 7 Hein, C.: Cromwell ..., a.a.O., S. 236.
- 8 Theater der Zeit 1983, Jg. 38, H. 10, S. 63.
- 9 Mit Christoph Hein sprach Gregor Edelmann. Ebda, S. 55.
- 10 Ebda, S. 56.
- 11 Hein, C.: Horns Ende. Berlin u. Weimar, 1985, S. 281.