

Julia Lind

ALFRED MATUSCHE UND LOTHAR TROLLE

Grenzgänger des DDR-Theaters

[transcript] Theater

Aus:

Julia Lind

Alfred Matusche und Lothar Trolle

Grenzgänger des DDR-Theaters

Juli 2018, 366 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-4382-4

Eigensinn und SED-Diktatur? Trotz des Diktats der Gleichheit vertraten die Dramatiker Alfred Matusche und Lothar Trolle in der DDR eine eigenständige künstlerische Position. Beide orientierten sich dabei an Traditionslinien der Moderne, welche im kulturellen System der DDR unterrepräsentiert waren. Während Matusche einen sozialistischen mit einem magischen Realismus verknüpfte, entwickelte Trolle Formen des Absurden weiter.

Julia Lind stellt diese ungleichen Grenzgänger des DDR-Theaters anhand ausgewählter Theatertexte, Theaterinszenierungen sowie Hör- und Fernsehspiele vor und eröffnet damit einen ungewöhnlichen, »von den Rändern des Sozialismus ausgehenden« Blick auf die deutsch-deutsche Geschichte.

Julia Lind (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des Bereichs Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4382-4

Inhalt

Vorwort | 9

1. Einleitung | 11

Gedanken zur Epochendarstellung | 11

Begriff des Grenzgängers | 13

Grenzgänger Matusche – der religiöse Arbeiter | 18

Grenzgänger Trolle – der postsozialistische Narr | 21

Grenzgänger – ästhetischer Raum und Wahrnehmung | 23

2. Grenzgänger Matusche: Modell des Sehens | 33

Van Gogh: Beispiel eines sozialistischen Künstlers? | 35

Raumanalyse *Van Gogh* (1966) | 37

Vincent und das bürgerliche Feld der Familie | 41

Das Proletarische Feld: Ausweg? Lösung? | 45

Raum des Künstlers: Erhoffte Identität | 48

Tagseite | 49

Nachtseite | 52

Einsamer Raum der Heilanstalt | 55

Letzte Station: Unwirklicher Raum | 58

Künstler ohne (gesellschaftlichen) Ort | 62

Zweimal *Van Gogh*: Interpretationen des Stücks in BRD und DDR | 69

Das westdeutsche Fernsehspiel *Van Gogh* – ein Traumspiel | 70

Van Gogh in Karl-Marx-Stadt – poetischer Realismus auf der Bühne | 76

Matusches Geschichtsbilder im Kontext DDR | 85

Die Dorfstraße (1955): Opferdiskurs während des Kalten Krieges | 90

Symbolik des Lichtens am Deutschen Theater | 97

Lichter Geschichtsraum als Zeugnis der »gefühlten Geschichte« | 103

Flüchtlingslager: »Wüstes Land« in der Nachkriegsgesellschaft | 108

Der Regenwettermann – Täterdiskurs und Erinnerung an die Shoah | 126
Kartierung und Semantisierung des geschichtlichen Raumes | 128
Deutsche Misere I: Humanismus und Krieg | 136
Angst und die moderne, säkularisierte Welt | 145
Abschied und religiöser Raum des Totengräbers | 150
Deutsche Misere II | 155
Topos Regenwettermann | 160
Sozialistischer kontra Magischer Realismus? | 167
Visuelle Wahrnehmung und Dramenmodell | 173

3. Grenzgänger Trolle: Das Modell des Gehens | 179

Brecht-Diskurse und Subjektbegriff im Künstlerstück *klassenkampf* (svendborg 1938/39) | 183

Form: Erzähltes Theater? Ein Lesedrama? | 186
Raumanalyse: Zwischen nah und fern | 190
I Auftakt und Einzug des Chores | 190
II Der Garten und der Chor der mindestens fünf Frauen | 192
III Eintritt ins Haus und Stimmen der Männer | 202
IV Auftritt Steffins Familie | 210
V Auftritt Brecht: Ein Vertriebener | 212
Politisierte Erinnerung – oder Erinnerung an einen politischen Dichter? | 217
Grenzgang des Lachens und Aushandlung von Identität | 222

Postsozialistischer Erinnerungsraum:

***klassenkampf* des Freien Theaters München (1998)** | 232
Auftakt: ein klanglicher Raum als Erinnerungsraum | 233
Ortswechsel: Von den lärmenden Städten in die Idylle Svendborg | 234
I Der Frauenchor: Zwischen Disziplinierung und Sehnsucht | 236
II Männerchor: Zwischen Didaktik und Slapstick | 240
III Straßenszene: Erweiterung der Perspektive | 246
Brecht-Lektüren in Ost und West: Zwischen Leib und Verstand? | 248

Fiktionale Geschichtsräume: Raum der Gleichzeitigkeit | 255

Reaktionen auf Geschichte: Erinnerung an die Shoah in *Das Dreivierteljahr des David Rubinowicz* (1991) | 261
Grenzerfahrungen in Hörspiel und Theater | 278
Hörspiel: Kinderchor im Wechselgesang mit dem Zeugen | 279
Inszenierte Abwesenheit im Theater: Der Chor und der stumme Zeuge | 282

Entgrenzter Geschichtsraum in *novemberszenen* (nach *döblin*) (1999) | 293

Textbild und Struktur | 297

Durch Raum und Zeit: Vom historischen Elsass nach Berlin 1989,
zurück zu Rosa | 300

Gleichzeitige Geschichtsräume – Wiederkehrender Stillstand? | 316

Postsozialistischer Geschichtsraum im Theater und Hörspiel | 321

Hörspiel: *novemberszenen* als Zeitstück | 321

Theaterinszenierung und Chor im zeitgeschichtlichen Diskurs | 326

4. Schlusswort: Grenzgänge und Weltanschauung | 335

Ästhetischer Raum und Handlungen des »Sehens« und »Gehens« | 337

Literaturverzeichnis | 347

Primärliteratur | 347

Sekundärliteratur | 348

Onlinequellen | 360

Medien- und Aufführungsverzeichnis | 361

Archivverzeichnis | 362

Siglen | 363

1. Einleitung

GEDANKEN ZUR EPOCHENDARSTELLUNG

Aus heutiger Perspektive, 25 Jahre nach dem Fall der Mauer, wird der Staat DDR sowie die darin hervorgebrachte Kunst, zu einem immer weiter zurückliegenden historischen Moment. Die dort verhandelten Themen, die politischen Überzeugungen und das zugrundeliegende Geschichtsmodell erhalten den Anstrich des Fremden. Es bleibt ein Nachhall von großen Namen wie Heiner Müller, Peter Hacks, Christa Wolf oder Anna Seghers, die in die Lehrbücher und das kulturelle Gedächtnis eingegangen sind. Um die Schlagworte wie sozialistische Dramatik, dialektisches Theater, oppositionelle oder affirmative Kunst bilden sich Zuweisungen, Bestandsaufnahmen und Ansichten über dieses kulturelle System heraus. Es entsteht ein Meinungsbild zur DDR, das sich aus einem Netz von Verknüpfungen und Assoziationen speist, die dazu tendieren, ein abgeschlossenes, wenn nicht homogenes, so doch geordnetes Bild einer Zeitepoche zu liefern.

Selbstverständlich sind solche Epochen-Zuschreibungen immer nur Konstruktionen und Vereinfachungen eines dynamischen Diskurses, eines zerfaserten, geschichtlichen Verlaufs. Sie bilden die großen Linien – meist die Norm – ab und verdecken gleichzeitig die Einzelheiten. Ist der Kanon einer Kultur erst festgelegt, hat sich das Bild verfestigt, so ist eine Änderung schwerlich zu bewegen und sogenannte Seitenarme geraten leicht aus dem Blickfeld. Jedes kulturelle System lässt sich nach Lotman über die räumliche Struktur von nah und fern bzw. über das Verhältnis von Zentrum und Peripherie beschreiben. Je weiter man sich vom Zentrum entfernt, desto unkonventioneller und progressiver erscheint die Kultur; gerade der Grenzbereich des kulturellen Systems ist für neue Impulse offen, welche nach und nach vom kulturellen System aufgegriffen werden und sich so dem Zentrum annähern. Bei radikalen gesellschaftlichen Umwälzungen – Lotman nennt als Beispiel die Oktoberrevolution

1917 – verkehrt sich das Verhältnis von Peripherie und Zentrum radikal und Bewertungssysteme ändern sich.¹

Diese Umkehrung lässt sich in dem heutigen Verhältnis zur DDR-Kultur nachempfinden. Was an diesem kulturellen System aus heutiger Sicht so fremd – und vielleicht gerade deswegen so faszinierend erscheint – ist der Bezugsraum der Utopie vs. der Ideologie. Innerhalb des Systems der DDR konnte jedes künstlerische Produkt in Bezug zur vorgegebenen Weltanschauung gesetzt werden. Das Streben nach Einheitlichkeit und verbindlichem politischen Standpunkt erscheint aus heutigem Verständnis besonders befremdlich. Vor diesem Hintergrund muss auch die Kulturpolitik der SED und deren fast absurde Ausgrenzung der modernen Formen in den Aufbaujahren gesehen werden. Das Konzept des sozialistischen Realismus war in deren Augen als Fortschritt und nicht als ein bloßes Zurückgreifen auf Formen des 19. Jahrhunderts gedacht. So stufte der Chefdramaturg des Deutschen Theaters Anfang der 1950er Jahre moderne Theaterformen der Weimarer Republik als Übergangserscheinungen ein und resümiert, dass an eine Weiterführung des Theaters von 1933 nicht zu denken sei.² Subjektive Erfahrungswelten wie sie im Theater des Expressionismus hervorgebracht wurden, galten als Anzeichen einer degenerierten, egozentrischen Gesellschaft, die den Hitler-Faschismus erst möglich gemacht hatte. Für die neue Zeit, so das allgemeine Selbstverständnis, war der sozialistische Realismus die einzig mögliche Kunstform im politischen Klassenkampf.

Diesen Kulturwandel und die dadurch veränderten Wahrnehmungen sucht die vorliegende Studie mitzudenken und die Dramatik von Alfred Matusche und Lothar Trolle in der Dialektik zwischen *fremd* und *eigen* zu zeigen. Beide Dramatiker waren Außenseiter des kulturellen Systems der DDR; beide gingen nicht in dessen Selbstbeschreibung auf, da sie Traditionslinien der Moderne fortführten, die im offiziellen System unterrepräsentiert waren und literarische Seitenarme beschreiben. Von der Grenze bzw. Peripherie aus sind ihre Modelle konzipiert, die andere Wahrnehmungsweisen auf das Zentrum geben. Dabei ist die Warte des 1909 geborenen Dramatikers Matusche von der Kultur der Weimarer Republik geprägt und lässt sich als Fortführung des »geschmähten« Theaters vor 1933 verstehen. In seinem politisch naiven und bildhaften Theater führte er Traditionslinien des expressionistischen wie naturalistischen Theaters fort. Ganz anders der zeitgenössische Autor Lothar Trolle, geboren 1944, der in seinem Theater avantgardistische, experimentelle Theaterformen in Abgrenzung zur offiziellen Kultur der DDR weiterentwickelte. Nach der Wende 1989 profiliert sich Trolle in der Bundesrepublik als

1 | Siehe Lotman 2010, 178f.

2 | Ihring 1998, 17.

Hörspiel- und Theaterautor, dessen DDR-Biografie in literarischen Strategien sowie der Themenwahl zum Ausdruck kommt.

Unter Berücksichtigung dieser Grenzlagen werden die ästhetischen Modelle in der vorliegenden Studie im Sinne einer Fortschreibung untersucht und anhand ausgewählter Beispiele in der jeweiligen künstlerischen Tradition verortet. Mit dieser Herangehensweise sollen auch bestehende Einordnungen überprüft und auf die Anschlussfähigkeit der ästhetischen Modelle an literarische Strömungen aufmerksam gemacht werden. Der Begriff der Grenze wird in diesem Einordnungs- und Beschreibungsversuch zur zentralen heuristischen Kategorie, wobei die Autoren als Grenzgänger des DDR-Theaters vorgestellt werden.

BEGRIFF DES GRENZGÄNGERS

Ganz allgemein verweist der Begriff des Grenzgängers auf eine Zwischenstellung, auf einen Zustand der Unentschiedenheit und des Perspektivwechsels. In Lotmans Kulturtheorie ist der Grenzgänger durch seine Beweglichkeit definiert und bezeichnet diejenige Figur, die sich durch eine offene Denkweise und einen potentiellen Wahrnehmungswechsel auszeichnet. In Lotmans Sichtweise bezeichnet diese Figur eine fortschrittliche bis revolutionäre Position, da sie es vermag das vorgegebene Weltanschauungssystem zu wechseln und ihren angestammten Platz zu verlassen.³ Auch in Georg Simmels Raumsoziologie wird der Grenzgänger mit Fortschritt gleichgesetzt und als Ausdruck der Moderne interpretiert; wie Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) ausführt, versinnbildlicht er den flexiblen modernen Menschen der Großstadt – ein Mensch, der sich nicht eindeutig einem bestimmten sozialen Milieu zuordnen lässt und seine Lebensgewohnheiten den äußeren Umständen flexibel anpasst.⁴ Im Raum der Großstadt schärfe der Mensch seine Denkfähigkeit und reagiere so auf die wachsende Komplexität seiner sozialen Umgebung.⁵

Im Kontext DDR stellen sich mit dem Begriff des Grenzgängers weniger positive Assoziationen ein, lässt der Begriff doch eher an die reale Grenze der Mauer, das geteilte Deutschland und die immaterielle Grenze des ideologischen Systemsdenken. Die politisch-reale Grenze ist dabei eng mit ästhetischen Ausgrenzungsmechanismen und dem Eingrenzen eines Kulturbegriffs verbunden. Während im wirtschaftsliberalen System des Westens die Kultur die Tendenz zur Grenzüberschreitung, Ausweitung und Pluralisierung verfolgte, zielte die Kulturpolitik im planwirtschaftlichen Osten zunächst auf

3 | Siehe Lotman 2012, 543.

4 | Siehe Simmel 1995, 119.

5 | Siehe Simmel 1995, 128.

eine Begrenzung und Festlegung des Kulturbegriffs. Mit der bereits angesprochenen Verfemung der modernen Formenvielfalt wurden Wahrnehmungsweisen starkverkürzt und künstlerische Formen zu Gunsten der Vermittlung politischer Inhalte standardisiert. Dieses problematische Verhältnis zwischen künstlerischer Form und politischer Botschaft bringt der Grenzgänger Uwe Johnson auf den Punkt, wenn er schreibt:

Dieser uralte Widerspruch zwischen dem Fortschritt der künstlerischen Form und dem Zurückbleiben der Aufnahmefähigkeit des Publikums, diesen Widerspruch hat die ostdeutsche Literatur im allgemeinen und persönlichen Fall ganz radikal zerschlagen, in dem dort eine gewisse Grenze der Verständlichkeit vorgeschrieben ist, man hat vereinbart: Das ist der Begriff von Volkstümlichkeit.⁶

Durch die politische Inanspruchnahme der Kunst, so lässt sich generell behaupten, wurde deren Ausdrucks- und Gestaltungsspielraum enorm eingeschränkt. Besonders in den Aufbaujahren wurde Kunst als Kampfmittel genutzt, das massenwirksam Inhalte transportieren und für das sozialistische System Partei ergreifen sollte. Das Schlagwort des *sozialistischen Realismus* war bindend – in diesem sollte, nach Shdanow, »[...] die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Erziehung der Menschen im Geist des Sozialismus«⁷ verbunden werden. Das Gebot der Verständlichkeit, der Parteilichkeit und der Volkstümlichkeit äußerte sich dabei besonders in der darstellenden Kunst des Theaters. Statt an Formen des sozialistischen Theaters der 1920er Jahre (Experimentalbühne Piscators, Lehrtheater Brechts) anzuschließen, besann man sich auf bürgerlich-klassische Theatertraditionen, deren konventionelle Bühnenästhetik lediglich mit sozialistischen Inhalten »gefüllt« werden sollte. In den 1950er und 1960er Jahren dominierte das Ideal eines sozialistischen Nationaltheaters, das mit idealisiert-pathetischen Darstellungsformen einherging und Theaterkunst auf die Wiedergabe eines normativen Realismus reduzierte. Mitte der 1960er Jahre pluralisierte sich der Begriff des sozialistischen Theaters, wobei Spielformen artifizierter, phantasievoller und moderner wurden. Stuber geht in ihrer Studie detailliert auf die Anfänge und das Konzept des DDR-Theaters ein und zeigt auf, dass die kulturpolitische Linie noch während des Exils von später führenden Parteikadern wie Fritz Erpenbeck, Maxim Vallentin oder Johannes Becher festgelegt wurde. Man habe sich bereits 1944 auf das Konzept des sozialistischen Nationaltheaters als Weiterführung des kulturellen Erbes der Weimarer Klassik geeinigt.⁸ Mit dem Amtsantritt Erich Honeckers Anfang der 1970er Jahre liberalisierte

6 | Uwe Johnson zitiert aus Berbig 2000, 26.

7 | Stuber 1998, 72.

8 | Siehe Stuber 1998, 12f.

sich die Ausrichtung der Kulturpolitik, man nahm Abstand von der Idealästhetik und dem Pathos der Aufbaujahre und eine Reihe von Reglementierungen wurden aufgelockert, sodass mehr Freiräume für Künstler entstanden.⁹ Trotz dieser Neuausrichtung und sukzessiven Aufnahme der Moderne, blieb der politische Auftrag weiterhin bestehen, Partei für das sozialistische System einzunehmen. Vor diesem Hintergrund ist der Begriff des Grenzgängers im Osten gänzlich anders konnotiert als im Westen und verweist auf eine grundlegende Problematik zwischen Parteilichkeit und Verständlichkeit auf der einen und subjektiver Wahrnehmungswelt auf der anderen Seite.

Abseits dieser kulturpolitischen Zusammenhänge verweist der Begriff des Grenzgängers ganz allgemein auf das Phänomen der Grenzüberschreitung und die existentielle Erfahrung der Grenzsituation. In Anlehnung an Karl Jaspers sind damit Grunderfahrungen des menschlichen Daseins gemeint – wie Tod, Leid, Schuld und Gewalt. In der *Psychologie der Weltanschauungen* (1919) geht Jaspers auf die existentielle Bedeutung der Grenzsituationen für die Entwicklungsfähigkeit des Menschen ein. Das ganze Leben, so seine Prämisse, ist durch Antinomien strukturiert, die die Menschen in ständige Entscheidungs- und Grenzsituationen versetzen. Wenn der Mensch eine solche Situation bewusst durchlebt hat, geht er meist mit »Kraft« aus ihr heraus.¹⁰ Es handelt sich hierbei um Erfahrungen, die Bewusstseinsprozesse in Gang setzen und bisherige Gewissheiten aufheben. Sie bringen den Menschen an seine Grenzen, gehen mit Gefühlen der Unsicherheit, der Angst und der Trauer einher. Gleichzeitig fordern Grenzsituationen Entscheidungen ein und verändern den Blick auf die Welt. Der hier verwendete Begriff des Grenzgängers zielt also auf die Erfahrung, die sich bei der Überschreitung einstellt und fragt nach den Wahrnehmungsweisen, die dadurch evoziert werden. Diese Überschreitungen liegen auf einer ganz anderen Ebene als die politischer Differenzen, welche sich in der Kritik an der Partei bzw. am politischen Kurs äußert. Diese Grenzgänge sind mit Kategorisierungen wie dialektisches Theater oder affirmative Dramatik nicht zu fassen. Der hier verwendete Begriff des Grenzgängers bezieht sich ausdrücklich auf ästhetische Grenzüberschreitungen, die in der Dramatik verhandelt werden und mit bestimmten Erfahrungen während der Lektüre bzw. der Inszenierung einhergehen. Sie sind einerseits auf der internen Kommunikationsebene in die gewählten Gegenstände und Struktur der Texte, in deren Sprache eingebettet und damit auch grenzüberschreitend in dem Sinne, dass sie nicht auf ein bestimmtes politisches System gemünzt sind. Um ein Beispiel außerhalb des Kontextes DDR zu geben: Als ästhetischer Grenzgänger par excellence lässt sich Van Gogh nennen; die Motive, die er für seine Bilder nutzte – wie Bett, Blume, Wiese oder Himmel – waren schwerlich

9 | Siehe Stuber 1998, 207f.

10 | Siehe Jaspers 1919, 213.

revolutionär oder aufwühlend. Nur in der Art und Weise wie er diese Motive wiedergab, schreckte er den Betrachter auf und brachte Unruhe in die gekannte Welt, in die Normalität dieser Motive. Gefühle wie Irritation, Argwohn und Überforderung scheinen spezifische Momente der Grenzerfahrung zu sein. Für diese Momente des ästhetischen Grenzgangs interessiert sich die vorliegende Studie.

Mit diesem Untersuchungsschwerpunkt der Liminalität bzw. der Grenzerfahrung stellen sich Anknüpfungspunkte zu der Ritualtheorie des Ethnologen Arnold van Gennep und Victor Turner ein. Obgleich das Ritual an sich zunächst eine Wiederholung beschreibt, in der bestimmte Konventionen, Bräuche, Sitten bestätigt werden, umschließt es gleichzeitig Erfahrungen der Destabilisierung bzw. der Entgrenzung. Diese ambivalente Struktur wird in Genneps Ritualtheorie *Rites de passage* (1909) deutlich, in der das Ritual in drei Phasen unterteilt ist: Der Trennungsphase, in der eine Loslösung aus gewohnten gesellschaftlichen Zusammenhängen stattfindet, z.B. durch Anlegen einer Maske/Kostüm; der Schwellen- bzw. Transformationsphase, in welcher im performativen Akt die gesellschaftliche Position neu ausgehandelt wird (z.B. Überschreiten einer Schwelle) und schließlich der Inkorporationsphase, in welcher die normative gesellschaftliche Struktur durch eine gemeinschaftsbildende Aktion wieder hergestellt wird.¹¹ Der Ethnologe Victor Turner führte van Genneps Ritualtheorie fort und stellte die Relevanz der Schwellenphase für soziale und kulturelle Praktiken heraus. Turners Ritualtheorie ist für die vorliegende Studie bedeutsam, da sie die Schwellenphase in den Mittelpunkt ästhetischer Erfahrung rückt und die Wirkungsweisen des Liminalen als einen wichtigen Motor kultureller Prozesse liest. Nicht nur in gesellschaftlichen Bräuchen und Sitten, sondern auch in kulturellen Praktiken wie die des Theater-Spielens oder des Lesens bilden sich liminale Zustände heraus, die gesellschaftliche Dynamiken evozieren. Turner definiert die Schwellenphase als Zustand des »Betwixt and Between«¹², in dem sich feste Grenzen vorübergehend auflösen und in einer »Anti-Struktur« normative gesellschaftliche Rahmen wegbrechen. Diesen Zustand bewertet Turner durchaus positiv: Im Zustand des Liminalen bilde sich eine Gemeinschaft von Gleichen heraus, eine »Comunitas«, in der sich der Mensch frei entfalten und sich neu erfahren könne, wodurch ein enormes Potential an kreativer Energie freisetzt werde, das auch für therapeutische Zwecke einsetzbar sei.¹³ In seinen Überlegungen bezieht sich Turner vor allem auf die Performance-Kultur der 1960er Jahre und damit auf experimentelle Theaterformen von Peter Brook, Richard Schechner oder Jerzy Grotowsky. Die Wirkungsweisen dieser Grenzerfahrung vergleicht er mit dem

11 | Siehe Warstat 2005, 186.

12 | Siehe Warstat 2005, 187.

13 | Siehe Turner 1995, 15.

Kunsterlebnis des antiken griechischen Theaters, in der sich die Gesellschaft in der Katharsis von psychischen Belastungen und aufgestauten Emotionen befreite.¹⁴ In der Theoriebildung der Theaterwissenschaft ist Turners Liminalitäts-Konzept aufgegriffen worden, um Vorgänge ästhetischer Erfahrung und Formen der Transgression während der Aufführung zu beschreiben. In *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung* (2003) führt Erika Fischer-Lichte aus, dass der Erfahrungs- und Erlebnisraum Theater mit dem Zustand der Schwel lenphase bzw. liminalen Erleben verglichen werden kann. Abweichend von der gesellschaftlichen Bedeutung, die dem Ritual zukomme, kann die Grenzerfahrung im Theater allerdings als ein individueller und reversibler Zustand beschrieben werden.¹⁵

Für die Untersuchung der literarischen Grenzgänge in der Dramatik von Matusche und Trolle sind rezeptionsästhetische Ansätze der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser und Robert Jauß richtungsweisend, da diese die Reaktion des Lesers sowie die Sinn-Produktion während der Lektüre in den Blick nehmen. Iser stellt in *Die Appellstruktur literarischer Texte* (1971) das (sinnliche) Ereignis der Lektüre in den Vordergrund und rekonstruiert den Text als einen Erfahrungsraum, der einen Dialog zwischen Text und Leser impliziert. Generell zeichne sich Literatur dadurch aus, einen schwebenden Zustand zwischen empirischer Realität und Fiktion herzustellen, da die lebensweltlichen Erfahrungen des Lesers nicht deckungsgleich mit der dargestellten, fiktionalisierten Welt seien.¹⁶ In dieser »Unbestimmtheit« des literarischen Textes sieht Iser das eigentlich Aufregende und Spannende der Literatur verwirklicht. Die »Unbestimmtheit« kann als der produktive Abstand zwischen Leser und Text definiert werden, die sich z.B. in semantischen Leerstellen im Text ausdrücken. Diese rufen eine Reaktion seitens des Lesers hervor und lassen ihn aktiv an der Herstellung von Sinn antizipieren, sodass sich die eigentliche Poetizität des Textes entfalten kann.¹⁷ Generell nehme in der Literatur der Moderne der Grad an Unbestimmtheit zu, wie an Texten wie James Joyces *Ulysses* (1922) deutlich wird, in der durch das Verfahren der Montage viele semantische Leerstellen erzeugt werden.¹⁸ Die Wirkungsweise von Unbestimmtheitsstellen im Text lässt sich gut mit der Wirkung von liminalen Zuständen bzw. Turners Konzept der Liminalität vergleichen. Durch die Unbestimmtheit wird der Leser im Unsicheren gelassen; diese fordert seine Vorstellungskraft heraus, um Kohärenz herzustellen. In *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991) führt Iser diesen Ansatz fort und stellt die ästhetische Erfahrung

14 | Siehe Turner 1995, 21.

15 | Siehe Warstat 2005, 187.

16 | Siehe Iser 1971, 6.

17 | Siehe Iser 1971, 13.

18 | Siehe Iser 1971, 29.

des Lesers als lebensweltliche Qualität in den Mittelpunkt seiner Forschung. Der spielerische Reiz einer Lektüre erhöht die Denkfähigkeit, bereichert das Vorstellungsvermögen und steht in Relation zu menschlichen Grundbedürfnissen.¹⁹ Der Ansatz von Robert Jauß ergänzt den von Iser insofern, dass er die historische Bedingtheit von Rezeptions- bzw. Produktionsprozessen herausstellt. In seiner Rede *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967) entwickelt Jauß den Begriff des »Erwartungshorizontes«, der Auskunft über das Verhältnis von Rezeption und Produktion gibt und Bewertungsverfahren des Textes in den Fokus rückt. Dabei stellt Jauß den möglichen Horizontwandel heraus, der daraus resultiert, dass ein zeitgenössischer Leser den Text anders wahrnimmt und beurteilt als ein späterer Leser.²⁰ Die Grenzerfahrung zielt bei Jauß nicht auf Entzug von Sinn bzw. Bedeutung, sondern verweist auf Einordnungspraktiken von Texten: Entspricht ein Text nicht dem Erwartungshorizont, stellen sich seitens des Lesers Irritation und Ablehnung ein.

Letztlich zeigen die rezeptionsästhetischen Ansätze von Iser und Jauß, dass die Frage nach der literarischen Grenzerfahrung auch an historische und soziale Horizonte des Lesers gebunden ist. Mit dem Konzept des impliziten Lesers löst Iser das überzeitliche Konzept des idealen Lesers ab und weist auf die Subjektivität von Bedeutungskonstitution und sinnstiftenden Prozessen hin. Auch betont er mit seinem anthropologischen Konzept die gesellschaftlichen Effekte des Lesens und zeigt, dass der Umgang mit moderner Literatur in Relation zur Einübung kultureller Techniken und Selbstverständnissen steht. Wie am Beispiel von van Gogh gezeigt, kann die Ablehnung eines Werkes als Zeichen von Überforderung verstanden werden, welche auf die historischen Rahmenbedingungen des Rezipienten verweist. Die Grenzerfahrung äußert sich gerade in dem Moment, wenn etwas als *anders* oder fremd empfunden wird. Die Wandelbarkeit des Erwartungshorizontes soll in den Lektüren der Texte von Matusche und Trolle mitgedacht und gezeigt werden, dass die dort verhandelte Grenzerfahrung relativ und an historische Wahrnehmungsgewohnheiten gebunden ist. Grundsätzlich verweist die Grenzerfahrung auf den Moment, in dem ein bestimmtes Konzept von Welt in Frage gestellt wird.

GRENGÄNGER MATUSCHE – DER RELIGIÖSE ARBEITER

Mit Matusche begegnen wir einem Autor, der 1909 – zu Beginn des 20. Jahrhunderts – noch in die Welt des Wilhelminischen Kaiserreiches und damit in den sozialen Raum einer klar gegliederten Klassengesellschaft hineingebo-

19 | Siehe Iser 1991, 15.

20 | Siehe Müller-Oberhäuser 2004, 309.

ren wurde. Seine Herkunft, und damit der Lebensraum des Arbeiters, dient in allen seinen Stücken als Vorlage für den dramatischen Raum. Seine Stücke bilden eine Topografie von Nebenschauplätzen der Geschichte heraus: Sie spielen in den Hinterhöfen der Berliner Arbeiterviertel, verweisen auf die dichte Industrielandschaft bei Leipzig, zeigen Baustellen-Baracken, die den Aufbau der neuen Städte der DDR bezeugen oder präsentieren LPG-Kneipen als Treffpunkt der nun in Kollektiven organisierten Arbeiterschaft.

Vom thematischen Horizont her gesehen, steht Matusches Dramenwerk in der Tradition sozialkritischer Dramatik und lässt sich durchaus mit avancierten Dramatikern wie Gerhardt Hauptmann, Maxim Gorki, Sean O'Casey oder Ernst Barlach vergleichen. Doch im Gegensatz zu Hauptmanns *Die Weber* oder Gorkis *Nachtsyl* zeigen seine Dramen eben nicht mehr das Arbeitermilieu als unterdrückte Klasse, die gegen existentielle Nöte ankämpft und auf eine Revolution bzw. eine radikale Veränderung der Verhältnisse hofft. Matusche geht von der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg aus, in der die DDR bereits gegründet und damit die angestrebte sozialistische Revolution bereits erlangt wurde. Seine Dramen sind ausgehend von der geschichtlichen Situation des real existierenden Sozialismus sowie von der DDR-Ideologie des Antifaschismus heraus konzipiert. Die Zeitstücke dokumentieren auch die Spannung zwischen den gesetzten Hoffnungen und dem tatsächlichen Leben in der DDR. In dieser Diskrepanz zeigt sich eine Art Identitätssuche der sich neu ausrichtenden Gesellschaft und gibt ein differenzierteres Bild von deren Befindlichkeiten. Sie beinhalten die Grenzerfahrung des gesellschaftlichen Umbruchs, der den Wegfall vertrauter Einteilungssysteme zwischen besitzender und besitzloser Klasse markiert, so dass ein entscheidendes Abgrenzungs-Merkmal entfällt. Die sozialistische Gesellschaft ist noch im Werden, muss sich selbst erfinden und eigene Identität schaffen. In allen Stücken problematisiert Matusche diese Orientierungslosigkeit und versucht durch Erinnerungen an den Klassenkampf ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu schaffen. Diese Stabilisierung der Identität trägt auch schablonenhafte, durch das sozialistische Geschichtsverständnis und deren Weltanschauung geprägte Züge. Daneben werden all-gemein-menschliche Anliegen und existentielle Grundsituationen reflektiert und zivilisationsbedingte Ängste, Traumata und Sorgen in Szene gesetzt. Dabei misst Matusche den mentalen Zustand des Landes und bestimmt die Probleme, die dem eigentlichen politischen Ziel im Wege stehen.

Es waren weniger inhaltliche Belange, denn die ästhetische Erfahrung und ungewohnte Wahrnehmungsweisen, die die Zuschauer an Matusches Dramatik irritierten. Aus den Theaterkritiken der 1950er Jahre geht Argwohn und Irritation gegenüber der Dramenästhetik hervor, die als »undramatisch«,

»naturalistisch« und »undialektisch« kritisiert wurde.²¹ Vergleicht man seine Dramenästhetik mit der von erfolgreichen Dramatikern wie Hedda Zinner, Rudi Strahl oder Erwin Strittmatter, wirkt die Komposition und Sprache seiner Stücke beinahe altmodisch und aus der Zeit gefallen. Die Figuren sprechen wenig, die Sprache ist durch einen Andeutungsstil geformt, in Metaphern verknappen sich die Inhalte auf ein Wesentliches. Diese Darstellungsform wurde von den Kritikern als sperrig empfunden. Es sind untypische Zeitstücke: sie dienen weder der schnellen Unterhaltung, einem sich lustig machen über Alltagsprobleme des realen Sozialismus (vergleichbar mit Heinar Kipphardt, Rudi Strahl), auch sind sie nicht belehrend angelegt, sollen nicht wie im dialektischen Theater Argumente hinsichtlich bestimmter gesellschaftlicher Problemlagen austauschen (wie bei Helmut Baierl, Peter Hacks, Heiner Müller). Für den Regisseur Rolf Winkelgrund haben seine Stücke etwas Apolitisches an sich, wodurch sie im kulturellen System des DDR-Theaters wie eine Blaupause wirkten:

Für mich war so etwas wie Matusches ›Nacht der Linden‹ ein bisschen auch Balsam für die Seele, dass es sowas gab. Ich meine, es ist eine Übereinstimmung und Zustimmung auch im Ganzen, romantischer Art, emphatischer Art; auch in meiner persönlichen Neigung die Widersprüche nicht zu leugnen, aber ein bisschen wegzudrücken.²²

Es ist die verknappte Sprache, die lyrischen Bilder, die Verlangsamung und ungewohnte Seherfahrung, die die Vorbehalte sicher beeinflusste und die dazu führten, dass seine Dramatik (zumindest in den 1950er und 1960er Jahren) wenig im Spielplan berücksichtigt wurde. Hinzu kam ein in den Kritiken meist unbenanntes Merkmal, welches die christliche Symbolik sowie den biblischen Bezugsraum in Matusches Dramatik betrifft. Es gibt kaum ein Stück, in dem keine biblische Figur auftritt oder Raumbezüge zum Sakralen/Überhöhten eröffnet werden. Christliche Ikonografie wie die des Sämans oder direkte Bezugnahmen auf biblische Legenden wie Hiob oder das Buch Daniel prägen die bildliche Sprache Matusches und den Grundton der Dramatik. In diesem Bezugssystem äußert sich eine geradezu religiöse Herangehensweise an das Gesellschaftsmodell Kommunismus. Nicht aus einem rationalen Verständnis oder der Linie der Partei heraus, sondern aus einem emotionalen Impetus nähert sich der Autor dieser Utopie einer klassenlosen Gesellschaft an und versteht diese als Ausdruck einer von christlicher Nächstenliebe und

21 | In meiner Magisterarbeit zu Matusches Zeitstücken konnte ich anhand der Rezensionen zur Inszenierung von *Die Dorfstraße* 1955 am DT und am Beispiel der Inszenierung *Kap der Unruhe* an der Volksbühne Berlin diese Zuschreibungen herausarbeiten. Siehe Diestelhorst 2011.

22 | Winkelgrund 2009, 245.

Gleichheit geleiteten Menschengemeinschaft. Diese Ästhetik eines religiösen Sozialismus ist nicht ohne die Einflüsse der künstlerisch-geistigen Strömungen der Weimarer Republik zu denken und wird in der Studie als besonderes Merkmal seiner Dramatik untersucht.²³

GRENZGÄNGER TROLLE – DER POSTSOZIALISTISCHE NARR

Auch der 1944 geborene Lothar Trolles stellt in seinen Stücken die soziale Frage und nimmt vorwiegend die Umgebung des einfachen Menschen in den Blick. Doch sind es nicht mehr wie bei Matusche öffentliche Treffpunkte wie die LPG-Kneipe, in denen sich eine Gemeinschaft abbildet, sondern typische Orte der Vereinzelung – wie die Single-Wohnung oder der isolierte Arbeitsplatz. Insofern lässt sich nicht mehr von einem Milieu sprechen, das in seinem Habitus und Sprache dargestellt wird; es wird nicht mehr die Welt des *Zwischen* abgebildet, sondern ein postsozialistischer Raum, in dem der Monolog bzw. das monologische Sprechen zur zentralen Kategorie geworden ist. Mit diesem Raummodus geht eine generelle Entsinnlichung der Welt einher, ein Herausreißen aus Zusammenhängen und kongruenten Wirklichkeiten. Mit dieser Vorgehensweise wird eine Dialektik zwischen der Oberfläche der Gesellschaft, deren räumlichen Strukturen, und den Erfahrungen des Subjekts aufgestellt. Die Verhältnisse der modernen Massengesellschaft spiegeln sich in chorischen Formen wieder, wobei die Vielstimmigkeit des Chores der Einstimmigkeit des Individuums entgegengesetzt wird. Die idealistische Vorstellung des Individuums, d.h. ein Unteilbares, wird dabei durch die des Individuums, also ein Teilbares, ersetzt und im Sinne Mauthners gezeigt, dass »das Ichgefühl«²⁴ bzw. die Identität eine Illusion darstellt, »weil der Mensch mit hundert Fäden an die Gesellschaft gebunden ist und sich gar nicht als ein freies Individuum empfinden kann«²⁵. Mit dem Verfahren der Montage und dem Einsatz des Chores dekonstruiert Trolle einheitliche Strukturen zu einem disparaten Bündel an Stimmen, Ansichten, Gedanken.

Der Grenzgänger Trolle konfrontiert die vorgegebene Welt mit einer absurden Weltansicht. Seine literarischen Strategien konditionierte er im einsprachigen System der DDR – dieses bot viele Reibungspunkte. Gerade die verbotene, »westlich-dekadente« Literatur des Absurden, der Phantastik oder der Groteske, die auf irrationale Seiten der Zivilisation und damit, im Sinne der Dialektik der Aufklärung, auf die Schattenseiten der Vernunft verweisen, finden in Trolles Werk Anklang. Das Unerklärliche, die Sinnlosigkeit der menschlichen

23 | Siehe Serke 1998, 176.

24 | Mauthner 1980, 552.

25 | Mauthner 1980, 201.

Existenz, die daraus resultierende unfreiwillige Komik der Sinnkonstruktion bilden die schwarzhumorige Basis seiner Stücke. Diese zeugen von einem spielerischen Zugang zur Welt; der Autor versetzt seine Figuren in eine Art Träumerei, in der geheime Wünsche, Ängste und Phantasien freigesetzt werden. Existentiellen Erfahrungen wie dem Gefühl der Enge, der Entfremdung und der Verlassenheit stellt er die Wirkungsmächtigkeit des Subjekts und die Freiheit des Imaginierens, Denkens und Fabulierens gegenüber. Ähnlich der Tradition des sozialen Dramas setzt Trolle Ohnmacht bzw. Grenzen des Ausdrucks der empirisch erfahrbaren Wirklichkeit voraus. Die Sprachlosigkeit seiner Figuren kompensiert er durch die Sprachmächtigkeit der Literatur und betont: »Ich habe das Gefühl, das die klassische, an Goethe geschulte Sprache, tiefere Wünsche und Sehnsüchte der Menschen genauer erfasst. In dem Verkäuferinnen-Stück [*Die 81 Min. des Fräulein A.*] sind die ganzen Zwischenspiele teilweise aus einer anderen Welt.«²⁶

Trolles Zugang zur Welt ist nicht zuletzt durch seine Generationszugehörigkeit zu erklären. Als Hineingeborener hat er einen desillusionierten, skeptischen Zugang und ein Gefühl für die Widersprüche für die Selbstbeschreibung des offiziellen Systems der DDR entwickelt. In den 1960er Jahren ging er zum Philosophiestudium nach Ostberlin, wo er als Bühnenarbeiter am Deutschen Theater (DT) tätig war und erste Kontakte zur dortigen Theaterszene knüpfte.²⁷ In dieser Zeit beginnt er Theatertexte zu schreiben, die aufgrund ihres Nihilismus und der absurden Weltsicht in der DDR so gut wie unspielbar sind. Allein auf Spektakeln, die ab den ausgehenden 1960er Jahren an Volksbühnen veranstaltet wurden, werden einzelne Szenen gezeigt. Trotz dieses Ausschlusses aus dem offiziellen kulturellen System lässt sich Trolle im kulturellen Feld der DDR verorten. Er gehörte der Subkultur bzw. der Künstlerszene des Prenzlauer Berges an, bewegt sich im Umkreis von Heiner Müller und ist mit Künstlern wie Einar Schleaf, Thomas Brasch oder Barbara Honigmann befreundet.²⁸ Von 1983 bis 1987 gab er zusammen mit Uwe Kolbe und Bernd Wagner die inoffizielle Literaturzeitung *Mikado* heraus.²⁹ Sich in der Peripherie des kulturellen Systems der DDR bewegend, wird er auch in der westdeutschen Theaterszene rezipiert und insbesondere von freien Theatergruppen wie dem Freien Theater München gespielt. Mit der Wende 1989 erlangte Trolle erstmals eine größere Öffentlichkeit, wurde von Frank Castorf am *Deutschen Theater* in Berlin inszeniert und arbeitete am Frankfurter Schauspiel unter Peter Eschberg und am Berliner Ensemble unter Heiner Müller und Stephan Suschke als Hausautor. Die in dieser Zeit entstandenen Texte stehen im Fokus

26 | Trolle zitiert in Suschke 2009, 48.

27 | Trolle 2007, 421f.

28 | Eke 2002, 337.

29 | Siehe Kolbe/Trolle/Wagner 1988, 7-10.

der vorliegenden Studie, da sie Trolles Position als kultureller Grenzgänger herausstellen und zeigen, inwiefern er einen skeptischen und fremden Blick auf die Berliner Republik wirft. Trolle wendet in seinen Texten Walter Benjamins Methode der literarischen Montage an, d.h. die Kunstfertigkeit »ohne Anführungszeichen zu zitieren«³⁰, sodass in seinen Texten ein komplexes Ineinander von Gegenwart der Berliner Republik der 1990er Jahre und sozialistischer Vergangenheit entsteht. Dabei holt er das kulturelle bzw. ideologische Erbe der DDR in Erinnerungsbruchstücken hoch und komponiert einen Raum der geschichtlichen Gleichzeitigkeit, in dem, ähnlich wie Heiner Müller es über die Literatur von Thomas Brasch beschreibt, die »Spuren und Narben seiner DDR-Biografie«³¹ zum Ausdruck kommen.

GRENZGÄNGER – ÄSTHETISCHER RAUM UND WAHRNEHMUNG

Aus den Beschreibungen wird deutlich, dass Matusche und Trolle sich als Grenzgänger *zwischen* den kulturellen Systemen denken lassen. Ihre ästhetischen Modelle lassen sich ohne den kulturellen Bezugsraum DDR nicht verstehen – ohne das Wissen um die geschichtlichen Hintergründe nicht einordnen. Fest steht, dass beide ästhetischen Modelle innerhalb der DDR einen geschichtlichen Erwartungshorizont nicht einlösen und somit störend, blockierend und irritierend auf das zeitgenössische Publikum wirken. Auf sehr unterschiedliche Weise entwerfen Trolle und Matusche Gegenmodelle zur Doktrin des sozialistischen Realismus und hinterfragen das Konzept eines normativen Realismus – verstanden als eine Realitätsbehauptung, die auf der Gewissheit beruht, eine objektive Realität anhand des Typischen und Normativen wiedergeben zu können. In beiden Modellen wird dem gesicherten Wissen und Ordnungssystemen eine Wirklichkeit entgegen gestellt, die von Momenten der Krise durchzogen ist und in der der Rezipient die Perspektive eines Außenseiters einnimmt. In dieser Konzeption betrachtet der Mensch Realität nicht als gesichertes Ganzes, sondern von einer Grenze aus. Hierdurch können Weltanschauungen hinterfragt und die Sicht auf den Raum verändert werden. Beide Künstler entwerfen dabei Raum- und Zeitwahrnehmungen, die rationale Sichtweisen auf die Realität entgrenzen und Gewissheiten verunsichern. Beide schließen sich dabei an künstlerische Traditionen der Moderne an, in denen lineare Realitätsdarstellungen aufgehoben und durch traumhafte und subjektive Wahrnehmungsweisen aufgebrochen werden. Wobei beide Dramatiker geschichtliche Grenzsituationen in Szene setzen, die Übergangsräume

30 | Benjamin zitiert in Kranz 2011, 109.

31 | Auf die »Spuren und Narben der DDR-Biografie« von Trolles Generation verweist Heiner Müller in einem Text über Thomas Brasch. Siehe Müller 1982, 154.

bzw. Wendepunkte deutscher Geschichte beschreiben. In beiden Perspektiven werden Krisen inszeniert, die mit dem Zustand des »Betwixt and Between« (Turner) einhergehen, in dem sich Grenzen auflösen und Unruhe sowie Unsicherheit gestiftet wird, gleichzeitig aber auch das Vorstellungsvermögen anregt und Kreativität freisetzt wird.³²

Trotz dieser aufgezählten Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die beiden Autoren grundsätzlich – nicht nur hinsichtlich ihrer Generation und Sozialisation, sondern vor allem hinsichtlich des unterschiedlichen Zugangs zur Welt. Die Weltanschauung, aus der diese Grenzerfahrung gestaltet wird, ist eine jeweils andere. Während Matusches Dramatik von einer starken Hoffnungssymbolik durchdrungen ist und Realität durch romantisierende und religiöse Motive überhöht wird, schlägt bei Trolle die Vorstellung einer Utopie direkt in eine Form von Ideologie um und das Misstrauen gegen sämtliche geschlossene Systeme ist spürbar. Während also bei Matusche Kraft aus den Grenzerfahrungen wie Leid, Tod und Schuld gezogen werden soll, um das aus seiner Sicht »bessere Deutschland« aufzubauen, sind Trolles Grenzerfahrungen nicht in ein sinnstiftendes System eingebettet. In seinen Texten baut er komische Situationen auf, die die Welt-an-sich als inkongruent darstellen und Identität, Narrativ in ständiger Aushandlung mit dem Anderen vorstellen.³³ Um diesen markanten Gegensatz zwischen den Modellen ganz einfach und verallgemeinert auszudrücken, beleuchtet Matusche die tragische, Trolle die komische Seite des Grenzgangs.

Tragik und Komik als die Grundkategorien des Dramas sind in der Ästhetik sehr alte und besetzte Begriffe: Aristoteles grenzt beide deutlich voneinander ab. Dient die Tragödie dazu, Erkenntnis über die *Conditio humane* – deren Abgründe, Fehler und Missgeschicke zu gewinnen, dient die Komödie zur Erleichterung von denselben.³⁴ Diese Dialektik, zwischen Schwere/Sichtbarmachen tiefgehender Gemütsregungen auf der einen und Leichtigkeit/Loslösung von der Schwere der Existenz auf der anderen Seite, lässt sich auf die zu untersuchenden Modelle übertragen. Zwei gegensätzliche Wahrnehmungen von Welt stehen sich gegenüber: In Matusches Grenzsituationen werden Gefühle wie Angst, Mitleid, aber auch Hoffnung und Spiritualität in sprachliche Bilder übersetzt. In dem dramatischen Raum überwiegen *visuelle* Wahrnehmungsformen, wobei Gefühle und Erinnerungen in Chiffren und Metaphern eingeschlossen werden. Bei Trolle, so lässt sich etwas polemisch formulieren, ist für solche Tragik und Emotionalität kein Ort und keine Zeit. Im Gehen wird der Raum erkundet, wobei keine einheitlichen Gedächtnisbilder, sondern eher filmische Sequenzen und Oberflächenstrukturen aufgebaut werden. Durch die

32 | Siehe Turner 1989, 95.

33 | Siehe Kreuder 2005, 170.

34 | Siehe Aristoteles 1982, 33.

Dominanz von Bewegungsfiguren sowie auditive Wahrnehmungen, erscheint der dramatische Raum unübersichtlich und episch ausgedehnt. Es zeigt sich, dass jedes der ästhetischen Modelle seine eigene Wahrnehmung von Raum und Zeit hervorbringt. Während Matusches Figuren die Welt vorwiegend *sehend* und *fühlend* wahrnehmen, erkunden Trolles Figuren die Welt eher *gehend* und *hörend*. Diese Art und Weise, wie Räumlichkeit hervorgebracht wird und in welcher Beziehung Grenze und Raum zueinander stehen, scheint der Schlüssel zur Betrachtung und Analyse der ästhetischen Modelle zu sein. Ausgehend von dieser Hypothese ergeben sich die Forschungsfragen, unter denen die Theatertexte und Inszenierungen gelesen werden sollen: Wie ist der ästhetische Raum strukturiert? Welche Grenzen werden überschritten? Und welche Wahrnehmungen werden durch diese Grenzüberschreitungen evoziert?

Um diese Forschungsfragen zu beantworten und den Gesamtkomplex von Grenze-Ästhetik-Wahrnehmung zu untersuchen, wird der ästhetische Raum des Textes aber auch der der Theaterinszenierungen sowie Hör- und Fernsehspiele untersucht. Dabei interessieren einerseits – im Sinne Iasers – der Erlebnisraum des literarischen Textes und die ästhetische Erfahrung des impliziten Lesers während der Lektüre, zum anderen die semiotische Struktur und die Konstitution eines kulturellen Modells bzw. eines bedeutungstiftenden Raumes.

Unter Rekurs auf Juri Lotmans Strukturtheorie (*Struktur des künstlerischen Textes* [1972]) lassen sich die ästhetischen Modelle als Raummodelle lesen und die Grenzgänge in der Struktur der Texte verorten. Lotman begründet seine Theorie auf der Annahme, dass der Mensch die Welt vorwiegend visuell wahrnimmt, wodurch diese über räumliche Strukturen gefasst werden kann. Topologie und Topografie werden zu zentralen Begriffen, um kulturelle Systeme zu beschreiben, besonders Oppositionspaare wie nah-fern, unten-oben oder links-rechts erhalten in diesem Zusammenhang den Status universeller Beschreibungskriterien. Von dieser Prämisse ausgehend leitet Lotman seine These ab, dass sich jeder künstlerische Text als Raum-Modell lesen lässt, das gleichzeitig ein Modell von Welt abbildet. Um dieses Modell zu erarbeiten, sollte die Raumstruktur eines Textes hinsichtlich räumlicher Ordnungsstrukturen, entweder nach topologischen Oppositionsbeziehungen oder nach Topografien erfasst, und diese mit einer Semantik verknüpft werden. Aus der Semantisierung des Raumes ergibt sich ein Gefüge von semantischen Feldern, die klar voneinander abgegrenzt sind. Jedes der Felder bildet eine eigene Weltanschauung bzw. ein gesellschaftliches Ordnungssystem ab, dem die Figuren genau zugeordnet werden können.³⁵ Um diese Textmodelle zu bewerten, entwickelt Lotman die für meine Analyse so wichtige Theorie des Grenzgangs. Die dort abgebildete Welt erhalte revolutionären Charakter, wenn eine der Figuren ihren zugeord-

35 | Siehe Lotman 2012, 531.

neten Platz verlässt und in das semantische Anti-Feld wechselt. Diese Überschreitung stellt das Ereignis des Textes dar, da damit eine vorgegebene Welt radikal in Frage gestellt wird: »Ein Ereignis wird als das gedacht, was geschehen ist, obwohl es möglich war, daß es nicht geschah. [...] Ein Ereignis ist also stets die Übertretung eines Verbots, ein Faktum, das stattfand, obwohl es nicht stattfinden durfte.«³⁶ Einen Sujetabschluss erhalten die Texte, wenn die Figur des Grenzgängers einen Platz im semantischen Anti-Feld findet und eine neue Ordnung dadurch bestätigt wird.³⁷

Das Ereignis der Grenzüberschreitung lässt sich in Matusches Dramen noch ziemlich genau nachzeichnen, da der ästhetische Raum seiner Dramen – dessen Spielorte und Figurengruppen – sich gut in semantische Felder und Weltanschauungen aufteilen lassen. Eindeutig kann eine Grenzgänger-Figur im Sinne Lotmans benannt und semantische Anti-Felder aufgezeigt werden. Diese genaue Zuteilung ist so in Trolles Theater texts nicht möglich, da er seine Texte nicht nach der Konvention des aristotelischen Dramas gestaltet und nur vereinzelt mimetische Strategien einsetzt. Trotzdem lassen sich Trolles Theater texts nach räumlichen Strukturen ordnen und in Gegensätzen denken. Im Grunde wird in seinen Theater texts das Ereignis der Grenzüberschreitung zu einer Strategie im Text, d.h. zu einem intertextuellen Verfahren ausgebaut. Gerade das Verfahren der Komik (Herabsetzung eines Gegenstandes, kindlicher Blick) geht mit Oppositionspaaren wie nah-fern und hoch-tief einher. Über diese binären Strukturen lassen sich auch die Dialogizität des nicht mehr dramatischen Theater texts, die Verfahren der Intertextualität und parodistische Schreibweisen herausarbeiten.

Die strukturalistische Raumanalyse, mit der der Text objektiviert und durchmessen wird, wird durch Rezeptionsästhetische Ansätze ergänzt, in der die Rezeptionserfahrung des impliziten Lesers in den Blick genommen wird. Dabei arbeite ich mit der Methode des *Close-Readings*³⁸, d.h. mit einer textnahen und intensiven Lektüre, um die räumlichen Strukturen in den Theater texts sowie Theater-, Hörspiel und Film inszenierungen nachzuvollziehen. Die Figur der Grenze wird in diesem Lektüreprozess als dynamischer, transitorischer Ort gedacht und als Raum ästhetischer Erfahrung vorgestellt. Mit der Methode des Close Readings sollen die historischen und sozialen Kontexte nicht ausgeblendet, sondern die kulturellen Dimensionen des Grenzgangs herausgearbeitet werden. Damit folge ich Lotmans Theorie der Semiosphären aus der Studie *Innenwelten des Denkens* (2012), in der die Grenze als »Motor der Kultur« und als »Übersetzungsmechanismus« definiert wird. Die Ränder eines kulturellen Systems werden als Grenz-Raum angenommen, der sich

36 | Lotman 2012, 537.

37 | Siehe Lotman 2012, 543.

38 | Siehe Nünning 2004, 87f.

dadurch definiert, dass Gegensätze wie fremd/eigen bzw. innen/außen aufeinander prallen und aus diesem Zusammenprall kulturelle Dynamiken entstehen.³⁹ Diese Dynamiken lassen sich hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen (fremd-eigen) und psychologischen (innen-außen) Dimension weiter ausdifferenzieren und unter Rekurs auf entsprechende Raumkonzepte untersuchen.

In der Diskussion der gesellschaftlichen Dimension des Grenzgangs wird besonders Michel Foucaults Konzept der Heterotopie evident. In dessen Aufsatz *Von anderen Räumen* (1967) geht Foucault auf die räumliche Verortung des Anderen innerhalb einer Kultur ein und nimmt so die strukturelle Ausgrenzung von gesellschaftlich tabuisierten Themen in den Blick. Die Geschichte der Heterotopien (Gefängnisse, Psychiatrien, Friedhöfen) ist ein Indikator dafür, wie die Gesellschaft mit Formen des Irrationalen (Wahnsinn, Tod, Sexualität) umgeht, diese unterdrückt und ausgrenzt. Sehr konkret lässt sich Foucaults Konzept auf die Dramatik von Matusche beziehen, der Heterotopien wie Friedhöfe und Psychiatrien in seiner Dramatik einsetzt, um Wahrnehmungswechsel zu erlangen und gesellschaftliche Gegenräume zu inszenieren.⁴⁰ Auch Trolle setzt Heterotopien in abgewandelter Weise ein: er nutzt sie als Ausgangsorte für Träumereien; statt eindeutig fixierter Orte, erhalten diese Heterotopien transitorischen Charakter. Dadurch, dass bei Trolle das Raum-Zeit-Kontinuum systematisch aufgebrochen wird, entsteht ein Wahrnehmungsraum, der sich mit Michel de Certeaus Konzept des Nicht-Ortes beschreiben lässt. In die *Kunst des Handelns* (1988) zeigt de Certeau wie Wahrnehmungseinstellungen durch Bewegungsabläufe in modernen Großstadtopografien geprägt sind und Orte im Modus des Vorübergehens erfasst werden: »Das Herumirren, das die Stadt vervielfacht und verstärkt, macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes«⁴¹. Mit beiden Raumkonzepten lassen sich gesellschaftliche Dimensionen und Dynamiken des Grenzgangs beschreiben und so lebensweltliche Erfahrungen näher erfassen.

Die psychologische Dimension des Grenzgangs schließt sich direkt an die gesellschaftliche Dimension an. Für die Gefühlswelt des Ausgeschlossenen bzw. die Erfahrung des Identitätsverlustes interessieren sich beide Autoren gleichermaßen und schaffen Räume der Krise, um diese auszudrücken. Diese Räume zeichnen sich dadurch aus, dass feste Zuschreibungen wegfallen und das Individuum sich nicht mehr sicher verorten kann. Es ist zu beobachten wie die Figur Halt sucht, um sich seiner Selbst wieder zu bemächtigen bzw. zu behaupten. Es geht also in der Diskussion darum, welche Gefühle durch den Grenzgang hervorgebracht und welche Strategien gefunden werden, mit der Grenzsituation umzugehen. Wichtig für die Diskussion ist Gaston Bachelards

39 | Siehe Lotman 2010, 182.

40 | Siehe Foucault 2012, 319f.

41 | De Certeau 1988, 197.

phänomenologische Studie *Poetik des Raumes* (1960). Bachelard versteht die Einbildungskraft des Menschen bzw. dessen Imaginationskraft als immanenten Teil der Wirklichkeitserfahrung. Eine objektive Raumwahrnehmung ist demnach gar nicht möglich – jeder Mensch lebe in seiner eigenen Räumlichkeit, wobei die Grenzen zwischen drinnen und draußen fließend sind.⁴² Das von Lotman vorgeschlagene Ordnungssystem nach topologischen Gegensatzpaaren, würde Bachelard stark anzweifeln. Er argumentiert für ein bewegliches, relatives Raummodell, da sich seiner Überzeugung nach, das Sein nicht fixieren lasse.⁴³ Aus dieser Dialektik zwischen drinnen und draußen leitet Bachelard ab, dass es einen unaufhörlichen Austausch zwischen dem Menschen und dem ihn umgebenden Raum gebe, was sich im Bild der Spirale ausdrücke.⁴⁴ Gerade im dichterischen Bild spiegelt sich die ganze Phänomenologie des Raumes und stellt sich eine Verbindung zwischen der Oberfläche (draußen) und dem Unterbewussten des Menschen (drinnen) ein. Dies lässt sich, in Anlehnung an Bergsons Gedächtnistheorie, an Raum-Metaphern wie die des Hauses zeigen, in welchen bestimmte Gefühle und Erfahrungen über eine Zeit hinweg »abgelegt« und bei Bedarf »hervorgeholt« werden können.⁴⁵ Noch tiefergehend seien aber Raum-Bilder, die unabhängig von individuellen Erfahrungen stehen und eine metaphysische Dimension annehmen. Zu diesen zählt Bachelard etwa das Bild des Runden, welches ganz allgemein als Sinnbild des Lebens bzw. des Daseins verstanden werden kann und so auch mit Gefühlen des Glücks einhergeht.⁴⁶ In der Analyse soll gezeigt werden, wie beide Modelle solche »Räume des Inneren«, d.h. die poetische Wirkung der Sprache nutzen, um mentale Prozesse des Grenzgangs darzustellen. Während bei Matusche sprachliche Bilder und Topografien eine zentrale Funktion einnehmen, um Bewusstseinszuständen Ausdruck zu verleihen, schafft Trolle über intertextuelle Strategien Räume des Unheimlichen, des Phantastischen und des Komischen, in denen sich das Gefühl der Krise spiegelt und die Grenze zwischen innen und außen aufgehoben wird.

Insgesamt verfolgt die Studie das Ziel, die ästhetischen Modelle im kulturhistorischen Kontext vorzustellen und die in den Texten verhandelten Wirklichkeitserfahrungen zu diskutieren. Ästhetische Erfahrung und Wirklichkeitswahrnehmung werden dabei zusammen gedacht, sodass soziale und ästhetische Grenzgänge zueinander in Relation gesetzt werden können. Anhand der Art und Weise wie die Dramatiker den ästhetischen Raum model-

42 | In diesem Zusammenhang polemisiert Bachelard gegen Heidegger, der die Vorstellung vertritt, dass sich das Sein örtlich fixieren lässt. Siehe Bachelard 1960, 244.

43 | Siehe Bachelard 1960, 243.

44 | Siehe Bachelard 1960, 245.

45 | Siehe Bachelard 1960, 41f.

46 | Siehe Bachelard 1960, 263.

lieren, lassen sich Fragen der Identität und des Geschichtsbildes behandeln. Entsprechend diesem skizzierten Hintergrund teilt sich die Studie in zwei Untersuchungsperspektiven auf: Die erste Perspektive legt den Schwerpunkt auf die Aushandlung von Identität und Identitätskonzepten. Anhand der Künstlerdramen *Van Gogh* (1968) von Matusche und *klassenkampf (svendborg 1938/39)* (1998) von Trolle wird gezeigt, welche Strategien die Dramatiker anwenden, um Identitätsprozesse darzustellen. Beide Autoren greifen in ihren Künstlerstücken die Frage nach der Vereinbarkeit von Kunst und Leben auf – in beiden Texten wird der Künstler an einen Exilort versetzt, um die Erfahrung des aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen nachzuempfinden. In diesem Spannungsverhältnis stehen sich zwei Identitätskonzepte gegenüber: Während in Matusches Künstlerdrama das Ideal eines autonomen Menschen angestrebt wird, ist Trolles Künstlerstück von einem modernen Subjekt-Verständnis geleitet. So folgt Matusche einem Konzept von Identität mit sich selbst, d.h. das Ideal eines autonomen Individuums, welches nach Jaspers das Individuum erst schrittweise, in der Reflexion des bloßen Da-Seins und durch das Durchleben von Grenzsituationen erlangt.⁴⁷ Trolles Identitätskonzept hingegen sperrt sich gegen jegliche Vorstellung eines einheitlichen Ichs und ist vergleichbar mit Judith Butlers performativem Ansatz, in der das Ich als ein Vorläufiges verstanden wird, welches stets in Aushandlung mit dem Anderen entsteht.⁴⁸

Die zweite Perspektive widmet sich der in den Modellen verhandelten Geschichtsdarstellung sowie Formen der Erinnerung. Anhand Matusches *Der Regenwettermann* (1965) und *Die Dorfstraße* (1955) sowie Trolles *Das Dreivierteljahr des David Rubinowicz* (1990) und *novemberszenen (nach döblin)* (1998) werden Texte in den Blick genommen, die zentrale und belastende Ereignisse der deutschen Geschichte behandeln und sich dabei mit der Shoah, mit Verbrechen der deutschen Wehrmacht, mit Erfahrungen von Flucht und Vertreibung sowie der deutschen Revolutionsgeschichte auseinandersetzen. Bei der Analyse der Geschichtsdramen und Erinnerungstücke stehen Fragen der Reaktion auf die Ereignisse, nach der herausgestellten Grundwahrnehmung und nach dem zugrunde liegenden Geschichtsbild im Vordergrund. In der Diskussion um das Erinnern deutscher Geschichte beziehe ich mich unter anderem auf James Youngs Ausführungen zu der in-sich-gebrochenen deutschen Erinnerungskultur und das von ihm vorgestellte Konzept des Gegen-Monuments.⁴⁹ Auch greife ich in diesem Zusammenhang theaterwissenschaftliche Forschungen auf, die sich mit der Relation von Geschichte und Theater beschäfti-

47 | Jaspers resümiert: »Bei vollständig und allseitig ausgebildeten Persönlichkeiten müßten alle Antinomien am deutlichsten, ihr Erlebtwerden am tiefsten sein.« Jaspers 1919, 213.

48 | Siehe Schrödl 2005, 125.

49 | Siehe Young 1997, 57f.

gen und Darstellungsstrategien in den Blick nehmen. So können unter Rekurs auf Friedemann Kreuders *Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Gräubers* (2002) die bildhaften Gedächtnisräume in Matusches Dramatik diskutiert werden. Trolles Fiktionalisierung des Tagebuchs von David Rubinowicz wird vor allem unter Berücksichtigung von Freddie Rokems *Geschichte aufführen* (2002) und Michael Bachmanns *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah* (2010) gelesen und gezeigt, welche Strategien Trolle anwendet, um traumatische Erfahrung des Zeugen der Shoah darzustellen. In der Gegenüberstellung beider Modelle kann gezeigt werden, wie sich im Laufe des Jahrhunderts die Sicht auf die Geschichte änderte und der Geschichtsraum unter anderen ästhetischen Vorzeichen und Wahrnehmungsmodi modelliert wird. Dabei können zwei sehr unterschiedliche Sichtweisen auf das 20. Jahrhundert herausgestellt und im Sinne von Hayden Whites Studie *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses* (1986) gegensätzliche Strukturierungen von Geschichte (Topologie) vorgestellt werden.⁵⁰

Bei der Diskussion der Darstellungsweisen eines subjektiven Realismus, der Wahrnehmungsmodi und Weltanschauungen, zeigt sich, dass die Figur des Grenzgangs eine zentrale Beschreibungskategorie bildet um Wirklichkeitserfahrungen auszudrücken. Mit dem Konzept des Grenzgangs lassen sich Konzeptionen von Realitäten bzw. die Relativität von Zeit-Raum-Wahrnehmung in der Dramatik von Lothar Trolle und Alfred Matusche aufzeigen und zwei gegensätzliche Wahrnehmungsmodelle – Matusches Modell des Sehens und Trolles Modell des Gehens – in ein Spannungsverhältnis setzen. Mit der »Post-Struktur«, verstanden als eine Struktur, die über die Grenze hinausgeht, lassen sich postmoderne Wirklichkeiten als auch existentielle Grunderfahrungen erfassen. Mit dieser Ausgangsthese schließt sich die Studie der Position von Fischer-Lichte an, die ästhetische Erfahrung generell als Ausdruck einer Schwellenerfahrung begreift und performative Prozesse in Verbindung zu persönlicher Verunsicherung, Irritation und Formen der Destabilisierung setzt, die einen Wahrnehmungswechsel erzeugen.⁵¹ In Anlehnung an Turners Liminalitäts-Konzept wird Grenzerfahrung als ästhetische Erfahrung angenommen, die zwar mit Formen der Verunsicherung und Destabilisierung einhergeht, gleichzeitig aber auch kreative Energien freisetzt. Diese Dynamik zwischen Liminalität und Produktivität ist auch in Isers Rezeptionsästhetischer Theorie formuliert, welche die Unbestimmtheit des literarischen Textes als zentrale Kategorie während der Rezeption hervorhebt. In der vorliegenden Studie wird Grenzerfahrung als ästhetische Erfahrung angenommen, die mit Formen der Verunsicherung wie einer kreativen Produktivität einhergeht. Die-

50 | Siehe White 1986, 21.

51 | Siehe Fischer-Lichte 2001, 356.

se Ästhetik wird in Relation zum Geschichtsbild als auch zum Subjektbegriff vorgestellt und gezeigt, wie Grenzerfahrungen wie Identitätsverlust im jeweiligen ästhetischen Modell verhandelt werden und sich die Form der Darstellung in Abhängigkeit zur Weltanschauung bzw. zum Zugang zur Welt ändert. Zum Schluss der Studie wird die Frage des Politischen nochmals aufgegriffen und die beiden Theatermodelle hinsichtlich ihres gesellschaftlichen Anspruches befragt und gezeigt, dass die Figur des Grenzgangs auch als politische Figur gedacht werden kann.