

Linn Settimi

PLÄDOYER FÜR DAS TRAGISCHE

Chor- und Weiblichkeitsfiguren
bei Einar Schleef



[transcript] Theater

Aus:

Linn Settimi

Plädoyer für das Tragische

Chor- und Weiblichkeitsfiguren bei Einar Schleef

Dezember 2018, 242 S., kart.

39,99 € (DE), 978-3-8376-4630-6

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4630-0

Die Tragödie steht vor ihrem Untergang, ausgelöst durch die Ausstoßung von chori-schen und weiblichen Figuren. Doch was verbirgt sich hinter dieser Marginalisierung? Welche Auswirkungen hatte sie? Und lassen sich Bestrebungen erkennen, Chor und Frauenfiguren wieder eine zentrale Rolle zuzuschreiben? Mit seiner Deutung der deut-schen Theatergeschichte bietet Einar Schleef eine erstaunliche sowie bestürzende Lek-türe der heutigen Gesellschaft. Linn Settimi beschäftigt sich mit seinen Überlegungen über den Konflikt zwischen Individuum und Gemeinschaft, das Konzept von Weiblich-keit, Gender Troubles und die Möglichkeit einer Rolleninversion, welche dem Versuch gilt, das tragische Element am Leben zu erhalten.

Linn Settimi, geb. 1987, arbeitet in Deutschland als Dramaturgin im Sprech- und Tanz-theater. Die Schülerin von Günther Heeg und Maria Carolina Foi promovierte an den Universitäten Leipzig und Udine im Rahmen eines binationalen Promotionsverfah-rens.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4630-6

Inhaltsverzeichnis

Einführung | 7

Schleef über Schleef | 13

Jugend in der DDR. Die ersten Bildungsjahre | 14

Das Team Tragelehn/Schleef am BE und das Theater des Skandals | 28

Entwicklungsgeschichte der Chorfigur im Überblick | 39

Aspekte der chorischen Ursprünge der Tragödie | 40

Neuentdeckung der Antike im 18. und 19. Jahrhundert | 46

Einblick in die Theaterpraxis des frühen 20. Jahrhunderts | 51

Von der Nachkriegszeit bis in die 70er Jahre | 57

Schleefs Chortheorien und szenische Umsetzung der Chorgestalt | 61

Das Phänomen Schleef und sein chorisches Theater des Skandals | 61

Schleef über antiken Chor und dessen Fortführung im Drama | 66

Der Konflikt zwischen Individuum und Gemeinschaft | 73

Schleefs Deutung einer gescheiterten chorischen Linie in der deutschen Dramengeschichte | 79

Schleef inszeniert: Versuche der Neubelebung des chorischen Potentials | 87

Die notwendige Wiederherstellung von Chor und Weiblichkeit | 94

Konzept des Weiblichen und Weiblichkeitsfiguren auf der Bühne | 97

Die Ausstoßung der Frau als Todesurteil der Tragödie | 97

Frauenbilder in der Geschichte der deutschen Dramatik:

Ein Reservat des Weiblichen | 102

Aufschrei aus dem Reservat | 108

Weiblichkeitskonstruktionen und Genderperformance bei Schleef | 114

Beispiele weiblicher Figuren in der schleefischen Bühnenpraxis | 116

Ein Sportstück. Versuch einer scheiternden Utopie | 143

Jelineks Stück als freie Arbeitsfläche für die Inszenierung | 143

Jenseits der Handlung zu post-protagonistischen Figuren | 145

Schleefs szenische Umsetzung des *Sportstücks* | 166

Fazit | 183

Schlussbemerkung | 187

Literaturverzeichnis | 191

Anmerkungen | 203

Einführung

Dass neben dem Chor – unbestreitbarer Protagonist seines Theaters – ein zweites Subjekt im Mittelpunkt der Theaterarbeit Einar Schleefs steht, ist inzwischen weitgehend anerkannt. Das Thema der Weiblichkeit in seinen verschiedenen Deutungsebenen und Ausdrucksmöglichkeiten beschäftigte den umstrittenen Regisseur aus Sangerhausen in jeder Phase seines künstlerischen Schaffens.

Angefangen mit der privaten Erfahrung der weiblichen Sphäre, die bereits als Kind seine Wahrnehmung von Geschlechterverhältnissen prägte und ihn zum Nachdenken über die allgemein verbreitete Vorstellung der Frauengestalt und Frauenrolle in der Gesellschaft anregte, wurde die Auseinandersetzung mit dem weiblichen Schicksal zu einem Schwerpunkt seiner Reflexionen. Ob im Bereich der bildenden Kunst mit seinen Bildern und Fotoreihen, im Prosawerk oder in der Theatertätigkeit, wandte sich Einar Schleef immer wieder der Beobachtung, Reproduktion und Gestaltung von unterdrückten und rebellierenden, harschen oder fast karikaturartig lieblichen Frauenfiguren zu. Auch dort, wo er in seinen Inszenierungen selbstbewusste Weiblichkeitsbilder auftreten ließ, kam er nicht umhin, deren Kehrseite in Form von stereotypischen Putzfrauen einzubauen, die an die unterschwellig andauernde Rolle des weiblichen Subjekts innerhalb einer patriarchalischen Welt erinnern sollten.

Im Zustand der *Ausstoßung* von einer männlichen, sich individualisieren wollenden Gesellschaft kommen sich Chor- und Weiblichkeitsfigur nahe, sodass Schleef den Verlust eines *tragischen Bewusstseins* auf der europäischen Bühne der Verdrängung dieser zwei fundamentalen Komponenten zuschrieb. Somit formulierte er auch eine wichtige Zielsetzung seines theaterpraktischen Engagements, die in der *Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt* lag.

Zu diesem Thema existieren bereits einige wertvolle Beiträge, die dennoch immer nur auf eine bestimmte Inszenierung tiefgründiger eingehen, ohne sämtliche Regiekonzeptionen Schleefs zu berücksichtigen bzw. ohne die Verknüpfung von weiblichen und chorischen Elementen zu ergründen. Bis heute ist keine aus-

führliche, systematische Arbeit vorhanden, die sich mit Schleefs Umgang mit dem Weiblichen als solchem auseinandersetzt und die Theaterpraxis angesichts seiner theatertheoretischen Aussagen betrachtet.

Aus diesem Grund scheint eine gründliche Untersuchung erforderlich, die sich das Ziel setzt, Schleefs Theorien über das Weibliche, die praktisch-szenische Umsetzung dieser Theorien und Vorstellungen und das Gelingen bzw. Misslingen der erwünschten Wiedereinführung zu erforschen und hervorzuheben. Es wird sich zeigen, dass das Weibliche kein gelegentliches Element, sondern grundlegendes Kennzeichen seines gesamten Schaffens darstellt. Mit der vorliegenden Arbeit wird zwar nicht das Gesamtwerk Einar Schleefs analysiert, doch soll am Beispiel einiger bedeutungsvoller Inszenierungen seiner sehr umfangreichen Produktion das Leitmotiv hervorgehoben werden, das sich aus den eben erwähnten Themen des verschütteten Chores und dessen Konfrontation mit dem Individuum und der verbannten Frauenfigur zusammensetzt. Dabei wird sich der Vorschlag bzw. die Provokation einer gesellschaftlichen Utopie entpuppen, die sich hinter der reinen Theaterästhetik verbirgt und eine Umkehrung der bestehenden Machtverhältnisse anstrebt. Demnach werden wiederum die bei der Durchsetzung derselben Utopie aufkommenden Schwierigkeiten hervorgehoben und die Konsequenzen geschildert, die Schleef daraus zog.

Ausgangspunkt war Schleefs Essay *Droge Faust Parsifal*, in dem er über 600 Seiten hinweg seine Ideen zu Theatergeschichte und Theaterpraxis erläutert und zwar rückblickend auf die durch die eigene Inszenierungsarbeit gesammelte Erfahrung. Dieser Text wird als retrospektives Manifest der Theaterästhetik Schleefs verstanden, der sich bereits als junger Regisseur mit den Themen von Gemeinschaft, Kollektivität und Geschlechterkämpfe auseinandersetzte und in einer fortgeschrittenen Phase seiner Karriere die vielen Anregungen und Überlegungen systematisierte – auch wenn auf eine ganz persönliche, nicht streng wissenschaftliche Art.

Die Untersuchung von weiteren direkten Quellen hat sich hinsichtlich eines tiefgehenden Verständnisses einiger Elemente des schleefischen Kanons auch als sehr aufschlussreich und zum Teil unentbehrlich erwiesen – dazu gehören die fünf Tagebuchbände, der zweibändige Briefwechsel mit der Mutter Gertrud und der gleichnamige Roman, in dem die Biographie dieser Frau zu einem Epos des DDR-Alltagslebens entwickelt wird.

Von großer Bedeutung war außerdem die Forschungstätigkeit im Archiv der Akademie der Künste in Berlin, wo sich der gesamte Nachlass des schleefischen Werkes befindet: Das Schleef Archiv umfasst Notizen, Vorzeichnungen, Entwürfe, Briefwechsel, Manuskripte, Regiebücher, dramaturgisches Material,

Sammlung von Kritiken und Rezensionen zu seinem künstlerischen, literarischen und theatralischen Schaffen und natürlich Videoaufzeichnungen von all seinen Aufführungen.

Auf der Basis dieses Materials konnten die verschiedenen Phasen der Vorbereitungsarbeit und das Endergebnis der in Betracht gezogenen Inszenierungen verfolgt und rekonstruiert werden. Die Konsultierung des Archiv-Bestandes hat sich ebenfalls als besonders interessant erwiesen, da es einen direkten Einblick in den Arbeitsprozess Schleefs ermöglichte und einen relevanten Schlüssel für die Deutung und die Interpretation seiner nicht immer unmittelbar verständlichen Theaterästhetik bietet. Es konnten außerdem die vielen Anregungen und Assoziationen aufgerufen werden, denen sich Schleef für die Schichtung der Bedeutungsebenen bediente, und die Methodik seiner „archäologischen Lektüre“ entziffert werden, die auf der beinahe philologischen Rekonstruktion der Textvorlagen und dem Vergleich der verschiedenen Fassungen basiert.

Im Rahmen der Analyse der *Puntilla*-Inszenierung wurde auch im Brecht-Archiv recherchiert – ebenfalls Bestand der AdK –, um die unterschiedlichen Fassungen des Brechtschen Stückes zu konfrontieren und Schleefs Montagearbeit genauer erläutern zu können.

Der wichtigsten, bis jetzt zum Werk Schleefs erschienenen Sekundärliteratur wurde natürlich ebenfalls große Aufmerksamkeit gewidmet, und im Laufe der Abhandlung wird sich die Stellungnahme zu den jeweiligen Beiträgen ergeben.

Hinsichtlich der Person Einar Schleef wurde ein einführendes Kapitel für sinnvoll gehalten, das einen Einblick in seine private, biographische Sphäre bietet, die einen außergewöhnlichen Einfluss auf das umfangreiche Werk dieses so eklektischen Künstlers ausübte. Das gesamte künstlerische Schaffen Schleefs – von seinen Bildern über die Photographien, von den Prosaschriften bis zu den Theaterinszenierungen, die Kern dieser Untersuchung sein werden – kann als eine Aufarbeitung der Eindrücke betrachtet werden, die sich bereits in jungen Jahren in sein Gedächtnis einprägten, seine Wahrnehmung der gesellschaftlich-politischen Zustände determinierten und wie ein roter Faden durch seine Poetik strömen.

Der Exkurs wird in thematische Felder gegliedert, um bestimmte Ereignisse ans Licht zu bringen, die sich für Schleefs Theaterästhetik als ausschlaggebend herausstellen. Dazu gehören das Erleben eines zensierenden Ambientes, die seine Schuljahre in der DDR kennzeichnete, das Beobachten von politischen Unruhen und in Gewalt ausbrechenden Demonstrationen, die langwierige Bewerbung an der Hochschule und die ersten Schritte in der Welt des Theaters in Zusammenarbeit mit B. K. Tragelehn, an dessen Seite Schleef in die ersten Skandale

verwickelt wurde, die zum größten Teil seine Tätigkeit als Regisseur kennzeichneten. Alle Ereignisse werden aus Schleefs persönlicher Wahrnehmung geschildert. Es soll also nicht verwundern, wenn die beschriebene sozialpolitische Lage der DDR etwas monochrom erscheint und nicht den aktuellsten historischen Rekonstruktionen entspricht. Diese ermöglichten erst nach der Wende, besonders nach der Freigabe der Stasi-Archive, einen breitgefächerten Einblick in bis dahin verborgene Hintergründe, Geschehnisse, Details, wodurch einige Freiheitsnischen erkennbar werden, die aus Schleefs Erinnerungen nicht hervorgehen.

Ein weiteres Kapitel rekonstruiert kurz der Entwicklungsgeschichte der Figur des Chores auf dem Theater, dessen Schicksal eine zentrale Position in der Tragödienkonzeption Schleefs einnimmt. Der erste Teil des Kapitels konzentriert sich auf die Chorgestalt als fundierendes Element im Rahmen der Entstehung der antiken Tragödie und analysiert die verschiedenen Funktionen, die dem Chor je nach Bedarf zugeschrieben werden konnten. Danach wird auf die ersten Anzeichen eines Marginalisierungsprozesses dieser kollektiven Figur aufmerksam gemacht, auf die sich Schleef in seinen theoretischen Überlegungen mehrmals fokussierte. Daraus wird die von Schleef geschilderte Notwendigkeit einer Neubelebung der Chorfigur nachvollziehbar, deren Überleben in der modernen Dramengeschichte er nur als Andeutung oder schwachen Nachhall erkennt und in der Theaterpraxis als komplett verlorengegangen schildert.

Daraufhin werden stichwortartig einige bedeutende Beispiele von Annäherungsversuchen an das chorische Element erläutert, die auf verschiedene Weise von der Weimarer Klassik bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts reichten und besonders im Zeitalter der Massifizierung antithetische Auswirkungen verursachten. Zum Schluss wird auf die Theaterlandschaft des Nachkriegs-Deutschlands bis in die 70er Jahre angedeutet, um das Phänomen Schleef genauer zu kontextualisieren und den Weg für die hermeneutische Deutung seines Schaffens vorzubereiten.

Der eigentliche Kern betrifft die Kapitel drei bis fünf, in denen Schleefs Tragödientheorie erläutert wird – die er in untrennbarer Verbindung zu dem Umgang mit Chor- und Weiblichkeitselement formuliert – und in Hinblick auf dieselbe Theorie seine theaterpraktische Arbeit am Beispiel der folgenden Inszenierungen hinterfragt wird: *Mütter*, *Vor Sonnenaufgang*, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert*, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und *Ein Sportstück*.

Im dritten Kapitel werden Schleefs Reflexionen untersucht zum Chor in der Antike und zu der z. T. bis heute anhaltenden Verdrängung dieses dem Drama sowie jeder Gesellschaft innewohnenden Subjekts. Es soll gezeigt werden, wel-

che Eigenschaften Schleeef als diese verborgene Kollektivität kennzeichnend definiert und wie das konfliktgeladene Verhältnis von Individuum und Chormasse zu der Entfernung der letzteren führt, von dem, was er das Zentrum des Konflikts nennt. Von der Beobachtung dieser ausstoßenden Dynamik, der Schleeef eine politische Deutung zuschreibt, entsteht die Absicht, die Chorgestalt wieder aufzugreifen und ihr eine neue szenische Form zu erteilen.

Obwohl Schleeef sich in jeder seiner Inszenierungen mit der Chortheematik auseinandersetzt, musste hier eine Auswahl von Stücken getroffen werden, die neben diesem Aspekt auch das zweite große verdrängte Subjekt der Dramengeschichte am deutlichsten thematisieren: Das Weibliche. Um die beiden Aspekte dennoch erst einmal separat zu analysieren, wird zuerst auf den Umgang mit Chor und Choralisierung hingedeutet, um der Inszenierungslektüre der ausgewählten Stücke dann eine weitere Perspektive beizufügen.

Diese wird im vierten Kapitel deutlich, wo das Konzept des Weiblichen sowie der Umgang mit der Frauenfigur auf der Bühne behandelt wird. Ausgehend von Schleeefs apokalyptischer Ansicht über die europäische Theatertradition, die mit der Ausstoßung von Chor und Frau das Todesurteil der Tragödie gefällt hätte, wird der Vorstellung eines Reservats des Weiblichen nachgegangen, worin die Frauenfiguren der deutschen Dramatik verweilen würden, mit zwei Ausnahmen: Grete und Kundry, in denen Schleeef einen stärkeren Trieb zur Rebellion sieht. Ähnlich wie im vorhergehenden Kapitel wird zuerst die Untersuchung der theoretischen Ebene ergriffen, um dann die theaterpraktische zu ergründen. Es wird also erforscht, wie Schleeef seine weiblichen Figuren konstruiert und dabei versucht, der eigenen Aufforderung, die Frau wieder in den zentralen Konflikt der Tragödie zu positionieren, mehr oder weniger erfolgreich nachzugehen – und dabei vielleicht sogar einen ganz neuen Raum für das weibliche Auftreten und Existieren schafft.

Der Inszenierung von *Ein Sportstück* wurde ein ganzes Kapitel gewidmet, da sich an dieser Arbeit am besten zeigen lässt, wie Schleeef die zwei Komponenten – Chor und Frau –, die er als grundlegend für das Weiterbestehen der Tragödien-Gattung an sich bezeichnet, zusammenführt. Elfriede Jelinek hat das Stück so gestaltet, um dem Regisseur eine große Freiheit zu überlassen und scheint es beinahe auf Schleeefs Bedürfnisse zugeschnitten zu haben –, der mit dieser Inszenierung die wesentlichsten Aspekte seiner Theatertheorie exemplarisch aufarbeiten kann.

Angefangen mit einer detaillierten Analyse der Textvorlage – und des intertextuellen Substrats – werden die Elemente unterstrichen, die beide Künstler auf einer theoretisch- philosophischen Ebene so stark verbinden, dass *Sportstück* als eine direkte Antwort auf Schleeefs *Droge Faust Parsifal* verstanden werden kann

– eine Grundfläche, um den dort zusammengetragenen Ideen eine konkrete Form auf der Bühne geben zu können. Es wird also erneut auf die Theaterpraxis Schleefs eingegangen, um zu schildern, wie er das Textmaterial zu seinen Gunsten aufgreift und einen Triumph von weiblichen und chorischen Figuren darstellt.

Die Fragestellung soll die effektive Verwirklichung der besonders in seiner essayistischen Schrift – die sowohl Zusammenfassung der geleisteten Arbeit und Memorandum für die noch vorstehende ist – formulierten Theorien erörtern.

- Ist es Schleef mit seinen theaterpraktischen Entwürfen gelungen, den so leidenschaftlich verfochtenen Figuren von Chor und Frau eine neue Rolle im zentralen Konflikt der Tragödie zuzuweisen und in welcher Form?
- Konnte er einen Vorschlag für einen Existenzraum dieser zwei Subjekte durchsetzen, der nicht mehr im Konflikt, sondern in Einklang oder Kooperation mit dem männlichen Individuum besteht, welches für deren Verdrängung verantwortlich war?
- Oder kann die ersehnte Wiedereinführung nur auf gewalttätige Art erfolgen, also zwar eine andere Herrschaft erzeugen, die sich dennoch von der früheren substanziell nicht differenziert?
- Wie spiegeln sich die erworbenen Erkenntnisse in der Theaterästhetik Schleefs wider?
- Und zum Schluss, kann den patriarchalisch dominierten Machtverhältnissen eine matriarchalische gewaltlose Alternative entgegengestellt werden oder muss eine solche Art von Gesellschaft reine Utopie bleiben?

Schleef über Schleef

Einar Schleef war ein kontroverser Künstler, dessen Werk, noch weniger als in anderen Fällen, von der Person getrennt werden kann. Wenn es bei anderen Autoren möglich ist, von der Biographie abzusehen, erscheint es im Falle Schleefs unausweichlich, mehr über sein privates Leben erfahren zu müssen, um auch das Werk tiefgründiger zu verstehen. Erfahrungen und Eindrücke aus Kindheit und Jugend in der DDR fließen immer wieder in seine Zeichnungen, Texte und Inszenierungen ein, beeinflussen Poetik und Weltanschauung. Wie sich aus den Seiten seiner detaillierten Tagebücher entnehmen lässt, legte er großen Wert auf Erinnerungen. Bereits als Kind und bis zum Ende seines Lebens notierte er Fakten, Anekdoten, Gedanken und Eindrücke. Er selber widmete sich der Umschreibung des umfangreichen Materials, überarbeitete mehrmals einige von ihm für wichtig gehaltene Passagen, indem er mit der Sprache spielte, um jedes Mal den Blickwinkel etwas zu ändern. Die fünf, jeweils über 400 Seiten starken Tagebuch-Bände ermöglichen es dem Leser, nicht nur viel über wesentliche Lebensereignisse Schleefs zu erfahren, sondern auch in die sozialpolitische Realität des DDR-Alltags einzutauchen, sowie einen Einblick in die verschiedenen Lebens- und Arbeitsbedingungen in Ost- und Westdeutschland und in die Beziehungen zwischen den beiden Republiken zu gewinnen.

Dies vor Augen, soll im biographischen Exkurs viel autobiographisches Material zu Wort kommen – als würde Schleef sich selbst „zusammenfassen“ und einen ausführlichen Hintergrund seines persönlichen wie künstlerischen Werdegangs skizzieren. Neben den Tagebüchern¹ wurde besonders die chronologische Biographie von Wolfgang Behrens² berücksichtigt, wo die wichtigsten Phasen von Schleefs Leben und künstlerischen Schöpfung zurückverfolgt werden. Unter den Quellen, auf die Behrens zurückgegriffen hat sind die Interviews mit Schleefs langjähriger Lebensgefährtin Gabriele Gerecke und mit Hans-Ulrich Müller-Schwefe, der dramaturgisch sehr eng mit Schleef zusammenarbeitete, von großer Relevanz.

JUGEND IN DER DDR: DIE ERSTEN BILDUNGSJAHRE

Einar Schleef wurde am 17. Januar 1944 in Sangerhausen geboren, im südwestlichen Teil von Sachsen-Anhalt an der Grenze zu Thüringen. Er fing schon sehr früh an, Tagebuch zu führen, um Ereignisse und Gedanken festzuhalten und diese später mehrmals wiederaufzuarbeiten, indem er bestimmte Eindrücke und Episoden in seine meist stark autobiographisch konnotierten Werke einbaute. Bereits als Kind war ihm das Thema Meinungsfreiheit bewusst, und in Hinsicht auf die Einschränkungen einer „Planungsliteratur“³ fühlte er sich dem Druck ausgesetzt, seine Tagebücher vor eindringlichen Angriffen zu schützen und von den strengen Kontrollverfahren verschont zu bleiben. In der DDR war die Veröffentlichung von Literatur alles andere als selbstverständlich, denn die Erscheinungsgeschichte eines Werkes wurde sehr streng von den Institutionen kontrolliert und erst nach langwierigen Überprüfungen für den Druck genehmigt. Genauso wurden die Lektüren für die Schüler sehr streng festgelegt. Im Jahre 1951 wurde anlässlich der 5. Tagung des Zentralkomitees der SED spezifisch die „kulturelle Entwicklung der jungen DDR“⁴ in den Mittelpunkt gestellt. Mit besonderer Wucht griff die Partei den Formalismus in der bildenden Kunst sowie in der Literatur an. Dieser wurde „als *Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst*“⁵ empfunden, und alle weiteren innovativ erscheinenden Tendenzen im Bereich der Kunst, wurden nicht gut aufgenommen und wenn möglich unterdrückt. So wurden im Unterricht Autoren der „modernen Weltliteratur“ – wie Kafka, Joyce oder Proust nicht betrachtet, während der sogenannte „sozialistische Realismus“ zur maßgeblichen Richtlinie erhoben wurde. Dem sozialistischen Realismus sollten sich sowohl die Künstler in ihrem schöpferischen Prozess anpassen, als auch die Lehrer in der hermeneutischen Untersuchung der für die Schulklassen ausgesuchten Lektüren. Wie auch aus Schleefs Erinnerungen hervorgeht, wurden im Literaturunterricht die wichtigsten Bezugsautoren der deutschen Literaturgeschichte bevorzugt, da die „bürgerliche Kultur von der Renaissance über die deutsche Klassik bis ins 19. Jahrhundert hinein vom Geist der unermüdbaren Tätigkeit, des Fleißes, der Industriosität“⁶ geprägt zu sein erschien.

In diesem Klima von intellektueller Überwachung und Repression, in dem „Bücher eingestampft, Theateraufführungen abgesetzt und Wandbilder übermalt (wurden)“⁷, wuchsen die Kinder in der DDR auf, und Schleef wusste sich nicht nur in der Öffentlichkeit kontrolliert, in der Schule, wo Lehrer ungeeignetes Material hätten zensieren können, sondern auch zu Hause. Hier musste er die Papiere vor seinem Vater verstecken, der „ständig auf der Suche nach dem Verbotenen“ (TB1/7) war. Solche Beschränkungen empfand er als „Terror“, dem er aus-

zuweichen versuchte, indem er seine Hefte von einem Platz zum anderen mitnahm. Die Mutter stellte sich dazwischen – eine imposante Präsenz, zu welcher Schleef ein zwiespältiges Verhältnis entwickelte und der er in seinem künstlerischen Schaffen einen führenden Platz zuwies.

Andauernd zanke ich mich mit meiner Mutter. Sie liest alle Briefe, spioniert nach, lügt und protzt laufend rum, so unerhört neugierig, alles muß sie wissen, alles sehen, nichts darf sie verpassen, überall an den Ecken tratschen, billiges Gewäsch, Zeitvergeudung. Was soll das nur? Nie ist man von ihr sicher! (TB1/201)

Eine zudringliche kontrollbesessene Mutter, die nun doch auf seiner Seite stand. Sie spielte zwar ein doppeltes Spiel, um ihrem Mann nicht zu widersprechen, doch das Überleben der Tagebücher hat man auch ihr zu verdanken. Obwohl Schleef Senior anscheinend Herr des Hauses war und auch keine Gewalt ablehnte, um seine patriarchalische Herrscherposition zu beweisen, wusste sich Gertrud Schleef bei Familienangelegenheiten sehr energisch zu behaupten. Dass sie daheim die Hosen anhatte, wurde mit den Ereignissen des 17. Juni eindeutig.

Der 17. Juni und weitere Kindheitseindrücke

Die starke Repressionswelle, die sich zwischen 1952 und 1953 besonders aus den „Moskauer Direktiven“⁸ auf die DDR-Bürger ausgewirkt hatte, kulminierte in gewaltigen Aufständen, die sich bereits am 12. Juni in dicht bewohnten Industriegebieten wie Leipzig, Halle, Bitterfeld, Magdeburg, Dresden, Görlitz verbreiteten, am 17. Juni in den Aufmärschen in Berlin ihren Höhepunkt erreichten und bald durch den Einsatz des Militärs niedergeschlagen wurden. Die Arbeiterproteste richteten sich hauptsächlich gegen die Erhöhung der Arbeitsnormen, wodurch eine Steigerung der Arbeitsproduktivität bei gleichzeitiger Kürzung der Löhne und somit der Lebensstandards erfolgte. Großer Tumult entstand auch in landwirtschaftlichen Kreisen, nachdem hunderte Bauern, die auf Grund der wirtschaftlichen Schwierigkeiten ihre Höfe verlassen mussten und nach Westdeutschland flohen⁹, nun für das Recht kämpften, ihre Bauernhöfe zurückzubekommen. Hinzu kam noch die allgemeine Verschlechterung der Wirtschaftslage¹⁰, die alle Schichten der Bevölkerung betraf und eine weitere Motivation zur Rebellion bot. Auf die Forderungen¹¹ des Volkes, das inzwischen Enttäuschung, Misstrauen und ideologische Distanzierung¹² gegenüber dem sozialistischen Staat eindeutig zum Ausdruck gebracht hatte, antwortete dieser mit Panzern. In der Hauptstadt sowie in den kleineren Städten und Gemeinden wurden Demonstrationen und Menschenansammlungen ohne Möglichkeit auf Widerrede aufge-

löst. Verschiedentlich wurde der Ausnahmezustand verhängt; Divisionen der Roten Armee überrollten die Straßen Berlins; 80 Panzer stürmten den Potsdamer Platz¹³; angefangen mit Leipzig, wo gleich vier Demonstranten erschossen wurden, zählte man nach Wiederherstellung der Normalität über dreißig Todesopfer; Tausende wurden festgenommen und Hunderte wurden zu bis zu fünf Jahren Haft verurteilt.

Der damals neunjährige Schleef wurde von dem Aufruhr so bestürzt, dass er die Bilder dieses Tages in unterschiedlichen Versionen aufschrieb, immer wieder sprachlich umarbeitete. Bilder eines chaotischen sich Anhäufen und Zusammen-drängen von Menschen, die seine Vorstellung und Wahrnehmung der Welt, bzw. der Gesellschaft um ihn herum stark prägten. In *Droge Faust Parsifal* wird er abstreiten, dass sein Chor-Theater eine „Abreaktion“¹⁴ auf seine DDR-Vergangenheit sei, sondern eher eine Entgegnung auf die sozialpolitischen Zustände, die er im Westen erlebte und beobachtete. Bestimmt hat er später sein chorisches Theaterkonzept vollständig entwickelt, sowie Machtverhältnisse analysiert und theoretisiert, doch wie aus seinen Aufzeichnungen stark hervorgeht, stammen Überlegungen und Vorstellungen unbestreitbar auch aus dem Versuch, das in der DDR Erlebte zu verarbeiten.

17. Juni. Auf der Straße Panzer. Überall Panzer: Wo kommen die Panzer her? In unserer Straße einer hinter dem anderen. Die Weiber liegen in den Fenstern, die Kinder spielen Verstecken oder Kriegen, immer um die Panzer (TB1/10)

Liest man auf den ersten Seiten des ersten Tagebuchs, wo Schleef sich erinnert, wie an dem Tag die ganze Stadt von Militärfahrzeugen besetzt wurde. In *Droge Faust Parsifal* wird zum Beispiel der Begriff von „Panik“ durch eine alltägliche in-die-U-Bahn-einsteigen-Szene beschrieben, auf die später in Zusammenhang mit dem Konzept von „Krankheit“ ausführlicher hingewiesen wird. Die U-Bahnscene trägt jedoch eine sarkastische Note in sich, wenn man sie mit den Geschehnissen des 17. Juni vergleicht, die der neunjährige Schleef so nachhaltig erlebte.

Leute rennen zum Marktplatz, ich hinterher, alles abgeriegelt. Jemand schreit, Polizisten schlagen Männer zusammen, Blut vorm Rathaus. Frauen schlagen die Polizisten. Ein Junge rennt weg. Alle schreien: Auf den Schacht! (TB1/10)

Als er nach Hause kommt, hört er nur Schreie, die Eltern streiten. Dann verriegelt die Mutter sämtliche Türen, packt eine kleine Tasche und geht mit dem Jungen zu den Großeltern. Der Vater bleibt zwei Tage eingesperrt. Erst später wird

der junge Einar verstehen, was die Mutter riskierte, sie versteckte ihren Mann, um ihn nicht an die russische Kommandantur auszuliefern. Sie traf diese Entscheidung eigenständig und behauptete sich somit ihrem Mann gegenüber als individuelles, aktiv agierendes Subjekt, um es mit einer Formulierung auszudrücken, die der spätere Schleef benutzt hätte. Er war sich der Zwiespältigkeit der Rollenverhältnisse in der Beziehung der Eltern bewusst, und in Beschreibungen Schleefs profiliert sich der familiäre Alltag als ein hartes, gewalttätiges Szenario, in dem der Vater zwar schlägt, aber die Mutter auch zurückschlagen kann, wenn nicht physisch, so doch verbal. So liest man zum Beispiel in einem nachträglichen Kommentar des 11.3.2001 und in der Überarbeitung der Einträge aus seiner Kindheit zu den Ereignissen des 17. Juni:

Mutter, die nicht so feige wie ich ist, tritt Vater gegenüber, die Fetzen fliegen, obwohl sie in dieser Zeit kräftiger ist als er. Krank, bezieht er erneut vorübergehend Rente und verdrischt sie, dann mich, meinen Bruder läßt er aus, der verzieht sich erneut rauchend, ein guter Anlaß zum Petzen, auf den Oberboden, er klimmt sicher hoch, ich schaffe das nicht allein, wie bequem wäre es jetzt, an ihm Rache zu nehmen. An solchen Abenden, die sich wiederholen, höre ich von meiner Mutter nur Schreckliches, manche ihrer Formulierungen beherrschen mich Jahre, werden weggedrückt, plötzlich höre ich sie, halte unverhofft inne, erkenne die Parallelen in meinem verpfuschten Leben, erkenne ist falsch, sie stürzen wie Wackersteine auf mich, nicht mehr von intellektuellem Abstand, vor allem werde ich diese Parallelen nicht mehr lösen. Mutters Angaben über das außereheliche und eheliche Verhalten meines Vaters, alles Brecheisen, Waffen, die mich von meinem Vater entfernen, Partei für sie ergreifen lassen. Details über Vaters Sekretärinnen, seine sexuellen Gewohnheiten, die Mutter schweigend erträgt, zunächst ist das ein Hammer, als Kind bin ich in meiner Einstellung gnadenlos, doch bin ich selbst im Alter meiner Eltern, beginnt ein Umdenken, erschrocken. Zu spät. (TB1/21-22)

In späteren Absätzen soll auch gezeigt werden, welchen Einfluss die Hassliebe zur Mutter auf Schleefs Weiblichkeitsbild und -darstellung hatte. Ein weiterer Anhaltspunkt in der Gestaltung seiner oft verzerrten Frauenfiguren lässt sich in der Justizministerin Hilde Benjamin erkennen. „Mit dem 17. Juni beginnt die Schreckensherrschaft einer Frau“ (TB1/20), schreibt Schleef 2001 in einem Kommentar als Ergänzung zu den Aufzeichnungen aus der Kindheit. Er notierte, wie der Name dieser besonders in den 50er Jahren führenden Persönlichkeit der DDR, auch bekannt als „rote Hilde“¹⁵ oder „rote Guillotine“, nur mit „Grauenhafte(n) verbunden war“. Sie war der „Teufel in der weiblichen Maske“ (TB1/20). Doch in den Zügen dieses Teufels erkennt er etwas, was dem Gesichtsausdruck vieler Frauen in der DDR ähnelte:

Die Bilder, die ich von dieser Frau sah, klein, etwas gedrunken, üppiger als Lotte, aber mit dem gleichen Durchhalteblick, dem meiner Tante, dem Ilse Kochs, dem vieler DDR-Frauen, der aus dem Krieg kommen mußte. (TB1/20)

Zu ergründen wäre, welche Bedeutung Schleef diesem Durchhalteblick zuschreibt¹⁶. Ist dieser strenge verhärtete Blick eine bewundernswerte Eigenschaft dieser Frauen, die sich vom Krieg haben biegen lassen ohne zu zerbrechen? Und, noch weiter gefragt, sucht er in der Ähnlichkeit eine Vermenschlichung der Justizministerin oder schlägt er eher eine Identifizierung aller (oder vieler) Frauen mit diesem Schreckensbild vor? Somit käme es zu einem teuflischen Frauenkollektiv. Und so provokativ diese Formulierung auch scheinen mag, findet sie jedoch eine gewisse Entsprechung in dem zwiespältigen Weiblichkeitsbild, das Schleef in einigen seiner Frauenchöre zu deuten versucht. Seine Frauensubjekte sind hart, zornig, fast rasend, einzelne oder plurale Furien, die sich aus dem Text behaupten. Diese angsteinflößenden Gestalten haben zwar eine zärtliche Kehrseite, die aber nur noch im Inhalt ihrer Worte zu finden ist, da die rhythmisch skandiierte Aussprache keinen Raum für Gefühl und Zierereien lässt. Schleef beobachtet während seiner Kindheit das Aufeinanderprallen von Verbissenheit und einer verzwickten Art von Liebe, mit der die Frauen durchs Leben gehen und sich um Haushalt, Kinder und Ehemänner kümmern. Dieses sich widersprechende Handeln wird Jahre später in das szenische Auftreten der weiblichen Figuren transponiert.

Erste Begegnungen mit der Kunst und die Krankheit

Um 1958 fing der inzwischen vierzehnjährige Schleef an, künstlerisch tätig zu sein. Er trat dem Malzirkel von Wilhelm Schmied bei, der Sangerhäuser Kunstmaler und Vorsitzender des Verbandes Bildender Künstler in Halle war. Es handelte sich um eine sehr heterogene Gruppe, wo Schleef auf andere Schüler, Rentner und Hausfrauen traf, sofort als außergewöhnlich talentiert erkannt wurde und sich auch als sehr fleißig erwies. Wie aus den Tagebüchern hervorgeht, malte er fast jeden Tag, suchte sich die verschiedensten Subjekte aus und notierte sehr genau, was er alles geschaffen hatte. Schmied, der ihn anspornte, diese Begabung zu vertiefen, wurde für den jungen Schleef ein wichtiger Bezugspunkt. Als die Eltern 1961 überlegten, in den Westen zu gehen, bevor die Mauer errichtet wurde, sträubte sich Schleef heftig dagegen: Er wollte bleiben, im Malzirkel weiter werken und dort etwas aufbauen. „Hier ist meine Zukunft! Ich bleibe hier, ich haue nicht ab! Ich will nicht mit!“ (TB1/149) habe er gegen den ihn schlagenden Vater geschrien.

Der kreative Schub wurde zeitweise durch den ersten Krankenhausaufenthalt unterbrochen. 1958 erkrankte Einar an TBC und musste auf Grund der langen Genesungszeit die 7. Klasse wiederholen. Die Zeit im Krankenhaus war bedrückend; als er dann sogar früher als geplant nach Hause durfte, war er „völlig verwirrt, innerlich verknackst“ (TB1/50). Er selber beschrieb, wie er sich von dieser Erfahrung nie wieder ganz erholte, und obwohl die Krankheit besiegt war, empfand er weiterhin einen innerlichen, seelischen Schmerz. Deshalb gibt es wohl auch die verschiedensten Einträge über ein Einsamkeitsgefühl, auf die man immer wieder in den Tagebüchern dieser Jahre stößt. Er war zwar immer beschäftigt und von Leuten umringt, in der Schule aufmerksam, in der Schultheatergruppe aktiv, ging oft ins Theater und in die Oper, doch etwas stimmte in seinem Inneren nicht.

Bereits 1959 fing er an, in die ersten Aufführungen zu gehen, die damals auf einer Amateurbühne stattfanden. Seinen ersten Kontakt mit dem Theater beschreibt er wie einen Blitzschlag.

Einer meiner allerersten Theaterbesuche mit Vater war IPHIGENIE von Goethe, da saß eine weißgekleidete Frau auf der Bühne des Schützhauses, die ich bis dahin wenige Male betreten hatte, eigentlich kannte ich mich da nicht aus, für mich war der Raum „verschlossen“, das was dann stattfand, war unmöglich mit diesem Bühnenraum in Übereinklang zu bringen, ich verstand überhaupt nicht, wie das derselbe Raum sein konnte, den wir oft bei Tanzveranstaltungen leer räumten [...] Dieses Theaterereignis war prägend, mehrere Stufen abgeschrägt über die ganze Bühne, 1 stehende, 2 umgestürzte Säulen aus Pappe, eine alternde Frau, die eine junge spielte, dazu junge Männer in den üblichen Fundungsgriechenklamotten, wie ich sie auch verwende, nichts was hängenbleiben sollte, bei mir jedoch hatte es gefunkt. Zudem kamen einige Märchen-Aufführungen, vor allem DIE RÄUBERPRINZESSIN nach Andersen. (TB1/66)

Hier scheint er schon einige Elemente gefunden zu haben, die er später für sein eigenes Theater verwenden wird. Von „Stil“ (TB1/55) sollte aber erst einmal nicht die Rede sein, wie er selber präziserte. Der junge Schleef berichtet, wie sich bei Schulaufführungen zwar „so etwas wie Stil“ bildete, doch empfand er diese Bezeichnung als „lächerlich“ und weigerte sich dagegen, sobald er „mit dem richtigen Theater in Berührung kam“. Erst später, 1974, als er schon mit B. K. Tragelehen als Bühnenbildner am Berliner Ensemble zu arbeiten begonnen hatte, näherte er sich wieder der Idee eines Stils:

Zunächst aus dem Gedanken, der Regisseur müsste auf die Bühne, für seine Arbeit zeichnen, er könne und dürfe sich nicht zurückziehen, am wenigsten hinter Darstellern. Als ich

das Tragelehen bei FRÄULEIN JULIE klarzumachen versuche, nickt er bedächtig, er sei ja abgeneigt, aber, das geht so weiter, bis es tatsächlich eine Probe mit ihm und mir gibt, getrennt, eine einzige Probe, in der ich meine, sehr nahe an meinem Spielstil zu sein, das wird auch mit Kollegenbeifall aufgenommen, schnell vergessen, eigentlich steht ein ganz anderes Theater zur Debatte. (TB1/55)

Aber während der Schulzeit ist diese Debatte noch nicht aktuell, Schleef hat zwar schon einige Vorstellungen (schlichte Linien, wenige Bühnenobjekte), experimentiert aber noch. Nebenbei singt er im Chor mit, denkt an das Studium an der Kunsthochschule und widmet sich den verschiedensten Lektüren. Dann kommt die nächste Niederlage. Zum zweiten Mal wird er gezwungen, alles auf Eis zu legen. Auf Grund eines fast tödlichen Unfalls wird er erneut ins Krankenhaus eingeliefert, wo er diesmal mehrere Monate verbringen muss, um wieder auf die Beine zu kommen. Noch mehr als das Mal davor wird ihm dieser Aufenthalt zum Albtraum. In den ersten Wochen kann er die Augen nicht aufmachen, weitere Wochen dauert es, bis er aufstehen kann. Er teilt das 8-Bettzimmer mit alten sterbenskranken Männern, vor denen es ihm graut und doch wachsen ihm diese hilflosen, stinkenden Krüppel, wie er sie beschrieb, ans Herz. Als jüngster in der Krankenstation wird er den verschiedenen „Opas“ beim Anziehen und Waschen helfen, er schiebt Rollstühle und wird sie auch nach seiner Entlassung, sogar gegen den Willen seiner Eltern besuchen. Freiwillig kehrt er in diese Todeslandschaft zurück, wo er zum ersten Mal mit dem Ekel vor seinem eigenen Körper konfrontiert wird und diesen mit den Bettnachbarn teilt.

Meine Nachbarn stanken. Es war der Geruch, den ich eines Tages, nachdem ich längst aufstehen konnte, mit meinem Gipsgewicht durch die Gänge schleifte, an mir selbst wahrnahm. Mein Arm eiterte. Jetzt war die Amputation fällig. Wie bei meinen Nachbarn, die Stück für Stück ihrer Extremitäten entledigt wurden. (TB1/126)

Monatelang lebte er in der Befürchtung, nicht wieder heil nach Hause zu kommen. Die Zimmergenossen wurden zerstückelt und waren verletzt „als ob ihr Äußeres Zeichen des Innen, eines Risses in ihnen wäre“ (TB1/126). Zerstückelte Seelen in zerstückelten Körpern also, in denen er trotzdem noch etwas Lebhaftes, etwas Kindliches zu sehen glaubte, besonders im Umgang mit den jeweiligen Ehefrauen, die sie mit großen Worten misshandelten, als könnten sie auf diese Art noch einen Schimmer ihrer Männlichkeit behaupten, um ihre vollkommene Abhängigkeit wissend. Ihr Überleben lag in den Händen ihrer Frauen und trotzdem konnten sie das Machtspiel, worüber sich der erwachsene Schleef in seiner Theaterarbeit immer wieder Gedanken machte, nicht lassen:

Trotz der Zoten, Grobheiten gegen ihre Frauen, wußten diese Männer, daß sie, falls nach Hause entlassen, von ihren Frauen abhängig waren, sodaß eine Trennung, ein weggehen der Frauen ihr Ende besiegelt hätte, Rückkehr ins Sterbezimmer [...] Die Angst von Männern vor ihren Frauen habe ich so nicht wieder erlebt, das Männliche reduzierte sich auf Kindliches, sie spielten an sich wie Kinder... (TB1/127)

Nach acht Monaten kam Schleef geheilt nach Hause, ohne amputierte Glieder, doch mit einer Palette voll Entsetzen, Horror, Angstzuständen und mit einem facettenreichen Bild der Flüchtigkeit des Daseins, die in seinem Kopf herumswirrten und seine Wahrnehmung der Außenwelt prägten. Es war schwierig, solche Eindrücke wegzuwischen und sie nicht in den eigenen Schöpfungsprozess einzuflechten. Die grausamen Krankenhauserinnerungen trugen zweifellos zur Wahl eines rohen, oft skurrilen Wortschatzes bei und eines Spektrums von gewaltsamen Bildern, wie auch zu seiner Interpretation sozialer Gruppendynamiken.

Die Rekonvaleszenz wirkte sich auch praktisch auf die Lebenspläne des jungen Schleef aus, der schon wieder ein Schuljahr verlor. Allein die Idee, das 9. Schuljahr wiederholen zu müssen, war ihm nicht gut erträglich, er fühlte sich zu alt und kam mit den jüngeren Klassenkameraden nicht klar (TB1/122).

Lektüren wurden ihm immer wichtiger. Im Krankenhaus hatte er viel Zeit dafür gehabt und auch danach wollte er immer mehr lesen. Nebenbei nahm er das Zeichnen wieder auf und gestaltete 1961 seine zweite Ausstellung. Er kehrte auch in die Schultheatergruppe zurück, mit der er in demselben Jahr *Die Mutter* von Bertolt Brecht inszenierte. Brecht las er besonders gerne, schrieb ganze Gedichte in sein Tagebuch ab. Auch über die Pflichtlektüren machte er sich Gedanken: Unabdingbar in den Schulklassen der DDR waren Texte von Hans Marchwitza und Lion Feuchtwanger – von Marchwitza lasen sie *Meine Jugend*, von Feuchtwanger *Füchse im Weinberg* und *Jud Süß*, welches es herrlich fand (TB1/167).

Schleef blieb nie an der Oberfläche, er setzte sich intellektuell mit den verschiedenen Themen auseinander, verinnerlichte sie und ging von den Büchern aus, um sich Fragen über historische, politische und soziale Vorgänge der Gesellschaft zu stellen. Die Begriffe von Masse und Volk scheinen ihn besonders beschäftigt zu haben:

Das letzte Argument des Königs ist die Kugel. Das letzte Argument der Völker ist das Straßenpflaster. Die Könige haben den Tag, die Völker den morgigen Tag. (TB1/176)

Dieses Zitat aus Victor Hugos *Gavroche* gab ihm einen hilfreichen Denkanstoß und einige Seiten weiter im Tagebuch blättern, stößt man auf einen langen Eintrag, dicht mit Reflexionen zum Konzept von Volk, das er als stumm, blind, dumm, tot kennzeichnet, ein großes Schimpfwort „geduckt unter den jahrhundertalten Stiefel seiner etlichen Herren“, die es zum Knecht gemacht haben (TB1/183). Er hätte wahrscheinlich noch mehr dazu geschrieben, hätte er sich nicht von fremden neugierigen Augen bedroht gefühlt:

Ich habe Angst, entsetzliche Angst, jemand könnte das lesen, ich kann nicht alles aufschreiben wie es ist. Buchführen möchte ich, einzelne Posten in der Tabelle addieren. Ich werde mit der ganzen Welt nicht fertig, wenn ich was höre wie mit dem 15jährigen Jungen aus Berlin, genauso ging es mir, als ich von der Ermordung des Jungen Daniel Ferry bei einer Demonstration in Paris hörte. Weshalb Krieg? Wofür brauchen die Reichen so viel Geld? Was machen sie damit? Warum hilft man uns nicht? So viele Berichte, so viele Fragen. Brecht. Wenn ich Brecht lese, lebe ich auf. (TB1/176)

Er musste also darauf aufpassen, was er sagte und schrieb. Wie bereits erwähnt, gab es keine Meinungsfreiheit in dem Ausmaß, den er sich gewünscht hätte. Auch nicht im Deutschunterricht, von dem er Diskussionsgelegenheit forderte, die dennoch unerfüllt blieb. Die aufgegebenen Texte sollten zu Überlegungen, Ideenaustausch, kritischer Analyse, Konfrontation und warum nicht, zum Zusammenprall der verschiedenen Meinungen dienen. Doch Vorschriften sind Vorschriften und Schule sollte anscheinend nur abgefertigte Interpretationen und Rezeptionen bieten, sogar aufdrängen. So liest man zum Beispiel in einem Tagebucheintrag von 1962:

Deutschunterricht. Nehmen gerade Egmonts Charakteristik durch. Alle Meinungen werden uns aufgetischt, vorgekaut, wir müssen sie schlucken, kusch, fein und schnell verdauen. (TB1/218)

Doch solche Kommentare beschränkte er auf die Seiten seiner Tagebücher, um Zensuren oder schlechten Noten wegen subversiven Denken zu entkommen. Erst als er mit der Arbeit am Theater begann, gelang es ihm den Mut zu ergreifen, seine Vorstellungen über die Vorschriften hinweg auszudrücken und zu verwirklichen. Das wird er mit der Obstruktion seitens der Theaterhäuser der DDR büßen, woraufhin er sich entschloss, in den Westen zu gehen und dort weiterzuarbeiten. Aber darüber soll noch ausführlicher berichtet werden.

Die Schulzeit stellte sich als Aufbauphase der später vertretenen Kunststellung und Weltanschauung heraus; eine Werkstatt der Gedanken, um die

wichtigsten Themen zu berühren, mit denen er sich im Laufe seiner künstlerischen Karriere immer wieder beschäftigen wird.

Momentan Deutsch, Antefuhr spricht über Kuba, wirklich doll, daß man noch nicht genug vom Krieg hat, Krieg Krieg. Weshalb? (TB1/226)

Kriegszustände wird er immer wieder in den verschiedensten Situationen und Verkleidungen entdecken, ohne jegliche Auflösung vorzuschlagen. Zeichnungen, Erzählungen und Theater sind durchdrungen von Bildern von Kampf und Konflikt, die in der Optik Schleefs dazu verdammt sind, offen zu bleiben. „Der letzte Krieg ist wie der erste“, wird er in der Einleitung zu seinem Stück *Mütter* schreiben, egal welches Subjekt das Entscheidungsrecht über andere ausübt, ob männliche oder weibliche, singuläre oder plurale Figuren Führungspositionen übernehmen. Macht ist ein gemeinsamer Nenner. Als Schüler hinterfragt er noch die Gründe für den von ihm allgegenwärtig empfundenen Krieg. Mit der Zeit, desillusioniert, wird er diesen als permanente Voraussetzung menschlicher Interaktion und Zusammenlebens annehmen.

Bewerbung an der Hochschule Weißensee

Während des letzten Schuljahres, 1963, gab es zwei große Themen: Die Bewerbung für einen Studienplatz an der Hochschule und der Militärdienst. Schleef wollte diesem entgehen und geriet mehrmals in heftige Streitereien mit Eltern und Mitschülern. Es wurde gesellschaftlich angenommen, dass zum Erwachsenwerden der Militärdienst gehöre und der Vater behauptete, dass man erst beim Militär ein richtiger „Mann“ werde. Doch Schleef wollte sich dieser Verpflichtung nicht beugen, tat also alles, um bei der Musterung durchzufallen und wurde tatsächlich als „untauglich“ (TB1/269) erklärt. Es kam zu dem ersten wirklichen Konflikt, in dem sich Schleef gegen die Normen behauptete. Verschiedenste Freunde traten dem Militär bei, ihm grauste es vor deren Uniformen. Von den Begegnungen mit Soldaten bewahrt er schauerliche Eindrücke:

Ich erinnere mich an die herausgeschobenen, gefürchteten Heimfahrten während meiner Studienjahre, an die mit wütenden Soldaten überfüllten Züge, halbnackt, in die Gänge pissend, grölend, saufend, dem Barras entkommen oder zu ihm zurückfahrend, die bösartige Behandlung der Mitreisenden, jede Frau wurde in die Mache genommen, das Begleitpersonal zusammengetreten, Polizei durchkämmte am nächsten Bahnhof den Zug. Plötzlich gab es keine Volksarmee mehr in den Zügen. Ein Uniformierter höchstens, mit Aktentasche [...] Urlaub-Soldaten fuhren jetzt in eigenen Zügen, damit wollte man offiziell Wün-

schen der Bevölkerung Rechnung tragen [...] ich konnte sie nicht mehr aus gesichertem Abstand beglotzen, Gleichaltrige, die gegen ihre Vertierung ankämpften. (TB1/270)

Auch in diesem Abwehrzustand fühlte er sich einsam, als würde er als einziger gegen die Konventionen kämpfen.

Wie bricht man als erster und einziger aus einer Kette, wie bricht man aus und welche Folgen trägt dieser Ausbruch, den man sich selbst verordnet, um den man nicht mehr herumkommt. (TB2/35)

Frage er sich und beging somit seine erste Selbstausstoßung, wie er es selber später bezeichnete. Er hatte sich „emanzipiert“ und wurde „untragbar“:

Im Gegenzug wurde mir alles, was mit Militär und Uniformierung zusammenhing, bedrückend, kam nahe an mich? heran, mußte wiederholt von mir zurückgestoßen werden. (TB1/271)

Gerade derjenige, der auf Grund des häufigen Einsatzes von massiven Chorformationen auf der Bühne jahrelang als Anstifter einer martialischen, faschistoiden Theaterästhetik galt und dämonisiert wurde, war schon lange vor Anfang einer theatralischen Tätigkeit als unstimme Stimme aus dem Chor der gesellschaftlichen Erwartungen ausgetreten. Viele seiner künstlerischen Aktionen können als Akt des Exorzierens angesehen werden, wie später erläutert wird, und kommen auf jeden Fall zum großen Teil aus den Eindrücken verschiedener Lebenssituationen.

Ob meine Umsetzung von Militär auf der Bühne ausschließlich biographisch bedingt oder tatsächlich im Aufeinandertreffen von Ost und West zu suchen ist? Der biographische Anteil ist groß, unsere Nachbarschaft war die sowjetische Kommandantur. (TB3/215)

Inzwischen musste er sich um die Bewerbung für einen Studienplatz kümmern, was sich als langwieriger als erwartet erwies, auf Grund der Nichtangehörigkeit des Vaters zu der Partei, was unter dem DDR-Regime kein unbedeutendes Hindernis darstellte. In diesem Zusammenhang zeigt sich am deutlichsten, wie innig die Anteilnahme Schleef Seniors an der Zukunft des Sohnes und die entsprechende Achtung, die er gegenüber dessen Talent empfand, tatsächlich waren. Obwohl Einar Schleef das Vater-Sohn Verhältnis immer als sehr konfliktgeladen darstellte, muss er wohl trotzdem die väterliche Unterstützung gespürt haben, die sich eben anlässlich der Hochschulbewerbungsverfahren einschaltete. Und es

scheint eine gewisse Dankbarkeit den Erinnerungen bezüglich des Engagements seines Vaters impliziert zu sein; dieser versuchte mit sämtlichen Hochschuldirektoren zu reden, doch ohne Parteimitgliedschaft wollte keiner seinem Sohn eine Stelle anbieten.

Vater Parteilos wurde zum Fluch, bis ihn auf dem Gang der Leipziger Hochschule ein Herr unvermittelt ansprach, ihn nach Berlin verwies, da, und nur im Fach Malerei sei eine Parteimitgliedschaft der Eltern nicht vonnöten, das aber nur unter uns. (TB1/290)

In Weißensee wurde er tatsächlich angenommen. Bis dahin vertrieb er die Zeit mit malen und Theaterbesuchen. Seine Begeisterung wurde immer stärker; wenn er sich über Brecht oder „Westautoren“ äußert, beschreibt er eine „ungeheure Sehnsucht danach“, bei Lektüren oder Aufführungen von Stücken dieser Autoren werde ihm sogar „innerlich warm“ (TB1/278). Fast unabsichtlich begab er sich zu Vorstellungen der Tänzerin Dore Hoyer¹⁷ und wurde davon stark geprägt. Zu der Zeit war ihm nicht klar, dass er sich verschiedene Elemente dieses Theaters für seine Arbeiten angeeignet hätte: leerer Raum und schlichte Linien sollten sich bald als grundlegende Kennzeichen seines eigenen Kanons etablieren.

Sie kam aus dem Exil. Ich sah alle ihre Vorstellungen in der DDR. Ich fuhr ihr hinterher. Ich wußte weder, wer sie war, noch daß ich vor einem entscheidenden Theatererlebnis stand. Die Hoyer praktizierte Formenkanon. Der wie eine Erinnerung hochkam, eingeeigelt in einem südamerikanischen Tanzstudio Krieg und Nachkriegsdeutschland überdauert hatte und den jetzt eine alte Frau zeigte. Ich sehe ihre Kostüme, ihre Programme, die Abfolge. Ihre leere Bühne wurde zum geistigen Raum. Ich begriff nicht, was da vorn vorging. Ich sah einen Menschen, der einen Raum untersuchte, ihn zerlegte. Er überführte Meter in Kubikmeter, Kubikmeter in Denken. In einem Ihrer Tänze bewegte sie sich in der Luft, dabei lag sie auf dem Rücken. In der chinesischen Oper überquerte man einen wütenden Fluß, stand aber auf einem Teppichboden. Hier war eine Verwandtschaft, die sich nicht auf den 1. Blick entschlüsselte. Das Gastspiel der Hoyer war ein Einschnitt, den ich verdrängt, da nichts von dem, was ich gesehen hatte, von mir umzusetzen war. Das sollte sich ändern. (TB2/16)

Zwischen Hochschule und Arbeit

Das Kapitel Hochschule schien sehr schnell vorbei zu sein. Kurz nach Semesterbeginn begab Schleef sich zur Ausstellung eines der ältesten Hochschullehrer, dessen Bilder ihm nicht gefielen. Er trug sich in das Gästebuch ein und benutzte

dabei den Ausdruck „Scheiße“. Darauf folgte umgehend die Exmatrikulation auf Grund von „Disziplinlosigkeit und mangelhafte(n) studentische(n) Gesamtverhalten“ (TB2/80). Für Schleefs Eltern begann die Hölle, der Vater musste sich im Büro für das Benehmen seines Sohnes rechtfertigen und beide fürchteten, dass es gar zur Entfernung aus der DDR kommen könnte. Doch Einar war von der Sache nicht weiter betroffen und fuhr mit seinen Aktivitäten fort:

Ich fahre einfach weiter mit verordneten Kulturkonsum fort, als befände ich mich auf einer Bildungsreise, die Jahre andauern und vorerst nicht enden würde, als sei das der Protest, überhaupt nichts zur Kenntnis zu nehmen. (TB2/81)

Er ließ sich also nicht aufhalten, sondern begann selbstständig einige Kontakte herzustellen und zu pflegen, wendete sich dem Bühnenbildner und inzwischen Professor an der Hochschule Heinrich Kilger zu – für den Fall, dass es eine Wiederaufnahmemöglichkeit geben sollte. Sein „Kulturkonsum“ breitete sich vielseitig aus. Er fühlte sich besessen von Mozart und Händel, von deren Musik er sich „umarmt“ (TB2/100) fühlte; er verschlang besonders Texte von Brecht, Dürrenmatt, Shakespeare und Dostojewski. Er ging so oft wie möglich ins Theater, wo er sich immer von schlichten, stilisierten Inszenierungen faszinieren ließ, während ihm jegliche Art von Einfühlung und Pathetik verhasst war. Zur Theaterlandschaft, die Schleef zwischen Mitte der 1960er und 1970er Jahre als Zuschauer erlebte, muss erinnert werden, wie diese – genauso wie es für die Erstellung von Schulprogrammen galt – vollkommen gesteuert war. Das Theater sollte pädagogischen Zwecken dienen und im Rahmen einer sozialistischen Gesellschaftskonzeption vorbildhafte Helden auf die Bühne bringen. Obwohl in den Spielplänen der DDR den klassischen Stücken viel Platz eingeräumt wurde – häufig waren beispielweise Wiederaufnahmen von Meilensteinen wie *Faust* oder *Hamlet* – erfolgte die Auswahl immer nach zielorientierten Kriterien. So wurden Werke mit agitatorischen Potential schlichtweg vermieden: Stücke wie Kleists *Prinz von Homburg* und *Penthesilea*, Hebbels *Nibelungen* oder *Judith*, Büchners *Danton's Tod* und sogar Schillers *Wilhelm Tell*, wurden von den Bühnen der DDR verbannt¹⁸. Die zensurierende Auswahl der Stücke blieb dem jungen Schleef nicht verheimlicht und stärkte seine Wahrnehmung der zensurierenden Autorität, die über die Gestaltung von Kunst und Theaterwelt wachte, und wogegen er sich mittels des eigenen Engagements immer sträubte.

Die Hochschule hatte ihn dazu verpflichtet, als Malerhelfer beim Fernseh-funk Adlershof zu arbeiten und kurz danach wurde er Mitarbeiter im Kollektiv MOSAIK, der wichtigsten Comic-Zeitschrift der DDR. Auch hier wurde er auf Grund von „Auffassungsgabe, Einfühlungsvermögen in ihm neu gestellte Auf-

gaben und ein entwicklungsfähiges künstlerisches Talent“ (TB2/116) gelobt und unterstützt, um sich für eine erneute Aufnahme an der Hochschule zu bewerben. Seine malerischen Fähigkeiten sprachen sich herum, und es boten sich bald Möglichkeiten, am Theater zu arbeiten. Anfang 1966 konnte er zum ersten Mal als Bühnenbildassistent im Maxim-Gorki-Theater tätig sein. Er reiste öfters nach Prag, wo er auf eine Anstellung hoffte, die nie zustande kam. Inzwischen nahm er Kontakt mit Karl von Appen auf. Dieser hatte seit 1953 als Ausstatter und Bühnenbildner mit Brecht zusammengearbeitet, war Chefbühnenbildner des Berliner Ensembles und leitete eine Meisterklasse an der Deutschen Akademie der Künste in Berlin. Als angehender Meisterschüler wollte sich Schleef nun bei ihm vorstellen und somit seinen Studienplatz an der Hochschule zurückbekommen, was auch geschah. Bereits im Frühjahr 1967 bekam er eine schriftliche Bestätigung, dass er ab September wieder immatrikuliert werden konnte. Von Appen teilte ihn sofort ein, beeindruckt von Schleefs Zeichnungen und riet ihm dazu, sich besonders auf die Oper zu konzentrieren.

Ab sofort sollte er seine Rolle als Assistent im Berliner Ensemble angehen, bei allen Proben anwesend sein und Skizzen für Bühnenbilder zeichnen. Begeisterung für die Arbeit, Erleichterung für das erneute Studium und ein unerschöpfliches künstlerisches Schaffen reichten nicht, ihn zufrieden zu stellen. Hier und da finden sich in den Tagebüchern Einträge bezüglich seines weit zurückgehenden Gefühls von Einsamkeit:

Was ist das wirkliche Leben? Sind es meine Träume, Vorstellungen, Wünsche oder das mich umgebende Grau, das selbst Graugewordensein. Sind wirklich keine neuen Gefühle, Entwicklungen möglich? Sehe ich das falsch? Bewusst bin ich meiner Unwissenheit, wie abhelfen [...] Ich schreie und niemand hört mich. Ich bin aussätzig, Fluch des Ausgestoßenseins, ich bin allein. Allein. (TB2/216)

Mit gemischten Gefühlen aus Ungläubigkeit und Erschütterung, wie sie sich schon in jüngeren Jahren geäußert hatten, schaute er auf die Geschehnisse, die um ihn herum und weiter entfernt die Welt verändern und in Schach halten. Schleef begriff die nicht enden wollenden Kriege nicht. Kriegs- und Gewaltbilder drangen in sein Wahrnehmungsverfahren tief ein, hätten später seine Stücke und Inszenierungen geprägt, als hätte er sie dadurch den Teufel austreiben können. Über alles andere schien ihm unverständlich zu sein, wie das Volk, die Masse, sich nicht wehren. Das Verhalten der Masse erweist sich bereits aus den Tagebüchern immer wieder als wichtiges Beobachtungsobjekt und wird später unabdingbares Element seiner Realitätskonzeption, wie er in seinem umfassenden Essay *Droge Faust Parsifal* erläutern wird.

Die andauern Kämpfe in Vietnam, die beängstigende Situation in Hongkong und hier in Berlin beunruhigen mich stark, obwohl es für mich alles fern, sehr fern ist. Aber nur kurze Berichte, Bruchstücke lassen mich erstaunen, geschlagen sein. Soll es keine Lösung geben? Sollte mit dem wachsenden erkennen der Welt, der Gesellschaft und ihrer Zusammenhänge keine Änderung unserer gegenwärtigen Situation zu erreichen sein, sich sogar ins Gegenteil wenden? Sollte sich wirklich nichts ändern? Mir ist es unvorstellbar, daß es heute, nach Hiroshima und Auschwitz noch Krieg, noch solche gefährlichen sich ausweitenden Schwierigkeiten geben kann? Wie können das die Völker, wir das zulassen? Ich beunruhigt. (TB2/223)

Im März 1971 erhielt er das Diplom, hatte das Studium abgeschlossen, eine solide Karriere als Bühnenbildner stand ihm offen. Mit der Inszenierung von Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*, konnte er zum ersten Mal die eigenen Entwürfe „plastisch“ (TB2/231) realisiert. Er versuchte seine Zeichnungen „detaillierter zu bebildern, sie in Räume zu übertragen, Modelle zu bauen, Puppen, Figuren, Möbel“, er überwand „jede Angst vor der Regie, daß ein anderer es besser, vom Inhalt richtiger packen könnte“ (TB2/231). Er war selbstbewusster geworden, fürchtete keine Konfrontationen mehr und blieb sich und seinen künstlerischen Vorstellungen treu. Das führte im Laufe seiner Karriere zum Abbruch verschiedenster Arbeitsbeziehungen, doch hätte SchleeF sich keinen Vorschriften angepasst, die seine Konzeptionen beschädigt hätten. Jede Anpassung glich für ihn einer Bestechung. Womit er nie zurecht kam, war der „praktische Theateralltag“, der ihm rätselhaft blieb. Ihn erschreckten „Verhaltensformen, Ausdrücke, Zugehörigkeiten zu diesem Betrieb, kurz, zum Haus, wie es fast aus jedem Theatermund kommt“ (TB2/231).

DAS TEAM TRAGELEHN/SCHLEEF AM BE UND DAS THEATER DES SKANDALS

Der Durchbruch kam mit der Zusammenarbeit mit B. K. Tragelehn, einem ehemaligen Meisterschüler Brechts, der seit 1972 als Regisseur am Berliner Ensemble arbeitete. Sie wurden für einige Jahre zu einem festen Arbeitsteam und der junge Bühnenbildner hatte die Gelegenheit, auch eigene Regieeffälle einbringen, bis er sich auch als Co-Regisseur an der Seite von Tragelehn behauptete. Die gemeinsamen Jahre am Berliner Ensemble unter der Intendanz von Ruth Berghaus führten zu drei Inszenierungen.

Erwin Strittmatters *Katzgraben* und Franz Wedekinds *Frühlings Erwachen*, in denen schon, besonders in der Raumgestaltung, viele der späteren Kennzei-

chen von Schleefs Theater zu finden sind, waren auf Grund ihrer innovativen, dem Brechtschen Kanon abweichenden Einfälle sehr umstritten. Die provokative Aufmachung von *Katzgraben*, ein Stück, das als beispielhaft für den sozialistischen Realismus galt, legte jegliche Kennzeichen einer realistischen Darstellung ab. Den grauen Farben Brechts wurden zum Beispiel bunte Kostüme entgegengesetzt, laute Aufzeichnungen von Schalmeeiorchestern sollten eine parodistische Antwort auf die „bürgerlichen Symphonieorchester“¹⁹ bieten. Wie Tragelehn es selber beschreibt, stellten sie der Reihe von „pädagogisch“ und „ideologisch“ aufgeladenen „Fibelbildern“, mit denen Brecht „liebevoll“ die „Sittenschilderung“ anging, so etwas wie einen „Comicstrip ideologischer Bilder“²⁰ entgegen. Diese Einstellung wirkte zu possenhafte und wurde als dem Stück gegenüber untreu, wenn nicht sogar verleumderisch, kritisiert²¹.

Die dritte Inszenierung – August Strindbergs *Fräulein Julie* – löste sogar einen der größten Skandale in der Theatergeschichte der DDR aus. Die Absicht des Regieteam war es, eine neue Orientierung des Brechtschen Inszenierungsverfahrens²² vorzuschlagen, da die Theaterliteratur und -praxis seit 1949 fast ausschließlich auf Brechts Vorbild fixiert war. Besonders in dem Haus, an dem Brecht so intensiv gearbeitet hatte und dann von seinen Erben geleitet wurde, konnten autonome, die Tradition brechende Einfälle, nicht geduldet werden. In den 70er Jahren ergab sich dennoch immer häufiger das Bedürfnis, die „bis dahin unangefochtene Autorität Brechts“²³ – an der bis dahin mit fast religiösen Hochachtung festgehalten wurde – zu lockern. Selbst Manfred Wekwerth, der nach dem Tod des Meisters als einziger unter seinen Regieschülern am Berliner Ensemble weiterwirkte – im Gegensatz zu den emigrierten Egon Monk, Peter Palitzsch, Carl. M. Weber und dem Kollegen Benno Besson, am Deutschen Theater auch den Werken anderer Autoren öffnete und sich somit vom Brechtstoff entfernte – sprach sich gegen ein unnachgiebiges Epigonentum Brechts aus:

Die szenischen Mittel Brechts, erfunden zur Zerstörung sozialer wie künstlerischer Gewohnheiten, werden durch gedanken- und bedenkenlose Wiederholung selbst zu Gewohnheiten. Man vermittelt nicht mehr die Wirklichkeit, man verwirklicht nunmehr Mittel. Brechts zentrales Anliegen, die Wirklichkeit als veränderbar zu zeigen (Verfremdung) und so im gemeinsamen Vergnügen Bühne und Publikum wieder zusammenzuführen, wird zu jener Fremdheit, mit der man zu seinem Klassiker aufschaut, der sich durch Vertrautheit entzieht. Kurz: Brechts Methode, das Theater von ästhetischer Starre (Stil) zu befreien, um es für die Darstellung von Veränderungen selbst veränderlich zu halten, wird als Stil festgenagelt. Brecht wurde zum Brecht-Stil.²⁴

Und gerade zu diesem Auflockerungs- bzw. Emanzipierungsprozess leisteten Schleaf und Tragelehn einen starken Beitrag. Von Brecht ausgehend, sollte es zu einer Weiterentwicklung seiner Lehre kommen, um diese nicht erstarren zu lassen und deren Wirkungspotenzial nicht zu verlieren. Die allgemeinen Arbeitsbedingungen am BE waren sehr konservativ geworden, es wurden zwar neue, bzw. nicht von Brecht geschriebene oder aufgeführte Stücke gespielt, doch all das, was sich auch nur andeutungsweise von den Brechtschen Anleitungen entfernte, wurde von der Intendanz abgelehnt. Diese war wiederum stark mit der Partei verbunden, also in den künstlerischen Entscheidungen nie wirklich frei. Alle Konzeptionen, die eine politische Provokation oder Anregung ahnen ließen, wurden vermieden, aus Angst vor den gesellschaftlichen Nebenwirkungen. Somit entstand die Gefahr, Kunst versiegen zu lassen und sie ihres Potenzials zur sozialen Intervention zu berauben. Dagegen sträubte sich das Tragelehn/Schleaf-Team, wie aus diesem Gespräch mit Tragelehn hervorgeht:

Die alten Aufführungen (am BE) liefen zum tausendsten Mal, und die Schauspieler haben nur noch nachgespielt. Vom Anfang, von den Anfängen war da nicht mehr viel übrig. Als Brecht zurückkehrte, war sein Projekt ein Theater zur wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen gewesen [...] Nach Brechts Tod, wurde der Realismus repräsentativ, opernhaft, ein Verismus. Das BE ist immer eine Insel gewesen, eine Festung, und natürlich hat sich das fortgesetzt, verstärkt fortgesetzt, als Brecht starb. Aber dann ist eben irgendwann nur noch der Ruhm verteidigt worden und nicht mehr die Produktion. Nach jahrelangem Ruhm und Verfall sollte dort was Neues versucht werden, das mußte schwierig werden [...] deshalb die neuen Stücke [...] aber daneben lief die Konventionalität weiter, und mit den Schwierigkeiten und mit den Widerständen wurde sie sofort wieder stärker.²⁵

Im selben Gespräch erzählt Tragelehn, wie er seinen Ausstatter Schleaf bereits während der Proben zu *Katzgraben* anregte, eigene Konzeptionen zu verwirklichen. Er wollte nicht alleine über die Inszenierung entscheiden, sondern sich mit Bühnenbildner und Dramaturg konfrontieren und eine wahrhaftige Kooperation entstehen lassen. Während des Arbeitsprozesses wurden verschiedene Vorschläge gemacht, bis sie sich auf eine Lösung einigten, und beide überschritten ihre Rolle da, wo sie glaubten, nützliche Einfälle zu haben. Tragelehn erinnert sich, welch „ein enormes Gefühl für Konstruktion, für räumliche Gliederung“²⁶ Schleaf besaß und wie die gemeinsamen Überlegungen letztendlich zu einer so gut wie leeren Bühne führten: keine überflüssigen Dekorationen, nur wenige Objekte, mit denen die Schauspieler auch hantieren mussten. Auch offiziell wurden beide Namen zusammen unter der Bezeichnung „Inszenierung“ angegeben und nicht getrennt als „Regie“ und „Ausstattung“. Schleafs Leistung war auch tat-

sächlich die eines Co-Regisseurs. Er zögerte nicht, Regieanweisungen zu erteilen, hatte nicht die Absicht, seinen Übermut zu bremsen und traute sich sogar, das bis dahin unantastbare Bodentuch Brechts wegzureißen. Er musste sich den Theaterraum aneignen, diesem eine persönliche Form zuteilen, frei von dem beklemmenden Einfluss jeglicher vorher bestehenden Schemata. Er betrachtete seinen Entschluss nicht als Beleidigung oder Blasphemie gegenüber dem BE-Theatergottes Brecht, sondern als Bedingung, um eine auf die eigenen Bedürfnisse zugeschnittene Arbeitssituation zu erstellen – nur so könne unabhängige und authentische Kunst entstehen. Um es mit Schleefs Worten zu sagen:

Zum ersten Mal sahen die Mitarbeiter im Theater, dass unter diesem Teppich Holzbretter waren. Für mich war der Abriss keine Destruktion, sondern ich musste mir diesen Raum zu eigen machen. Ich musste meinen eigenen „Teppich“ auslegen. (DFP/468)

Eine weitere Zusammenarbeit des skandalösen Teams Tragelehn/Schleef widmete sich inoffiziell der Inszenierung zweier Stücke Heiner Müllers²⁷, *Die Korrektur* und *Herakles 5*. Sie probten mit einigen Studenten der Schauspielschule am Prenzlauer Berg und bekamen eine Anfrage seitens einiger Studenten der Freien Universität in Westberlin. Die Realisierung von *Herakles 5* – die eine Uraufführung gewesen wäre – wurde untersagt. Während der Arbeitsphase an *Die Korrektur* bildete sich zum ersten Mal ein „schleefischer“ Chor – ganz ohne Zwang, wie Tragelehn erklärt:

Die Darsteller saßen, ohne Kostümierung in ihren privaten Sachen, auf zehn Stühlen in eine Reihe, der Text [...] wurde nach vorne gesprochen, nicht zueinander, und auch die wenigen Gesten, Handgeben oder zum Telefonhörer greifen, wurden nach vorn gespielt, nicht miteinander und ohne Requisiten, die Titel sagte einer an, die Rollen waren aufgeteilt, aber die Hauptrolle, Bremer, ein in die Produktion strafversetzter Staatsfunktionär, alter Kommunist, wurde von allen im Chor gesprochen. Das ergab sich ganz zwanglos auf der ersten Leseprobe.²⁸

Die Schauspieler sprachen gemeinsam den Text. Ohne es wirklich zu planen, entstand die chorische Form konsequent beim Versuch, sich in eine Situation hineinzuversetzen, die ihnen fremd war, da sie zu jung waren, um die im Text beschriebenen Zustände erlebt zu haben. Es war der chorische Versuch, den alten Bremer zu begreifen und zu verinnerlichen. Dieser Chor sollte dennoch nicht das Licht der Bühne erblicken; die Proben wurden noch vor der Premiere unterbrochen und zwar genau auf Grund dieses chorischen Einfalles, der die Intendanz erschreckte.