

Theater der Zeit

A close-up portrait of Gerlind Reinshagen, a woman with short, dark, curly hair, looking slightly to the left with a gentle smile. She is wearing a dark jacket over a white, textured top. The background is a solid, dark blue-grey color.

**Eine Welt aus Sprache –**  
Zum Werk von Gerlind Reinshagen  
Eine kritische Anthologie

Gerlind Reinshagen gilt als eine der bedeutendsten AutorInnen der deutschen Gegenwartsliteratur – seit fast vierzig Jahren zählen ihre Romane und Theaterstücke, welche unter anderem von Claus Peymann aufgeführt wurden, zu den inhaltlich brisanten und prägenden Werken unserer Zeit. Mit ihrer kraftvollen, direkten Sprache brachte Gerlind Reinshagen neue Impulse in die Literatur ein, experimentierte schon früh mit neuen Ausdrucksweisen für die Bühne.

In diesem Band wird zum ersten Mal die Gesamtkarriere der Schriftstellerin von international bekannten Kritikern und Wissenschaftlern umfassend dargestellt.

ISBN 978-3-934344-70-9



9 783934 344709

Eine Welt aus Sprache – Zum Werk von Gerlind Reinshagen – Eine kritische Anthologie

LEBEN SCHREIBEN. VOM DRAMA DER GESCHICHTE UND GESCHICHTEN

**Eine Welt aus Sprache –**

**Zum Werk von Gerlind Reinshagen**

**Eine kritische Anthologie**

Herausgegeben von Helga Kraft und Therese Hörnigk

**Theater der Zeit**

<b>VORWORT</b>	6
<b>DAS WERK UND DIE AUTORIN – RÜCKBLICK UND VORAUSSICHT</b>	
Helga Kraft <b>EINE WELT AUS SPRACHE</b> Einführung in das Gesamtwerk	12
»NICHTS GEGEN DAS SCHWINDELN, ES MUSS NUR GUT GEMACHT SEIN« Helga Kraft im Gespräch mit Gerlind Reinshagen	37
<b>REINSHAGEN UND DAS THEATER – RETROSPEKTIVE</b>	
Karlheinz Braun <b>DOPPELKOPF SPIELEN</b> Das dramatische Debüt der Autorin	48
Alfred Kirchner <b>FÜR DAS SONNTAGSKIND</b> Eine Begegnung	66
Henning Rischbieter <b>VON »DOPPELKOPF« BIS »FRÜHLINGSFEST«</b> Die frühen Stücke im Kontext der Entstehungszeit	69
<b>DIE DRAMEN – VERKÖRPERUNG DER DEUTSCHEN VERGANGENHEIT</b>	
Stacy Jeffries <b>EIN AMERIKANISCHER IMPORT</b> Körper und Nation in <b>LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE</b>	82
Barbara Kosta <b>FASCHISMUS UND KRIEG IN »SONNTAGSKINDER«</b> Einbruch in die private Sphäre	102
Hinrich C. Seeba <b>ALTERSELEGIE EINER GENERATION</b> Zur Erinnerung an das Drama <b>TANZ, MARIE!</b>	116
Jutta Wolfert <b>DIE PERFORMANZ DES TONBANDS</b> Akustische Aspekte in <b>DREI WÜNSCHE FREI</b>	125
Cynthia Snavely <b>EINE MODERNE MEDEA?</b> Metamorphose eines Mythos in <b>DIE GRÜNE TÜR</b>	132

## VOM DRAMA ZUR PROSA – GESCHICHTE UND GESCHICHTEN ZU DEUTSCHLAND

Werner Schulze-Reimpell <b>ANWÄLTIN DER »SCHATTENKINDER«</b> Von den frühen Hörspielen bis VOM FEUER	152
Walter Delabar <b>IKONEN DER MODERNE</b> Zu GÖTTERGESCHICHTE und LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE	156
Inge Stephan <b>»EIN ORT FÜR ZUFÄLLE«</b> Berlin in Prosatexten von Gerlind Reinshagen	167
Monika Shafi <b>ROUSSEAU IN BERLIN</b> Kindheit und Geschlecht im Roman AM GROSSEN STERN	176
Elke Liebs <b>FEUERZAUBER UND PHÖNIXASCHE</b> Der Bericht VOM FEUER	186
Kuno Schuhmann <b>GRUPPENBILDER ALS SELBSTPORTRÄT</b> Selbstfindung und Selbsterfindung in VOM FEUER	193
Christiane Caemmerer <b>VERTRAGSBRUCH!</b> Der autobiografische Pakt in VOM FEUER	202

## GEDICHTE VON GERLIND REINSHAGEN

Anselmo, Schlachter in Montescudaio	214
Erinnerung	215
Heinrich und Henriette	216
Annäherung an eine Person	217
Rosinski II	219
Morandi II	220
Seine Frau allein zuhaus	221
Giorgio Morandi I	222
Der Buchhalter am Montagmorgen im Büro	223

## ANHANG

Gerlind Reinshagen – Chronik und Werk	225
Sekundärliteratur	230
Verzeichnis der Autoren und Autorinnen	231
Index	237

## VORWORT

Diese Anthologie bietet zum ersten Mal einen umfassenden Einblick in das Gesamtwerk der Dramatikerin und Novellistin Gerlind Reinshagen. Angefangen mit einer Übersicht über ihre gesamte literarische Produktion im Kontext der geschichtlichen Entwicklung und ihrer stilistischen Innovationen untersuchen deutsche und amerikanische LiteraturforscherInnen in den verschiedenen Kapiteln das dramatische und novellistische Werk in Einzelanalysen. Prominente Theaterleute tragen eine Retrospektive über die Aufführungen ihrer Dramen und deren Rezeption bei. In einem neuen Interview gibt Gerlind Reinshagen Aufschluss über ihr Denken zu Literatur, Theater, Gesellschaft und zu ihren eigenen Werken. Letztlich wird eine wenig bekannte Seite der Autorin, ihre Arbeit als Lyrikerin, durch die Veröffentlichung von neun Gedichten in diesem Band vorgestellt. Der Anhang mit biografischen und bibliografischen Angaben soll dazu dienen, zukünftige Forschungsarbeit zu erleichtern.

Eine Vorstufe zu diesem Buch war ein Symposium, das in Kooperation mit dem Literaturforum im Brecht-Haus und der University of Illinois at Chicago am 26. Mai 2006 zum 80. Geburtstag der Autorin in Berlin stattfand. Neben Würdigungen und Vorträgen wurden an diesem Tag auch Ausschnitte aus Reinshagens Werken von den Schauspielerinnen Maria Hartmann und Barbara Wittmann mit Musikbegleitung von Aki Takase vorgetragen.<sup>1</sup> Die ReferentInnen erweiterten und vertieften ihre Vorträge für die Anthologie. Außerdem haben wir noch zusätzliche Artikel einbezogen, die für diesen Band geschrieben wurden.

Der Band beginnt mit Helga Krafts Gesamteinführung in Gerlind Reinshagens Werk, worin auch Texte der Autorin vorgestellt werden, die nicht in den Einzelanalysen in diesem Band behandelt sind. Um gleich zu Anfang Gerlind Reinshagens gegenwärtige Ideen und Positionen kennen zu lernen, folgt dieser Einführung das Interview mit der Schriftstellerin vom Juli 2006. In der Retrospektive danach kommen die folgenden berühmten Theaterkapazitä-

ten zu Wort: Karlheinz Braun, Mitbegründer des Verlags der Autoren, befasst sich u. a. ausführlich mit dem Theaterdebüt von Reinshagen: *DOPPELKOPF* (1968)<sup>2</sup>, während der bekannte Regisseur Alfred Kirchner, der die Uraufführung von *SONNTAGSKINDER* (1976) inszenierte, eine kurze Würdigung beiträgt. Henning Rischbieter, Gründer der Zeitschrift *Theater heute*, beschreibt und untermauert in seinem Beitrag den festen Platz, den Reinshagen unter anderen prominenten Dramatikern der siebziger und achtziger Jahre einnimmt, und er verfolgt die Ursache der starken Wirkungskraft, die ihre Stücke in diesen zwei Jahrzehnten ausübten.

Als nächstes bietet dieser Band chronologisch geordnet wissenschaftliche Einzelanalysen von GermanistInnen zu Reinshagens Dramen. Stacy Jeffries untersucht das Stück *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* (1971) im Zusammenhang mit dem Einfluss amerikanischer Kultur in Deutschland im Allgemeinen und der ikonischen Figur der Marilyn Monroe im Besonderen. Barbara Kostas Thema in ihrem Artikel »Faschismus und Krieg in *SONNTAGSKINDER*. Einbruch in die private Sphäre« ist Reinshagens faszinierende Dekonstruktion einer faschistisch infizierten Bevölkerung während des Zweiten Weltkriegs, deren Symptome vorher nie so klar in der Alltagswelt aufgedeckt wurden wie in diesem Erfolgsstück. Die Verfilmung des Stücks durch Michael Verhoeven (1980) wird ebenfalls von Kosta, Experte für deutsche Filmstudien, berücksichtigt. *SONNTAGSKINDER* (1976) ist Teil einer Trilogie, deren letztes Stück, *TANZ, MARIE!* (1989), von Hinrich Seeba als Alterselegie einer Generation interpretiert wird, die sich als politische Allegorie unserer Zeit erweist. Jutta Wolferts Artikel hinterfragt den Einsatz von Technologie in einem dystopischen Stück, »Die Performanz des Tonbands. Akustische Aspekte in *DREI WÜNSCHE FREI*«, wobei gesellschaftlicher Druck in einer enthumanisierten Welt durch Toneinspeisung aus dem Off erfolgt. Sie befasst sich dabei auch mit Reinshagens dramatischer Innovationsfähigkeit.

In der letzten Abhandlung zu Reinshagens Dramen, »Eine moderne Medea? Metamorphose eines Mythos' in *DIE GRÜNE TÜR*«, vergleicht Cynthia Snavely die Beziehung der antiken Medea-Figur zu ihrer Gesellschaft in Euripides' Drama der Antike mit den Entwicklungsmöglichkeiten von Reinshagens Medea-Figur Janna in der deutschen Gesellschaft am Ende des 20. Jahrhunderts. Während die Druckversion des Stückes die Anspielung auf den Medea-Mythos weglässt, hieß das Theaterstück bei der Uraufführung 1999 in Dresden noch *DIE GRÜNE TÜR ODER MEDEA BLEIBT*.

In der nächsten Abteilung der Anthologie geht es hauptsächlich um Reinshagens Prosawerke, sowie um ihren Stil und ihre Geschichten. Sie beginnt mit einem Thema, das von Anfang an im Zentrum von Reinshagens Interesse stand: dem Schicksal von Kindern und die Entwicklung junger Menschen. Monika Shafi untersucht in »Rousseau in Berlin. Kindheit und Geschlecht im Roman *AM GROSSEN STERN*« das Scheitern der Aufklärung und der Persistenz der Romantik im Zusammenhang von Bildungssehnsüchten und Erziehungsexper-

rimenten unserer Zeit. Der Wunsch nach Vorbildern in der Gesellschaft in seiner literarischen Verkörperung bei Reinshagen wird von Walter Delabar in »Ikonen der Moderne. Zu GÖTTERGESCHICHTE und LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE« analysiert. Er stellt fest, dass die Ikonen in diesen Werken weniger als Vorbild dienen, denen nachzueifern wäre, sondern als Kontrastmittel, an dem es sich abzuarbeiten gilt. Inge Stephan trägt die Studie »Ein Ort für Zufälle. Berlin in Prosatexten von Gerlind Reinshagen« bei. Sie untersucht Örtlichkeiten der Großstadt in Reinshagens Romanen ROVINATO (1981), DIE FLÜCHTIGE BRAUT (1984), JÄGER AM RAND DER NACHT (1993) und AM GROSSEN STERN (1996), und findet, dass es hierbei nicht um realistische geografische Angaben oder um die Erschaffung einer Stimmung geht, sondern dass poetische Topografien aufgestellt werden, die differenzierte Aspekte einer harschen Welt reflektieren, denen die Menschen schutzlos ausgesetzt sind.

Die weiteren Kapitel sind ganz oder teilweise dem neusten Roman VOM FEUER (2006) gewidmet. Werner Schulze-Reimpells Beitrag »Anwältin der ›Schattenkinder‹. Von den frühen Hörspielen bis VOM FEUER« richtet den Focus auf die junge, vom Zweiten Weltkrieg beeinflusste Kriegsgeneration, wobei er Gesichtspunkte einer unerbittlichen Aufarbeitung der Vergangenheit bei Reinshagen ins Licht rückt. Die biografische Erfahrung, die in diesen Roman eingeflossen sein mag, analysiert Kuno Schuhmann in seinem Kapitel »Gruppenbilder als Selbstporträt. Selbstfindung und Selbsterfindung VOM FEUER«. Er weist auf, dass es bei Reinshagen weder darum geht, die Vergangenheit zu bewältigen, noch eine Selbstverwirklichung zu propagieren, bzw. irgendeine Lösung zu bieten, sondern »nur« darum, die Problematik des Erinnerns ernsthaft auszuloten. Einen anderen Zugang zum biografischen Aspekt öffnet Christiane Caemmerer in der Diskussion mit ihrem Artikel »Vertragsbruch! Der Autobiografische Pakt in VOM FEUER«. Sie stellt die allgemeine Frage nach dem autobiografischen Gehalt eines literarischen Werkes. Bei Reinshagens Roman kommt sie zu dem Schluss: Was auch immer die Autorin aus ihrem eigenen Leben erzählt, es geht ihr nicht um ihr eigenes Leben, sondern um Geschichten für alle. Elke Liebs analysiert in ihrem Artikel »Feuerzauber und Phönix-Asche. Der Bericht VOM FEUER« den Begriff der Erinnerung in diesem Roman aus psychologisch-linguistischer Perspektive. Es wird auf das Fragmentarische, das Ungewisse und auf die nachdenkliche, ambivalente Dynamik des Erinnerns bei Reinshagen hingewiesen. Gemäß Lacans und Freuds Begriff der Nachträglichkeit greift Reinshagen – nach Liebs – durch die konstitutive Rolle der Sprache in das Verständnis der Vergangenheit ein.

Das Symposium und dieser Band wurden durch die großzügige finanzielle Unterstützung verschiedener Sponsoren ermöglicht. Wir sind den folgenden Institutionen zu großem Dank verpflichtet: Max Kade Foundation Inc., New York; Literaturforum im Brecht-Haus, Berlin; Preußische Seehandlung, Berlin. Für die Erlaubnis, den Artikel von Jutta Wolfert nachzudrucken, danken wir

dem Alexander Verlag. Für die Rechte zum Nachdruck der Fotos geht unser Dank an die Fotografen. Auch der Lektorin vom Verlag *Theater der Zeit*, Anja Dürschmidt, sei für ihre sorgfältige und einfühlsame editorische Arbeit an dem Manuskript herzlichst gedankt.

Nicht zuletzt möchten wir uns ganz herzlich bei Gerlind Reinshagen bedanken, die uns unermüdlich geholfen hat, Kontakte herzustellen und notwendige Dokumente zu beschaffen. Wir widmen ihr diesen Band.

*Helga Kraft und Therese Hörnigk*

- <sup>1</sup> Maria Hartmann spielte in dem Film *Sonntagskinder* (1980) die Elsie. Barbara Wittmann ist Theaterschauspielerin in Berlin. Aki Takase ist Pianistin und Komponistin. Sie erhielt 2004 für »aki takase plays fats waller« den Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik.
- <sup>2</sup> Die Jahreszahl in Klammern bezieht sich bei den Dramen auf das Datum der Uraufführung.





Das Werk und die Autorin –  
Rückblick und Voraussicht

Helga Kraft

## EINE WELT AUS SPRACHE

Einführung in das Gesamtwerk

Gerlind Reinshagens vielschichtiges literarisches Werk hat in Deutschland wie auch im Ausland Resonanz sowohl bei Lesern, bei Theaterbesuchern wie auch in der Literatur- und Theaterwissenschaft gefunden. Durch das Besondere ihrer Sprache und ihres Stils, mit denen sie das Trauma der deutschen Vergangenheit aufarbeitet, ist ihr ein wichtiger Platz in der deutschen Kulturgeschichte gesichert. Sie schreibt gegen jene dominierenden Diskurse und Ideologien des 20. und des 21. Jahrhunderts an, deren katastrophale Wirkungen zu befürchten sind. Dabei bedient sie sich nicht selten schockierender Repräsentationen, die in der Gesellschaft hinter der Maske einer heilen Welt liegen. Obgleich Reinshagen sich aus der Politik heraushält, wird ihre politische Gesinnung durch ihre Schriften klar, in denen sie sich für die Machtlosen einsetzt. Sie schreibt gelungene, ungewöhnliche und im Kleinsten ausgefeilte Geschichten, deren Symbolik über das Narrative hinaus einen tiefen Bedeutungsraum öffnet. Durch ihren unverwechselbaren Stil, der bei aller poetischer Subtilität und rhythmischer Eleganz auch mit deftig-frischer Alltagssprache durchsetzt ist und zum Dialogischen tendiert, erzeugt sie eine unter die Haut gehende Unmittelbarkeit. Auf diese Weise exerziert Reinshagen aktuelle Gefahren der Machtstruktur unserer Gesellschaft durch und reflektiert reale Spannungen am Modellfall, wobei die prekäre Beziehung des einzelnen Menschen zur Gesellschaft durch die Darstellung immer neuer Konfliktsituationen erprobt wird. In den Medien wird die Schriftstellerin zu Recht die »grande Dame« der deutschen Literatur genannt. Ihre Texte befassen sich offen wie auch unterschwellig mit der nicht verarbeiteten Vergangenheit, die gewissermaßen als Untote weiter existiert und weiter wirkt. Aspekte dieser Untoten werden in ihren Dramen und Romanen in die Gegenwart geholt, und der Prozess der Erinnerung und des Vergessens dabei problematisiert. Imaginierte Modellfälle verweben sich mit autobiografisch Erlebtem. Reinshagen wirbt um die Erinnerung und

fordert sie heraus, wenn ihre Figuren [...] Geschichten ihrer Rekonstruktion erzählen. Auch die Leser werden herausgefordert: sie müssen Ähnlichkeiten entdecken und Bedeutung in den [...] verschiedenen Graden von Dunkelheit finden. Reinshagen gelingt die Darstellung einer visuellen Körperlichkeit durch Erinnerung.<sup>1</sup>

Dieses Zitat rührt an Reinshagens besonderes Talent, plastisch zu erzählen, eine Begabung, die sie als Dramatikerin berühmt gemacht hat. Folglich wurde ihr u. a. der Mülheimer Dramatikerpreis (1977) sowie der Roswitha-von-Gandersheim-Literaturpreis (1988) verliehen.

In ihrer Prosa verhilft ihr dieser Erzählstil zu Romanen, die viele postmoderne Aspekte aufweisen. Es geht nicht mehr darum, eine Geschichte zu erzählen, noch viel weniger die Geschichte eines aufgeklärten Subjektes, sondern vielmehr um viele Stimmen, die sich getrennt in kleinen Geschichten in den einzelnen Kapiteln niederschlagen.

Als Theaterautorin wurde sie schon in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren durch prominente Regisseure bekannt, als ihre ersten Stücke schnell und oft auf den besten deutschen Bühnen aufgeführt wurden. Sie hatte immer den Finger am Puls der Zeit – sowohl in ihren Dramen wie auch in ihrer Prosa. Es wird oft darauf hingewiesen, wie zeitlos aktuell ihre Werke wirken. Ihr facettenreiches und ungekünsteltes Sprachvermögen dringt tief unter die Oberfläche der deutschen Gesellschaft, deren problematischer Zukunftskurs, beladen mit unverarbeiteten Vergangenheitstrümmern, von ihr wirkungsvoll beleuchtet und ideologisch entlarvt wird. Ihre Sprache deckt z. B. auf, dass Politik schon in der Familie beginnt, und dass schon dort die zerstörerischen Zwänge der Umwelt im Kleinen auf den einzelnen Menschen einwirken.

Reinshagens Texte beugen sich nicht den Forderungen eines reißerischen Marktes. Doch »reißen« ihre melodische und oft schockierende Sprache und die gewagten Bilder und Situationen die Leser und Theaterbesucher hoch und zwingen sie in neue Denkbahnen. Besonders das Theater bleibt für sie ein Ort für das Spiel mit Möglichkeiten. Seit einiger Zeit befasst sich Reinshagen erneut mit einem heute wieder brisanten Thema, das ihr schon seit Anfang ihrer Karriere am Herzen lag: die Metamorphosen alter Mythen (z. B. in *DIE GRÜNE TÜR*, 1999), bzw. die Konstruktion neuer Mythen (*GÖTTERGESCHICHTE*, 2000), und in diesem Sinne prüft sie in ihrem neuen, noch unveröffentlichten Drama auch die deutsche Vergangenheit (*KASSIBER. EINE NACHT IM LEBEN DER GERTRUD K.*), wie auch in ihrem neusten Roman *VOM FEUER* (2006). Das Vergangenheitsthema ist deshalb so aktuell, weil man sich in Deutschland gerade jetzt intensiver als zuvor der Leiden der Bevölkerung im und nach dem Zweiten Weltkrieg entsinnt. In den Medien hat sich der Fokus von der Täterschaft weg und auf den Opferstatus der Deutschen hin verschoben. Es lohnt sich, Reinshagens eigene Aufarbeitung der Vergangenheit zu beachten. Sie gehört nicht zu denen, die entweder Schluss mit der »Moralkeule« der deutschen Verschuldung

machen wollen (wie es von Martin Walser gefordert wurde<sup>2</sup>) oder mit ebendieser drohen. Sie stellt die Umstände der Täter sowie der Opfer dar, wobei oft die Rollen austauschbar sind oder beide Positionen beinhalten können.

Schon früh hat Reinshagen innovative stilistische Mittel eingesetzt, die ihren dramatischen Instinkt beweisen, und die dann populär wurden. So hat sie auf verschiedenen Ebenen einen bedeutenden Einfluss auf die deutsche Literatur und das Theater ausgeübt. Zum Beispiel war sie wohl die erste, die durch die Multiplizierung der Hauptfigur eines Theaterstückes auf der Bühne postmoderne Resultate erwirkte. Schon 1971, in ihrem Stück *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE*, tritt Marilyn dreifach auf. Außerdem wies die Autorin den Weg, als sie begann, ihre Stücke chorisch zu organisieren, ehe andere Autoren ihrer Zeit auf diese dramatische Methode zurückgriffen (*DOPPELKOPF*, 1969, die Stücke in *DREI WÜNSCHE FREI. CHORISCHE STÜCKE*, 1992, *DIE GRÜNE TÜR*, 1999).<sup>3</sup> Eine neue, zukunftsweisende dramatische Methode integrierte Reinshagen auch in *DAS FRÜHLINGSFEST* (1980). Hier hält die Handlung laut Regieanweisung von Zeit zu Zeit an, wodurch im Zuschauer gewisse Assoziationen und ein *déjà vu* erweckt werden. Im deutschen Regietheater wird diese Methode seitdem immer wieder angewendet.<sup>4</sup>

Reinshagens Texte enthalten keine positiven utopischen Entwürfe. Wenn Reinshagen vom utopischen Denken spricht, wie sie es in einigen Interviews tat, hat dies eher mit den Möglichkeiten einzelner Menschen zu tun, sich in repressiven Umständen Alternativen vorzustellen und gegebenenfalls daraus die Kraft zum Widerstand oder zur Rebellion zu schöpfen, auch wenn dies im Kontext der Zeit nicht erfolgreich sein kann.<sup>5</sup> Eine vollständige Identifizierung einzelner Menschen mit dem gesellschaftlich verlangten Handeln erweist sich als fatal, da es aufgrund herrschender Machtstrukturen nur eine unzulängliche Gesellschaftsform gibt. Die perfekte Sozialisierung im dominanten Diskurs und die damit zusammenhängende genehme Anpassung werden bei Reinshagen immer wieder durchbrochen. Darin unterscheiden sich ihre Texte z. B. von denen Elfriede Jelineks. Während sich bei Jelinek der kritisierte Diskurs mit gewissermaßen Luhmannscher Kälte durch die Personen in den Texten verkörpert, wehren sich bei Reinshagen die Personen, die zwar im Diskurs gefangen sind, gegen das repressive dominante Denken, auch wenn es ihren Untergang bedeutet, oder sie ebenfalls im Angepassten enden müssen. Die Zustände sind immer real geschildert. Brechungen und Gesten, die z. B. in ihren Theaterstücken den Menschen in ihrem desolaten Leben eine andere Möglichkeit der Existenz signalisieren, bedeuten nicht unbedingt ein Festhalten an irgendwelchen früheren kulturellen Idealen, sondern weisen auf menschlichen Mut und Durchhaltekraft hin, die aufleuchtet, ohne jedoch ein Happy End zu versprechen.

Es gibt kein kategorisches Gut und Böse bei Reinshagen. Die Möglichkeit zu beidem ist im Menschen angelegt. Es trifft sich immer die äußere Geschichte mit den inneren Geschichten, die erkennen lassen, wie sich der einzelne Mensch, das Individuum mit der Gesellschaft arrangiert. In Grenzsituationen wird



Die Uraufführung von »Himmel und Erde«, 1974 von Claus Peymann am Württembergischen Staatstheater Stuttgart inszeniert. Foto Madeline Winkler-Betzendahl

durch Zerreißproben dargestellt, inwieweit die Umstände den Menschen zu einer genehmen Identität zwingen können, bzw. inwieweit Einzelne es schaffen, gegen den repressiven Diskurs zu rebellieren, ohne daran zu zerbrechen. Fragen werden aufgeworfen, wie z. B.: kann eine individuelle, persönliche Kommunikation zwischen einzelnen Menschen Alternativen bieten? Können solche Beziehungen einflussreicher sein als irgendeine Ideologie? Wie steht es mit Abhängigkeiten von Strukturen und Menschen zur Identitätsbildung? Inwieweit werden die inneren Möglichkeiten dadurch modifiziert? Gibt es überhaupt einen freien, unkonditionierten Willen? An den Themen ihrer Texte lässt sich unschwer erkennen, wie sehr Reinshagen sowohl Chronistin als auch eine Cassandra der Nachkriegswelt ist. Wie bei Cassandra waren ihre Worte oft in den Wind gesprochen oder wurden missverstanden.

In der Folge sollen chronologisch einige Details zu den Texten von Gerlind Reinshagen vorgestellt werden, zuerst zu den dramatischen Texten, sodann zu ihrer Prosa und einigen Gedichten. Am Anfang von Gerlind Reinshagens Arbeit standen die Hörspiele in den sechziger Jahren, die sie zunächst zur Probe in dem Wunsch schrieb, kreativ tätig zu sein. Sie hatte zunächst Pharmazie studiert (Braunschweig, 1946–1949), wodurch ihr anhaltendes Interesse an den Naturwissenschaften verständlich wird, das sich immer wieder in ihren Texten niederschlägt. Doch die dramatische Sprache faszinierte sie mehr, und sie studierte an der Hochschule der Künste in Berlin Kunst und Drama (1953–1956). Der nächste Schritt zum Theaterstück hin war logisch. Der junge Claus Peymann griff Reinshagens erstes Stück *DOPPELKOPF* auf, und die Uraufführung am sehr beachteten Theater am Turm (TAT) in Frankfurt/M. fand am 24. Februar 1968 statt. Das geschah inmitten der 68er-Bewegung in Deutschland; viele junge Leute waren bewegt von Ideen einer Umordnung konservativer bürgerlicher Praxis zugunsten der Untergeordneten, der vom Establishment Gedrückten. Eine Art Ausgang aus der bis dahin nicht hinterfragten Unmündigkeit innerhalb der Machtstruktur fand statt. Gerlind Reinshagen hatte damals schon den Finger am Puls der Zeit. Mit ihrem ersten Stück, *DOPPELKOPF* dramatisierte sie

die Krise in der zwischen oben und unten gespaltenen Arbeitswelt. Der Versuch eines scheinbar unaufhaltsamen Aufsteigers, auf einem Betriebsfest, das er als Probe seiner Führungsqualitäten zu organisieren hat, gleichsam ›Doppelkopf‹ spielen, d. h. die Sympathien der Vorgesetzten zu gewinnen, ohne die der Kollegen und Untergebenen zu verlieren, misslingt ebenso gründlich wie das Fest selbst.<sup>6</sup>

Obgleich Brechts episches Theater zu dieser Zeit noch hoch im Kurs stand und auch Einfluss auf Reinshagen ausübte, ist dieses Stück eher Peter Handkes rebellischem Stil verwandt, dessen *PUBLIKUMSBESCHIMPFUNG* anderthalb Jahre vor *DOPPELKOPF* am 8. Juni 1966 auch am TAT in Frankfurt/M. zum ersten

Mal aufgeführt worden war. Der Unterschied zu Bertolt Brecht zeigt sich besonders in Reinshagens Sprache, deren Überhöhung eine doppelte Realität evoziert. Das zeigt sich besonders in ihrem Stück *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE*, das am 21. Januar 1971 uraufgeführt wurde, noch vier Monate früher als Handkes ebenfalls sprachlich innovatives Stück *KASPAR*.<sup>7</sup> Das *MONROE*-Drama ist ein rundum gelungenes postmodernes Stück, strukturell verwandt mit Stücken, die erst Jahrzehnte später geschrieben und aufgeführt wurden, als die literarische Moderne unter Kritik stand. Es nimmt sogar schon *in nuce* Überlegungen zu Performativitäts-Theorien der US-Philosophin Judith Butler aus den neunziger Jahren vorweg, die auch in Deutschland populär wurden. So wundert es nicht, dass das Stück in Übersetzung auch noch im Jahre 2004 im Ausland sowohl in Tampa/Florida wie auch in Buenos Aires/Argentinien aufgeführt wurde.

In ihrem Miniaturstück *KANN DAS THEATER NOCH AUS SEINER ROLLE FALLEN? ODER DIE HALBWEGS EMANZIPIERTE MARIANN*<sup>8</sup> aus dem Jahre 1972 drückt Reinshagen ihren Wunsch aus, das Publikum nicht dazu anzuspornen, auf die Straße zu gehen und Revolution zu machen, wie es bei Brecht impliziert war, sondern es durch einen neuen Gedanken, eine Hypothese, die das Theaterstück umkreist, zur Selbstreflektion anzuregen. »Wird sie revidiert, ändert der Mensch seine ursprüngliche Meinung.«<sup>9</sup> (GS 150) Die Autorenintention wird als unwichtig betrachtet, da der Autor

... womöglich nichts anderes will, als daß die Figuren überhaupt entstehen ... (so) daß wir (die Interpreten) und sie (die Zuschauer) sich miteinander üben sollten im Zusammenbasteln, auf daß immer bessere, vollständigere Kombinationen entstehen auf der Bühne ... aber schließlich auch im Leben. (GS 152)

Reinshagens Wunschziel wäre es, dass sich ein Publikum von einem »kulturkonsumierenden« zu einem »kulturräsonierenden« mausert (GS 159). Die Kunstsprache, die Reinshagen dabei benutzt, soll eben im Theater ein »Haus aus Sprache« bauen, als Alternative zu den kommerziell intendierten Bildern, die uns aus den Medien entgegendrängen. Dieser Gedanke trifft sich auch mit den postmodernen Sprachbildern, die z. B. auch von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz in Form von Figuren und Szenerie auf die Bühne gebracht werden.

Reinshagens Interesse an der Kultur der Vereinigten Staaten hat sich schon früh in ihrem innovativen Stück *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* aktualisiert. Durch die Erfahrungen von längeren Aufenthalten im Ausland (besonders USA und Italien) – wie z. B. ein Gastsemester als »Writer in Residence« an der University of Florida (1995) – sowie durch ihre Liebe zu großen internationalen Schriftstellern wurden ihre deutschen Themen in einen internationalen Kontext gefasst. Mit Vorliebe wählt sie die Perspektive der »kleinen« oder marginalisierten Leute und thematisiert deren Konfrontation mit

Unmenschlichkeit, Rücksichtslosigkeit und Anonymisierung in einer Macht-, Konkurrenz- oder Erfolgs(druck)gesellschaft.

Krankheit spielte in der deutschen Literatur, im Drama und in der Prosa der Vergangenheit schon immer eine zentrale Rolle, wie zum Beispiel in Gotthold Ephraim Lessings *PHILOTAS*, Heinrich von Kleists *ROBERT GUISKARD* oder F.C. Meyers *DIE VERSUCHUNG DES PESCARA*. Doch noch ehe Susan Sontag ihre weitverbreitete kritische Abhandlung *KRANKHEIT ALS METAPHER* (1977)<sup>10</sup> veröffentlichte und bevor Krankheitsthemen im Drama populär wurden, war Reinshagens Stück *HIMMEL UND ERDE* schon im Jahre 1974 von Peymann inszeniert worden und auf vielen deutschen Bühnen erschienen. Es ist wohl das meistaufgeführte Stück der Autorin. Reinshagen gelingt es, mit dem Mittel der Krankheit unreflektiertes, uneigenes Leben darzustellen, aber auch eine notwendige Auseinandersetzung mit der Vergangenheit anzuregen. Eine Krankheit zu Tode löst Schritt für Schritt Selbstreflexionen der Büffeldame Sonja Wilke über ihr fremdbestimmtes Leben aus. Das ursprünglich als »normal« eingeschätzte Leben erkennt sie als ungelebt, und angesichts ihrer Todeskrankheit begreift sie, dass sie keine Individualität besaß. Ihr vorheriges Ich erscheint ihr als klein und erbärmlich und eigentlich nur erklärbar durch grundlose, vielfach anerzogene Ängste, Verdrängungs- und Anpassungsmechanismen. Sie war gefangen und paradoxerweise fixiert auf eigenes »uneigenes« Ich, abgerichtet auf die Normen der Gesellschaft. Durch das Medium des Gesprächs, wodurch eine Rückschau auf das vergangene Leben, auf gescheiterte Liebesbeziehungen und entgangene Gelegenheiten ermöglicht wird, entwickelt sich langsam Erkenntnis und Unabhängigkeit. Allmählich begreift die Protagonistin ihre Selbsttäuschung. Erst im Sterben gelingt es ihr, ihre unsichere Ichbezogenheit zu überwinden und die Menschen um sich wirklich zu sehen, wie sie sind, und im Augenblick zu leben, was vielleicht auch heißt, wirklich zu leben. Das Stück reflektiert die siebziger Jahre, in denen nach dem Scheitern der 68er revolutionären Ambitionen ein Prozess des Rückzugs ins Private im Gange war, weg von der turbulenten anklägerischen Gesellschaft hin zu einer subjektiven und intersubjektiven Wirklichkeit.

Doch Reinshagen hatte schon in dieser Zeit den Blick scharf auf die ominöse deutsche Vergangenheit gerichtet. Nunmehr fast genau vor 30 Jahren inszenierte der prominente Regisseur Alfred Kirchner die erste Aufführung des größten Erfolgsstücks, *SONNTAGSKINDER*. Das Stück wurde 1975 geschrieben und am 29. Mai 1976 am Württembergischen Staatstheater Stuttgart, uraufgeführt. Danach avancierte *SONNTAGSKINDER* an vielen Theatern Deutschlands zum meistgespielten Stück vieler Saisons. Ein Rezensent stellt noch 1986 bei der Gelegenheit einer Vorstellung fest:

Im Gegensatz zu den Schock-Dramatikern und -Filmern zeigt sie: Das Alltägliche war schockierend genug. Sie wagt sich an die entsetzliche Wahr-



Doris Schade in »Himmel und Erde« am Deutschen Schauspielhaus Hamburg 1974, Regie Maria Reinhard.

Foto Rosemarie Clausen

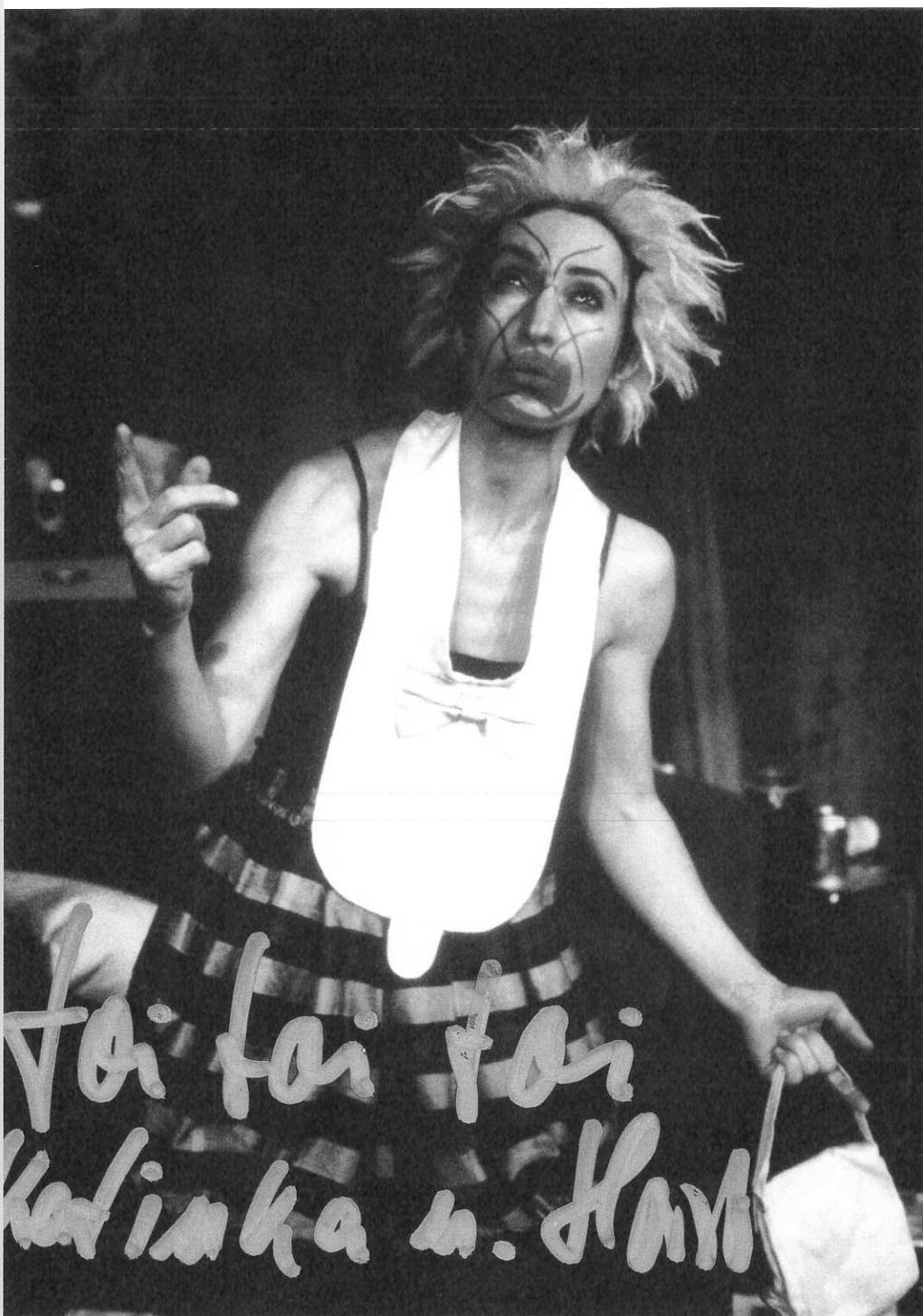
heit, die keiner Satire zugänglich ist: Soviel unpolitische Gedankenlosigkeit und so viel guten Willen mit so entsetzlichen Ergebnissen hat es in Deutschland nie zuvor gegeben. Darüber ist auf der Bühne selten etwas zu erfahren. Das mag erklären, weshalb die SONNTAGSKINDER von zwanzig deutschen Theatern aufgeführt werden.<sup>11</sup>

Der Regisseur Michael Verhoeven drehte im Jahr 1980 eine Filmversion des Dramas mit einem Drehbuch, an dem Reinshagen selbst mitgearbeitet hatte. Aus der Perspektive von Jugendlichen werden hier Faschismus, Nation und Krieg betrachtet. Neu ist an dem Stück – so die amerikanische Germanistin Katrin Sieg – dass es Strategien bietet, für »das Konzept einer nationalen Identität, das dominante monolithische Diskurse unterwandert und neu ordnet«<sup>12</sup>. SONNTAGSKINDER stellt die Frage nach der deutschen Identität, indem es das Bestreben der politischen Linken, »Deutsch« von »Nazi« zu trennen, mit dem feministischen Projekt kombiniert. Identität wird als historisch bedingt erkannt, wobei Klassen- und Geschlechterunterschiede eine wichtige Rolle spielen. Innerhalb dieser theoretischen Matrix ist – nach Katrin Sieg – Reinshagens Drama zu verstehen. Jedoch hat sich die Autorin nie irgendwelchen Gruppen zugehörig gefühlt, auch nicht den feministischen. Es ist schwer zu entscheiden, ob sie sich teils einer männlichen teils einer weiblichen Perspektive beim Schreiben bedient, wie von ihr gesagt wird. Ihre Stücke lassen jedenfalls erkennen, dass sie die Grundwerte der Frauenbewegung teilt, wie z. B. eine Neuformierung weiblicher Identität. Hierin steht sie und ihr Werk in der Nachfolge von Marieluise Fleißer und derer Stücke FEGEFUEHR IN INGOLSTADT und PIONIERE IN INGOLSTADT. Reinshagen filtert ihre Kollage der Nazi-Zeit, die 1939 beginnt und 1945 endet, durch das Erleben der 14-jährigen Elsie und ihrer Freunde, die im Laufe der Handlung auf die eine oder andere Weise Opfer der staatlichen Willkür werden. Eine neue Auseinandersetzung mit staatlicher Willkür war in den siebziger Jahren durch die Baader-Meinhof-Gruppe gerade wieder aktuell geworden. Die erste Theateraufführung von SONNTAGSKINDER fiel in das Jahr, in dem die Baader-Meinhof-Gruppe (Rote Armee Fraktion, RAF) in Stammheim vor Gericht stand, und zwar nicht weit von Stuttgart, der Stadt der Uraufführung. Erneut war eine Zeit angebrochen, in der staatlicher Zwang sowie terroristisches Verhalten eine Auseinandersetzung forderte. Sowohl die Täter wie auch die Verteidiger und Staatsanwälte erklärten bei der Gerichtsverhandlung, dass ihre Aktionen im Namen und im Interesse des deutschen Volkes stünden.

[D]iese Konstellation zwischen Revolutionären in Ketten und dem Staat, der sie als Terroristen verdammt, wird in SONNTAGSKINDER von der Mutter, dem Lehrer und den Vertretern der autoritären Strukturen unterdrückt. Sie dämmen Elsies Imagination und Träume und die Phantasie einer anderen, besseren Zukunft ein.<sup>13</sup>

Die Frage nach der deutschen Identität in SONNTAGSKINDER wird im Reich der Familie hauptsächlich durch die Lebensweise der Frauen gestellt, wobei pragmatische Alltagsbedürfnisse den Faschismus ermöglichen und auch unterstützen. Teilweise autobiografisch angereichert, kann das Stück historisch als Testament der Zeit gelten, was – nach den Theorien der amerikanischen Gesellschaftswissenschaftlerin Bell Hooks – wiederum einer späteren Generation erlaubt, persönliche Erlebnisse auf andere Weise zu diskutieren, und zwar so, dass nicht nur das Erzählen politisiert wird, sondern auch die Erzählung.<sup>14</sup> Diese Erinnerungen beleuchten durch die verschiedenartigen Bezugsverflechtungen im Familiären, die geschildert werden, auch die andere Seite, die männerdominierte öffentliche Sphäre, die beide zusammen die Gestalt des Faschismus ausmachen. Wir können von einer Doppelvision sprechen<sup>15</sup>, wobei zwar utopisches Denken impliziert ist, jedoch, »die Phantasie eines anderen Deutschlands [...] die dystopische Gestalt dieses Textes [bleibt], weil die Utopie nur durch Abwesenheit repräsentiert werden kann.«<sup>16</sup> So hat die Autorin mit SONNTAGSKINDER die künftige Aufarbeitung der Vergangenheit nachhaltig beeinflusst.

Die am Schluss von SONNTAGSKINDER real und metaphorisch in ein rotes, ungeliebtes frauliches Kleid gezwungene Protagonistin Elsie tritt scheinbar angepasst, aber auch traumatisiert und verstört ebenfalls in der Fortsetzung von SONNTAGSKINDER auf, dem zweiten Teil der sich später zur Trilogie ausweitenden Dramenfolge. Dieses Stück heißt FRÜHLINGSFEST und wurde von Claus Peymann am 9. Mai 1980, also vor rund 25 Jahren, im Schauspielhaus Bochum uraufgeführt. Die Handlung spielt in der Nachkriegszeit in den fünfziger Jahren, und Reinshagen inszeniert in surrealistischer Überhöhung die brüchigen Dimensionen der Wirtschaftswunderzeit *in nuce* durch dieses Gartenfest. Die Gesellschaft wird weiterhin patriarchalisch von Männern beherrscht, einige davon mit Nazi-Vergangenheit. Nach der so genannten Stunde Null wandten sich die Macher ihren Geschäften zu und weg von sanften Gefühlen, Emotionen, Gewissensprüfungen und unangenehmen Erinnerungen, die ihren dubiosen Erfolgsprojekten abträglich werden konnten. Ihre kapitalistischen Überlegungen, die Reinshagen in expressionistisch anmutenden Gesprächen nachvollzieht, scheuen das Irrationale, Unterdrückte sowie das moralische Denken und die Zuneigung. Solche Gefühlskategorien konnten den wirtschaftlichen Aufschwung schwächen, der ohne Skrupel vor sich gehen musste. Das Stück führt vor, wie faschistische Strukturen unbenannt im Untergrund weiterleben, und es deshalb eine kollektive Akzeptanz der Schuld für die Nazi-Vergangenheit nicht geben konnte. Der Begriff Stunde Null war eine Chimäre. Reinshagen zeigt, wie die androzentrische Nachkriegsgesellschaft sich die konventionelle Weiblichkeit für die verdrängten Aspekte der menschlichen Natur zu Diensten macht. Schnell wurde die in der Weimarer Zeit begonnene Emanzipation der Frau – die sogar während der Nazi-Zeit nicht ganz rückgängig gemacht werden konnte, als Frauenarbeit im Krieg für Wirtschaft und Krieg benötigt wurde – nach der Rückkehr der Männer unter den



Renan Demirkan in »Die Clownin« am Contra-Kreis-Theater Bonn 1998, Regie Horst Siede. Foto Theater

Teppich gekehrt, und den Frauen wurde wieder die so genannte, »von Natur gegebene« Rolle im Privatleben zugewiesen. Nunmehr sollte absolute Hingabe der Frau die absolute Machtposition des Mannes garantieren, was von Reinshagen als problematisch dargestellt wird. Z. B. erwartet der Großkunde Monk im Stück, dass ihm alle weiblichen Gäste des Festes sexuell verfügbar sind, einschließlich eines minderjährigen Mädchens, deren heruntergerissene Kleidungsstücke gewissermaßen als Chiffre der Verfügungsmacht über die Frau an alle Männer auf dem Fest verteilt werden. Doch die Stärke der Männerwelt trägt. Elsie Ehemann Pauly z. B. verlor ein Bein im Krieg und kam kaputt und geschwächt zurück. Reinshagen inszeniert in dieser Situation den Abbau moralischer Bedenken auf verschiedenen Ebenen. Pauly gibt in einer Art Traumscene seinen männlichen Standpunkt über den Gebrauchswert seiner Ehefrau preis. Er verlangt ihre Hingabe, denn er stellt sich vor, dadurch von seinem Ungenügen erlöst zu werden. Als Außenseiter hatte er noch nicht an den Machenschaften der Wirtschaftsbosse, die sich auf dem Frühlingsfest tummeln, teilgenommen; aber er kann sich nur halten, wenn er mitmacht und letzte Ideale aufgibt, d.h. wenn er betrügt und dem Verschachern eines Medikaments zustimmt, das die Konsumenten ohne ihr Wissen süchtig macht.

Die konventionelle weibliche Schönheit, die schon im MARILYN MONROE-Stück dekonstruiert wurde und die der Männlichkeit dient, wird in FRÜHLINGSFEST eindrucksvoll ironisiert. Ausstaffiert als das Ideal der Wirtschaftswunderfrau wird Elsie mit Pelzen und Juwelen beladen, grotesk geschminkt und geschmückt in einem Spielzeug-Borgward hereingefahren. Dieses Kitschbild ist Chiffre für die Oberflächlichkeit des neuen Wohlstandsstaates. Die weibliche Schönheit stellt sich als männliches Konstrukt des Begehrens dar, wie der Auftritt des Transvestiten Karl-Ernst beweist, der hundertmal schöner aussieht als eine »echte« Frau. Da nun einmal seine Frau schönheitsmäßig zu wünschen übrig lässt, hält der Ehemann Elsie zur Hausarbeit und zu sexueller Erniedrigung an, was in ihr den Wunsch weckt, ihn mit dem Messer erstechen zu wollen. Einer der universellen Werte nach dem anderen zerbröckelt: Zum Beispiel die große Liebe zum zurückgekehrten Jugendgeliebten Philipp – für den Elsie ihren Mann verlassen will – endet sang- und klanglos in dessen Handlungsunfähigkeit. Die hier vorgeführte kapitalistische Männergesellschaft bezieht ihre Legitimation tautologisch durch sich selbst, durch eine leere Prämisse. Einer sagt da z. B.: »Wir müssen doch nur ... glauben, was wir denken, wir müssen denken ... was wir sagen, wir müssen sagen ... was wir glauben.« (GS 408) Reinshagen deutet an, dass die normative Heterosexualität weitergeht, in der die Frau verklaut bleibt und die sie ihrer Utopie beraubt. Die Frau ist nur Tauschwert, persönliche Arbeitskraft und Lustgewinn für den Mann in einem lukrativen Geld- und Machtstreben. Doch es wird klar, dass auch der Mann im Kreis der Moneymaker kein Gewinner sein kann. Das Stück wurde ganz zu Anfang der achtziger Jahre geschrieben, wobei Reinshagen zwar auf die Jahre kurz nach dem Kriegsende zurückgeht, prophetisch jedoch auf die

»Dekade des Geldfiebers«<sup>17</sup> und ihre Konsequenzen voraus weist, wie die achtzig Jahre von dem amerikanischen Essayisten Tom Wolfe genannt wurden.

Der letzte Teil des zur Trilogie angewachsenen Dramen-Zyklus TANZ, MARIE! spielt in den achtziger Jahren. Obgleich der Protagonist wie der Ehemann in FRÜHLINGSFEST auch Pauly heißt, ändert sich der Name der Protagonistin, denn hier heißt die Ehefrau Marie. Eine Elsie kann sich Reinshagen wohl nicht als langjährige Ehefrau von Pauly vorstellen. Das Ehepaar ist inzwischen älter geworden: Marie ist Anfang und Pauly Ende sechzig. Als gesellschaftliche Versager haben sie all die Verluste, Traumata, Ehekrisen und das Aufziehen eines Kindes in der Bundesrepublik überstanden. Reinshagen führt uns jedoch in eine Familie ein, an der das Wirtschaftswunder vorbeigegangen ist. Das Ehepaar ist krank und arm. Das heruntergekommene, dunkle Hinterzimmer auf der Bühne soll »den Eindruck eines Flußbettes machen, in dem von vielen Hochwassern Geröll und Schutt zurückgeblieben sind« (GS 460). Das ist das Resultat eines Lebens in einer Art Freiheit, die jenen Menschen zur Verfügung stand, die nicht am konservativen kapitalistischen Trend der Nation teilnahmen. Ihre Freiheit ist jedoch in der Tat nichts als Vogelfreiheit, die nur aufrecht erhalten werden kann am Rande der Verzweiflung und mit dem Schierlingstropfen im Schrank, mit dem jederzeit das gescheiterte Leben beendet werden kann. Im Gegensatz zum Boss in FRÜHLINGSFEST, der das, was er denkt und spricht auch glaubt, erkennt Marie: »Was ich auch sage ... was Du sagst, es ist nicht, was wir denken. Und was wir denken ist nicht, was wir meinen.« (GS 507) Eine große Unsicherheit durchdringt ihre Identität, doch bewahren sie sich eine gewisse individuelle Integrität. Im Gegensatz zur jungen angepassten Generation des Sohnes und der Schwiegertochter wollen sie ihr verrümpeltes Leben nicht für ein zwangsgeordnetes verlassen, was durch den anstehenden Umzug vollzogen werden soll. In dieser Verweigerung steckt, so deutet Reinshagen an, mehr Ehrbarkeit.

In *TheaterZeitSchrift* hatte Reinshagen aufgefordert, die »Outsider-Rolle der Frau« für das Theater produktiv zu machen.<sup>18</sup> Das schon Anfang der achtziger Jahre geschriebene Stück EISENHERZ<sup>19</sup> (1982) behandelt in dieser Beziehung das bis dahin auf der Bühne abwesende Thema des Arbeitsplatzes. Die Autorin fordert dabei die bislang noch nicht hinterfragten, durch Konkurrenzdenken belasteten zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der Arbeitswelt heraus und stellt sie bloß. Die 21-jährige Protagonistin Ellinor Bublitz durchleidet ein zwangsgeordnetes Leben unter ihrer Chefin. Hier thematisiert die Autorin die Tatsache, dass patriarchalisches Machtgebaren nicht nur bei Männern, sondern auch bei Frauen zu finden ist, die innerhalb der Strukturen der Geschäftswelt handeln müssen. Ellinor kämpft gegen Einsamkeit und um die Zuneigung ihrer Mitmenschen. Sie steigt am Ende des Stücks aus. Reinshagen prüft das Resultat dieser Entscheidung fünf Jahre später in einem anderen Stück, DIE FEUERBLUME (1988), in dem Ellinor Bublitz bei einer Alternativgruppe wieder erscheint. Als Lesedrama konzipierte Reinshagen sodann das

Stück *DIE CLOWNIN* (1985), das trotz dieser Form erfolgreich auf die Bühne kam. Auch hier wird auf die prekäre Situation der Frau in der Gesellschaft angespielt. Die Schauspielerinnen Dora, eben noch gefeierter Publikumsliebbling an europäischen Theatern, erlebt eine Identitätskrise und hat sich in ihren privaten vier Wänden vergraben. Sie versinkt im Alkohol, und bei der Aufführung von Kleists *PENTHESILEA* erlebt sie Sprachzerfall und kann als Hauptdarstellerin das Wort Liebe nicht mehr aussprechen. Reinshagen greift auch hier die Problematik der Gesellschaft in den Achtzigern auf, in der eine massive Umwandlung der gesellschaftlichen Werteskala besonders für Frauen im Gange war. Eingetübte Gefühlsstrukturen sind jedoch nicht so schnell abzubauen, und der Diskurs der Liebe steht als Kommunikationsmittel im Luhmannschen Sinne weiterhin stark im Vordergrund. Anders als bei der sterbenden Sonja Wilke in *HIMMEL UND ERDE* wird Dora surreal mit ihrer Vergangenheit direkt konfrontiert: ihre verstorbenen Eltern, wie auch ihr Sohn und Arbeitskollegen begegnen ihr direkt in einem Schattenreigen der Lieblosigkeit. Doch es reihen sich auf der Bühne auch Figuren aus Literatur und Film ein und machen ihr Mut. Sie begleiten sie bei dem Versuch, ihre Identität zu rekonstruieren. Was hat sie falsch gemacht als berufstätige Frau, wie wichtig ist Kunst, Liebe, Zuneigung? Sonja Wilke übte ihren Beruf nur aus, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, für Dora war er ihr ganzer Lebenszweck. Damit setzt sich Reinshagen auch mit der feministischen Bewegung in Deutschland auseinander, die zu der Zeit die berufliche Selbstverwirklichung der Frau unterstützte.<sup>20</sup> Reinshagen weist auf die Schattenseiten dieses Prozesses hin. Zu dem Geisterreigen, der Doras Leben berührt hatte, gehört auch die Schriftstellerin Emily Brontë, die Reinshagen sehr bewundert und oft in ihre Texte einbezieht. Sie sagt von ihr: Sie war »schon vor 150 Jahren von unerhörter Unabhängigkeit gewesen ..., bei aller Zurückgezogenheit von einer geradezu hochgestochenen Freiheit«. <sup>21</sup> Auch die komische Filmfigur des Charlie Chaplin gehört zu Doras Vorbildfiguren; er ist ihr Muster für die Kunst, das Notwendige der Welt auf leichte, humorige Art zu meistern. So wird sie selbst zur Clownin. Ihre Kunst und ihr Leben aber sind auf dem unsicheren, gefährlichen Hochseil auszuüben, das nach Bühnenanweisung tatsächlich zwischen Bühne und Zuschauerraum gespannt ist. Während Dora im Text am Ende abstürzt, endete die Theateraufführung in Düsseldorf 1986 z. B. in einer Inszenierungsvariante damit, dass Emily Brontë das Seil, mit dem sich Dora erhängen will, durchschneidet. Diese Geste scheint etwas grob anzudeuten: gerettet durch Literatur. Die Textversion ist stimmiger. Eine Rezension in der *TAZ* sieht das Stück als gelungen, berichtet aber zweideutig: »Das Bühnenexperiment demonstriert überzeugend, zu welchem grotesken Zwitterwesen eine Frau heute verurteilt ist, die ihre Identität jenseits von Selbstaufgabe und komplexerem Egozentrismus sucht.«<sup>22</sup>

Über die Bedeutung der frühen chorischen Stücke für das Theater – angefangen mit *DOPPELKOPF*, über *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* sowie

die mittleren Stücke DIE FEUERBLUME (1988), DIE FREMDE TOCHTER (1992) und DREI WÜNSCHE FREI (1992) – hat die Theaterwissenschaftlerin Anke Roeder ausführlich in ihrem Nachwort zu der Sammlung dieser Reinshagen-Stücke aus dem Jahre 1992 geschrieben<sup>23</sup>. Sie analysiert den modernen Gebrauch des Chors im strukturalistischen Sinne. Er ist nicht länger Ausdruck einer festen Gemeinschaft, dem der Einzelmensch gegenübersteht, wie es in früheren Dramen war. Der Chor könnte, so meint Roeder, »geradezu als Parodie der klassischen dramatischen Kategorie« (CHORISCHE STÜCKE 315) gesehen werden, die eine Unmöglichkeit der festen Formen aufzeigt. DIE FEUERBLUME (1987), DIE FREMDE TOCHTER (1992)<sup>24</sup> und DREI WÜNSCHE FREI, sind dystopische Zukunftsvisionen, die in der Anonymität der Großstadt spielen. Sie haben sprachlich expressionistische Anklänge, die jedoch durch ein poststruktureles Verständnis nicht mehr die Erweckung eines existenten Wesentlichen im Menschen zum Inhalt haben, sondern ad negativum Modelle gesellschaftlicher Zustände heraufbeschwören, zu denen es nicht kommen darf. Hier berührt sich Reinshagens Dramatik mit der von Elias Canetti, dessen utopische Welten ebenfalls Schreckensvisionen sind – HOCHZEIT (1931), KOMÖDIE DER EITELKEIT (1934), DIE BEFRISTETEN (1956). In DIE FEUERBLUME besitzen die agierenden Figuren schon keine Namen mehr. Die Blaue Blume der Romantik ist hier zur genetisch manipulierten roten Feuerblume mutiert, von der man sich Gesundung und Erlösung erhofft. Reinshagen nimmt hiermit schon die gängige Diskussion über die auch als fatal erkannte Genmanipulation vorweg und zeigt ihre Gefahren auf. Gleichzeitig verarbeitet Reinshagen in dem Stück den gerade im Jahre 1986 aufgetretenen Super-GAU in Tschernobyl, an dessen unauslöschliche Spuren wir zum 20. Jahrestag gerade durch die Medien erinnert wurden, wie auch an die Versuche der Regierung, die tatsächlichen Schäden durch den Atomwerkkunfall zu minimalisieren. Reinshagen imaginiert eine Gesellschaft, die sich die Erfüllung aller Träume durch das Aufblühen einer von menschlicher Hand neu gezüchteten, alles bedeckenden Pflanzenart erwartet. Jedoch wirken die sich endlich entfaltenden Blüten tödlich. Die Blaue Blume der Romantik wandelt sich in ein tödliches Rot der Zerstörung allen Lebens, was durch die Berührung mit der Feuerblume besiegelt wird. Eine Gesellschaft spielt mit dem Feuer. Zur Zeit der Entstehung dieses Stückes ging der die Atomgefahr dämmende Kalte Krieg gerade zu Ende. Aber Reinshagens Stück blieb aktuell, denn heute nun blüht die Angst nicht nur angesichts von Genmanipulationen, sondern auch auf Grund einer wachsenden Zahl von kleineren, dem Westen gegenüber oft antagonistischen Ländern mit Atomwaffen oder unkontrollierten Atomversuchen, wie z. B. Pakistan, Nord-Korea, Iran und Israel. Ein Kalter Krieg wäre bei dieser Vielfalt nutzlos. Reinshagens Cassandra-Ruf in dem Stück DIE FEUERBLUME hat ein neues Echo im zeitgenössischen Bewusstsein.

In einem anderen chorischen Stück, DIE FREMDE TOCHTER, zeichnet die Autorin eine kranke Welt. Seuchen rafften die Menschen hinweg. Die Epidemien

werden nicht definiert, aber es scheint, dass sich Reinshagen hier mit der Aidskrankheit auseinandersetzt, die rasend die Welt eroberte, als sie das Stück schrieb und sich heute noch weiter ausbreitet. Jedoch lässt sich das Stück nicht auf diskriminierende Schuldzuschreibungen ein. Eher liegt der Schwerpunkt auf zwischenmenschlichen Beziehungen, welche die Hoffnung geben, dass allen, die krank sind, barmherzig und selbstlos geholfen werden könnte. Eine klosterähnliche, jedoch säkulare Gemeinde von jungen, idealistischen Menschen, die solch ein Experiment in gleichberechtigtem Zusammenleben versuchen, droht auseinanderzubrechen, als sich hierarchische Führungsstrukturen einschleichen. Reinshagen stellt die Frage, ob ein Mord zu rechtfertigen ist, wenn dadurch eine Rückwendung zu gefährlichen totalitären Gesellschaftsstrukturen vermieden werden kann. Sie geht hier zurück auf die ähnliche Frage, die Brecht mit seinem frühen Stück *DIE MASSNAHME* stellte, wobei es um die Utopie des Kommunismus' ging. Die Frage bleibt offen zu einer Zeit, in der die Kriegsverbrecherprozesse gegen totalitäre Führer im Gange sind.

In dem innovativen Stück aus dem Jahre 1992, *DREI WÜNSCHE FREI*, sind die Menschen stärker isoliert als in jedem anderen Drama von Reinshagen. Zwei Personen, Ilma und Jensen, monologisieren nur noch, kommunizieren aber nicht mehr. Beide sind auf perfekte Weise im Establishment sozialisiert: sie durch den Liebesdiskurs, in den sie sich eingeschrieben hat und der sie in der Vergangenheit leben lässt, er durch Konditionierung, Tortur und Unterdrückungspraktiken der herrschenden Regierung, die ihn faktisch taub gemacht hat. Beide hören nicht mehr, was vor sich geht, und das finden sie gut so. Sie benötigen keine Wünsche mehr. Das Begehren, das z. B. Jacques Lacan die Lebensenergie nennt, ist abgestorben. Der Chor, der sonst die Meinung der Gesellschaft reflektierte, besteht nicht mehr aus Menschen, sondern nur noch aus mechanischer Musik und künstlichen Geräuschen, die zur Manipulation der Massen per Lautsprecher eingespeist werden. Es wird Freiheit und Unabhängigkeit gejubelt, jedoch stärkste Anpassung verlangt, wie die erneute Verhaftung von Jensen am Ende andeutet. Der Chor ist nur noch Teil der Propagandamaschine der totalitären Mächte, der die Massen ruhig stellt. Menschen werden dazu nicht mehr benötigt. Anders als in Handkes Stück *KASPAR*, in dem gewissermaßen eine unsichtbare Instanz, ein Über-Ich aus dem Off den Menschen erst formt, betont das innovative elektronische Audiospiel, das Reinshagen in dieses Drama integrierte, die Entmenschlichung. Der Chor als Antagonist übt seine unsichtbare Macht per Technologie aus dem Off aus.

Am Ende des 20. Jahrhunderts gibt Reinshagen ihrem Chor wieder menschliche Gestalt. In ihrem Stück *DIE GRÜNE TÜR* (1999)<sup>25</sup> schaut die Autorin zurück in mythische Fernen. Bei der Uraufführung in Dresden hieß das Stück *DIE GRÜNE TÜR ODER MEDEA BLEIBT*. Reinshagen erklärte in einem Interview: »Ich wollte zeigen, wie eine Frau vom Stolz und der Unbeugsamkeit antiker Figuren heute leben würde.«<sup>26</sup> Janna, die neue Medea, will für Liebe und Glück kämpfen. Wolf, ihr Ehemann, ist arbeitslos und hat mit dem Job

auch sein Selbstwertgefühl als Mann verloren. Er will sich nicht von einer Frau aushalten lassen, nicht von Janna, die noch eine Arbeit hat, wenn auch eine minder bezahlte. Anders als der Ehemann Pauly in *DAS FRÜHLINGSFEST* wendet er sich von ihr ab, leckt seine Wunden. Da die Sozialisierung von Frauen die Lebenserfüllung durch eine große Liebe einschließt, sucht sie ihr Glück bei einem anderen, dem Intellektuellen und Träumer Berthold, der oben im Haus, hinter der viel versprechenden grünen Tür wohnt. Doch Janna und ihre zwei Kinder sind zuviel für den neuen Liebhaber. Er schlägt ihr die grüne Tür der Hoffnung vor der Nase zu. Frauen jedoch sind austauschbar geworden, und andere nehmen schnell Jannas Stelle bei beiden Männern ein. Die heutige Medea tötet auch ihre Kinder nicht mehr aus Eifersucht, Enttäuschung oder Rache, obwohl sie nahe daran ist. Sich arrangieren heißt das Zauberwort unserer Zeit. Janna zieht am Ende bei einem dritten Mann ein, der sie und ihre Kinder versorgen kann. Ihren vorherigen Wünschen und Hoffnungen stellte sich der Chor der arrangierten Nachbarn gegenüber, die all ihre Ideale abtun und kneipenselig die Stagnation einüben. Wiederum den Finger am Puls der Zeit, fühlt sich Reinshagen in den neunziger Jahren in eine Nation mit grassierender Arbeitslosigkeit ein. Nach der waghalsigen Eingliederung von 17 Millionen Ostdeutschen in die bestehende Struktur der BRD verloren viele Deutsche ihre Existenz und mussten ihre Würde und ihre Ideale, sowie ihre menschlichen Beziehungen mit ihrem Auskommen in Einklang bringen. *DIE GRÜNE TÜR* ist ein Modell dieses Prozesses.

Im Jahre 2003 erschien ein kleiner Text von Reinshagen, *JOINT VENTURE. KLEINE STUDIE ÜBER DIE IMPOTENZ*. Ironisch wird hier ein Terminus der Geschäftswelt für eine private Verbindung benutzt. Die *Neue Zürcher Zeitung* nennt diesen Text »eine höchst originelle Parabel auf das nahende Ende des Generationenvertrages.«<sup>27</sup> Er ist dialogisch strukturiert und gibt ein Zwiegespräch zweier älterer Nutten, wie sie die Autorin nennt, wieder. Reinshagen hat mehr denn je zuvor Witz und Fantasie in diesem kleinen Werk verwoben. Der Dialog der beiden älteren Prostituierten, die bezeichnenderweise die negativen Namen Nana und Nono tragen, ist jedoch »bitterböse Literatur«. »Sie malen sich für ihre erträumten Kinder eine rosige Liebesgeschichte aus: Julian, der Sohn, und die Tochter Angelina sollen all das erleben, was Nana und Nono zeitlebens verpasst haben: das Wunder der Harmonie.«<sup>28</sup> Trotz aller körperlicher Potenz der neuen Generation wird auf eine neue geistige Impotenz hingewiesen. Die beiden Alten sehen die Jungen als überfüttert, verhätschelt, vertätschelt. Sie sind engstirnig, kleingläubig, uninspiriert »Kopfkrüppel – Alzheimerherz.«<sup>29</sup> Das »Joint Venture«, das Sohn und Tochter der beiden verbinden soll, kommt nicht zustande. Dazu braucht es eine »unbehinderte Seele«, die jedoch junge professionelle Akademiker wie ihre Kinder heutzutage nicht haben können, wenn sie in der Gesellschaft konkurrieren wollen. Diese unbehinderte Seele hat sich schon bei Bronja in *AM GROSSEN STERN* nicht erhalten.



Lesung von »Kassiber. Eine Nacht im Leben der Gertrud K.« mit Gerlind Reinshagen, Monica Bleibtreu und Bernd Gnann, 2004 am Literaturarchiv Marbach. Foto Mathias Michaelis

Deshalb können sich die beiden Alten solch eine innere Freiheit, die dazu nötig ist, nur noch in einem behinderten Körper vorstellen, und sie imaginieren ein Kind mit Wasserkopf, das ihnen am Ende vor Augen erscheint. Reinshagen hat mit *JOINT VENTURE* »[...] unserer Gesellschaft einen Nagel ins Auge getrieben, der nicht von schlechten Eltern ist. Wahrscheinlich muss man erst ein bestimmtes Alter hinter sich gelassen haben, um derart schonungslos auf das Leben zu schauen.«<sup>30</sup>

Das neueste Stück von Gerlind Reinshagen, *KASSIBER. EINE NACHT IM LEBEN DER GERTRUD K.*, wird demnächst veröffentlicht. Am 24. März 2004 wurde es schon im Marbacher Literaturarchiv u. a. mit Monica Bleibtreu und Bernd Gnann in einer öffentlichen Lesung vorgestellt. Die Dramatikerin denkt sich in die Person und Situation der Schriftstellerin Gertrud Kolmar hinein, kurz ehe sie ins Konzentrationslager verschleppt wurde. Hier wird keine Schuld abgehandelt, sondern eine Schriftstellerin hinterfragt, wie sie möglicherweise zu einer tödlichen Entscheidung gekommen ist. Die Autorin blickt in diesem Drama auf die Anfangsjahre des Zweiten Weltkriegs zurück, als die Schriftstellerin Gertrud Kolmar entscheiden musste, ob sie die Stadt Berlin verlässt, um zu fliehen, oder ob sie trotz drohendem Abtransports ins KZ dort bleiben sollte.

Mit dem Fokus auf die Stadt Berlin in diesem Drama ist angedeutet, was von Anfang an äußerst wichtig für das Schaffen von Gerlind Reinshagen war. Sie ist vor allem eine Berliner Dichterin. Besonders in ihrer Prosa steht die Stadt Berlin im Mittelpunkt. Obgleich sie in Königsberg geboren ist und in Halberstadt aufwuchs, ist sie inzwischen eine Berlinerin geworden, die ihre Wahlheimat liebt, in der sie nun schon fast ein halbes Jahrhundert lebt. Erst nach zehn Jahren Theaterarbeit fing Gerlind Reinshagen an, Romane zu schreiben, auf die ich nun eingehen werde. Der erste erschien im Jahre 1981, *ROVINATO ODER DIE SEELE DES GESCHÄFTS*. Wie schon im Drama *EISENHERZ* reflektiert auch dieser Roman die Verkümmerng menschlicher Beziehungen niederer Angestellter in der spannungsträchtigen zwischenmenschlichen Atmosphäre der Arbeitswelt. Es geht wieder um das Leben der kleinen Leute, die vom System eingeengt werden. Der junge Rovo hat als Lehrling eine Prüfung nicht bestanden und ist nun verdammt, zeitlebens den Tag über als Packer zu rackern. Er selbst hat kein ereignisreiches Leben, dafür aber umfangreiche Traumvisionen. Er ist im Roman Medium der Geschichten anderer Menschen in seiner Firma. Auch eine frühe Verkörperung der Ellinor Bublitz von *EISENHERZ* ist eine Kollegin vom ihm. Dieser Roman ist, wie die meisten anderen von Reinshagen, eine Sammlung von Einzelerzählungen oder Skizzen, die selten über zehn Seiten hinausreichen. Es gibt keine übergreifende auktoriale Instanz, sondern es werden verschiedene Stimmen hörbar. Dieses narrative Prinzip verbindet sich mit Reinshagens teils lyrischem, teils dialogischem Stil, der einerseits die Erzählungen im banalen Alltag verankert, jedoch eine Metaebene an Bedeutung kreiert, die eben die vertrackte

»Seele des Geschäfts« durchscheinen lässt, um die es im Roman geht, und die Rovo in seinem Traumwissen ausdrückt. Hier ein Zitat vom Ende des Buches:

Da steht er und packt; und Fremde, die ihn nicht kennen, meinen, daß irgend etwas nicht stimme mit ihm, sie glauben, eine Art von Stupor wahrzunehmen, einen eigenartigen Trancezustand, manche denken, er hätte die Sprache verloren, aber die Unsrigen wissen es anders. (ROVINATO 181)

Im Jahre 1984 erscheint Reinshagens Wahlheimat versteckt im Titel eines Romans, *DIE FLÜCHTIGE BRAUT*. Diese Braut ist Berlin, wohin der Protagonist Hans Straup, ein Journalist, im ersten Kapitel von einer Reise zurückkehrt. Detailgetreu beschreibt Reinshagen sein Glücksgefühl und den Zauber, der ihn überkommt, als er zu seiner Wohnung in einem alten, vor dem Ende des 19. Jahrhunderts erbauten Doppelhaus mit Fachwerkgiebel und Marmorstufen geht. Doch die Situation der Nation in der Wohlstandsgesellschaft erlaubt ihm kein anhaltendes Glücksgefühl. Reinshagen zeigt eine Stadt in der Krise: auseinandergefallene Familienstrukturen, unzulängliche Wohngemeinschaften, Unverbindlichkeit der Menschen, die politische Ambivalenz der noch vor dem Mauerfall stehenden Stadt, berufliches Scheitern und Krankheit. Es sind besonders »die Alleingeblienen oder die Allein-sein-Wollenden, die durch Geschichten Zusammenhänge finden und bewahren« (FB 244), und die Hoffnung wird ausgedrückt, dass die Geschichten zur Entstehung einer neuen, besseren Stadt beitragen werden. Ein Straßenprophet verkündet, »[d]ie neue Stadt, sie wird kommen endlich, als »eine geschmückte Braut ihrem Mann« (FB 238). Die Rolle und Schwierigkeiten des Schriftstellers in dieser an Sodom erinnernden Stadt, die rückwärts gerichtete Propheten hervorbringt, werden thematisiert. Reinshagen deutet an, dass diese Propheten die Schriftsteller sind, die diese Geschichten unter Schwierigkeiten aufschreiben. Es wird von Straup gesagt:

Sonderbarerweise hatte er arbeiten können. In einer Art selbstverordneter Sturheit hatte er Worte und Sätze angehäuft, Tag für Tag, ohne auf Eingebungen zu warten ... Es war ihm dann immer leichter von der Hand gegangen, als sei sein Kopf auf einmal selbsttätig geworden oder Quantität in Qualität umgeschlagen.<sup>31</sup> (FB 233)

Doch noch scheint es zu früh, denn die Stadt reibt auf, treibt ihn zum Nervenzusammenbruch.

Das Buch *ZWÖLF NÄCHTE*, das an die Kriegsgeschichten der Kinder anknüpft, die schon in *SONNTAGSKINDER* angelegt waren, kam 1989 heraus und wurde eines der von Kritikern am meisten geschätzten Prosatexten von Reinshagen. Auch in dieser Sammlung von 22 kurzen Texten, deren Titel sich auf die

unheimlichen Nächte am Ende des Kalenderjahres beziehen, gibt es wieder eine Geisterbeschwörung,

Gespenster der Kindheit besetzen ihre Phantasie und ihr Erinnerungsvermögen. In den verlorenen Heimatgebieten hausen gute Geister, aber auch viele schlimme Gesellen, Täter mit Opferblick, verfolgen jene, die in der Nazizeit ihre Jugend verlebten.<sup>32</sup>

Diese Geister sind unbequeme Erinnerungen an Vergangenes, das als deutsches Erbe, plagend wie Kobolde, das Bewusstsein noch jetzt malträtiert. Gerade diese Texte, wie große Teile ihrer Romane, beweisen Reinshagens Meisterschaft im Dialog und in dramatischer Vergegenwärtigung. Die Sprache dieses Buches hat etwas Märchenhaftes und Lyrisches. Knapp und expressionistisch wird der innere Zustand der jungen Leute dargestellt: »Julia hat sich Gold auf die Lider getupft«<sup>33</sup> (Z 79), Polly, »die konnte: nachts auf dem Dach gehen ohne zu fallen« (Z 102). Es wird von »Bruder Tod« (Z 79) gesprochen und vom Krieg, der im Frieden ins »Gefängnis ihrer Köpfe« gesperrt ist. Spiele ersetzen die abhanden gekommene Lebensform. Das gibt manchen die Kraft, die schlimme Zeit kreativ umzusetzen. Diese Hoffnung scheint als Hoffnungsglimmer aus dem Unheimlichen der schlimmen Zeit heraus.

Im Jahre 1994 erschien der Roman *JÄGER AM RAND DER NACHT*. Zum dritten Mal schlüpft Gerlind Reinshagen in die Rolle eines männlichen Protagonisten. Hier ist es Gregor, Gori genannt, der als Aussteiger seine Familie, Freunde und traute Umgebung verlassen hat, weil er den Konventionen, den Lügen und der Enge der verwalteten Welt entfliehen wollte. In zwölf Kapiteln schreibt Reinshagen aus der Perspektive der Zurückgebliebenen, die wieder Kontakt mit Gori aufnehmen wollen. Erinnerungen an die Kriegs- und Nachkriegszeit werden lebendig, Fragen der eigenen Schuld werden gestellt und die eigenen Erfahrungen durch Gregors Ausstieg in einem kritischeren Licht gesehen. Es entsteht eine sich über mehrere Generationen erstreckende Familiensaga. In Rückblenden kommen auch Verstorbene zu Wort. Die Leser erfahren nur indirekt von Gregors Verzweiflung und seiner Lebensunlust. Es entsteht so – ausgedehnter als z. B. bei Uwe Johnsons *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB* oder Christa Wolfs *NACHDENKEN ÜBER CHRISTA T.* – eine neue Variante Roman-Genres, die es ermöglicht, sich ohne eine allmächtige Erzählerin an ein plastisches, lebendiges Bild eines Menschen heranzutasten, das jedoch aus den Wahrnehmungen anderer besteht und nicht mehr erklärt, als man auch im Leben wissen kann. Reinshagens *JÄGER AM RAND DER NACHT* ist sowohl diffiziles Psychogramm eines Jugendlichen der neunziger Jahre wie auch ein differenziertes Soziogramm einer durch zwei Weltkriege und etliche gesellschaftliche Umbrüche gezeichneten Familie. Für die Soziologin Barbara Sichtermann klingt der Roman wie eine geheimnisvolle chromatische Melodie, für Kammerorche-

ster gesetzt, die ein herzloser Witzbold auf dem Synthesizer spielt, was auf den kalten Blick der Autorin hinweist.

Reinshagens Revier liegt unterhalb der Oberfläche der Tagesläufe und sichtbaren Orte, ihre Intuition führt an die Ränder der Wahrnehmung, da wo im Zwielficht Mehrdeutigkeiten vorherrschen, aus denen dann ab und an überraschende Klarheit hervortritt. Mit ihrer bestechend schönen rhythmisierten Prosa führt sie den Leser wie eine Sängerin in ein Feen-Reich.<sup>34</sup>

Der nächste große Berlin-Roman erschien 1996 unter dem Titel *AM GROSSEN STERN*, womit der berühmte Platz mit der Statue des Friedensengels gemeint ist. Es handelt sich hier um einen Erziehungsroman in der Nachfolge von Rousseau; nur dass hier das Erziehungsprogramm nicht von der Autorin stammt, sondern von dem Protagonisten, dem allein stehenden Fotografen Falk, Mitte 40, der das 11-jährige russische Umsiedlerkind Bronja als Pflegetochter angenommen hat. Das Buch knüpft an die Pygmalion-Legende an, wobei er, der deutsche Mann, das junge Mädchen formen will. Um die schlechten Einflüsse der gegenwärtigen Jugendkultur auszuschalten, sperrt Falk das Kind mit Büchern ein, die für ihn als Meisterwerke der Kultur gelten und die mit dem Kanon der Aufklärung übereinstimmen. Damit nimmt er ihr gerade das, was er ihr zu geben vorgab: ihre Freiheit, ihr unverdorbenes Wesen. Die unverdorbenene Reinheit, die er sucht, kann durch solch ein Programm nicht erhalten werden. Wie auch die anderen männlichen Protagonisten bei Reinshagen hat Falk Beziehungsprobleme mit seinen Intimpartnerinnen. Er ist ein melancholischer Bundesbürger, der halb in der Kunstszene steckt, und den die Leidenschaftslosigkeit seiner abgeklärten Umwelt blockiert und frustriert. In der kleinen Ziehtochter Bronja entdeckt er wieder das Feuer, die natürliche Leidenschaft, die er erhalten und nicht durch die Schulsysteme des Establishments verderben lassen will. Es ist ein kühnes Buch über ein heikles Thema, das Reinshagen aufgreift, denn eine sublimale erotische Dimension, eine Humbert-Lolita-Situation in Zusammenhang mit einem Kind ethnischer Abkunft, streifen die Grenzen dessen, was man sich heute erlaubt, in der Literatur zu thematisieren. Reinshagen geht kritisch an dieses Thema und an ihren Protagonisten heran. Am Schluss liiert sich das nunmehr 15-jährige Mädchen in Rebellion mit einem Mann von Falks Bekanntenkreis, den er am meisten verachtet. Es kommt aber auch zu einer sexuellen Episode mit dem Adoptivvater. Das Resultat dieser patriarchalischen Liebes- und Bildungsversuche ist wieder einmal der Tod einer jungen Frau. Nur dass sie diesmal durch ihren Tod nicht die Gesellschaft rettet, wie es in Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts so oft der Fall gewesen war. Es ist ein pessimistisches Buch, denn es demonstriert, dass Frauen noch immer als Versuchsobjekte einer androzentrischen Welt dienen. Auch reflektiert Reinshagen hier die sich häufenden Berichte über den deutschen

Mädchenhandel aus den Oststaaten und das stärker in den Medien abgehandelte Thema des Kindsmisbrauchs.

In AM GROSSEN STERN ist das Projekt mit Vorbildern gescheitert, jedoch weiß Reinshagen, dass Anfang des 21. Jahrhunderts die Menschen der Gesellschaft dringend nach Richtbildern verlangen. Reinshagen findet nicht mehr die traditionellen Helden aus Geschichte, Religion oder der Familie. In dem Roman GÖTTERGE SCHICHTE aus dem Jahre 2001, in dem sie in ihrer Prosa zum ersten Mal eine Frau ins Zentrum des Geschehens stellt, treten Leitbilder aus den unterschiedlichsten Sparten von Kultur und Gesellschaft auf, die das Leben der Protagonistin, einer Lehrerin mittleren Alters, beeinflusst oder berührt haben. Wie in DIE CLOWNIN inszeniert das Buch einen Reigen von Menschen, mit deren Einfluss die Protagonistin sich auseinandersetzt. Die Autorin folgt einer alten Tradition, nämlich dem Muster der Dialoge des griechischen Satiristen, Lucian von Samosata, wo die Götter sprechen. Bei ihr reden hauptsächlich Figuren, die aus den Medien bekannt sind. Wir begegnen in erfundenen Dialogen z. B. wiederum Marilyn Monroe, und Emily Brontë. Doch diese neuen Götterfiguren, die im Wahn der Protagonistin auftreten, können durch ihr Vorbild in einer Welt der schwankenden Werte auch keine Festigkeit des Subjektes herstellen. Die Protagonistin,

R. R., eine Lehrerin, hört wie in einer Art Geisteskrankheit »ihre Götter« Tag und Nacht sprechen, hört sie streiten, rasonieren, lachen; sie kann sich nicht vor ihnen retten. Dabei gerät sie in eine kaum erträgliche Isolation. In einem Gespräch zwischen John Lennon und Emily Brontë, versteht sie, geht es um Einsamkeit und wie man sie aushält, in dem zwischen Virginia Woolf und Robert Walser um Wahnsinn und dessen Simulation, in einem Monolog von Dylan Thomas um die Unfruchtbarkeit der Dichter in neuerer Zeit (so daß die Geschichten sich von selbst werden fortpflanzen müssen). R. R. begreift, dass es nicht darauf ankommt, sich von den Göttern zerstreuen und unterhalten zu lassen, sondern sie weiterzudenken.<sup>35</sup>

Reinshagens neuester Roman, VOM FEUER, erschien 2006 im Suhrkamp-Sortiment. Pressestimmen bemerken dazu: »Sie schreibt, als wäre sie zwanzig.«<sup>36</sup> Eine bisher nur unzulänglich erkannte Zwischengeneration, die nach dem Krieg nicht die Restauration im Sinn hatte und noch nicht dem Wirtschaftswunder nachlief, sondern nur auf die eigene Erfindungsgabe angewiesen war, um das Leben zu meistern, wird von Reinshagens in diesem Roman vergegenwärtigt und in ihrer Dynamik dargestellt. Hier zeigen sich neue Aspekte unserer Vergangenheit, die so noch nicht literarisch verarbeitet wurden und eine Seite der deutschen Nachkriegszeit beleuchten, die immer noch im Dunkeln liegt. Was Peter Handke in einem Brief an die Autorin über VOM FEUER sagt, trifft in vieler Beziehung auf ihr gesamtes Werk zu. Handke schreibt:

[D]ie Weise, die Sprache, die Innenbewegung der Sätze, von tief innen nach wer weiß wohin, kommt mir notwendig vor: kein Bericht, kein Protokoll, sondern präzises, minimalistisches, gerade darum monumentales Stammeln: Schreiben als Eingedenksein, Sie als die Eingedenklerin an der Hand von Winzigbildchen, Gerüchen, Geschmäckern, Schwellendingen zwischen ganz-Leben und Graus-Tod, wie es eben jenen Halbwüchsigen von vom Endkrieg nicht eben nach –, sondern mitempfunden ist. Es herrschte, was das große arme kurze Leben jener betrifft, eine Lücke, nein, ein Klaffen – und zum Leseglück (Glück?) haben Sie die Lücke nicht gefüllt, sondern geklärt, gelichtet, umsorgt, geöffnet, sichtbar werden lassen.<sup>37</sup>

Bisher nicht sehr bekannt ist Gerlind Reinshagen als Lyrikerin. Nur wenig ist hier und da verstreut veröffentlicht worden. Umso glücklicher ist der Umstand, dass die Autorin für diesen Band eine Anzahl unveröffentlichter Gedichte zur Verfügung gestellt hat. Wie in ihrem anderen Werk tastet sich Reinshagen auch in diesem Genre an die Fortwirkung der Vergangenheit heran, an deren Geschichten, um den Einfluss auf die Gegenwart zu erspüren. In MORANDI I träumen die Geschichten davon, wieder Körper zu werden. In SEINE FRAU ALLEIN ZUHAUS kann sich die zurückgebliebene Frau nie mehr von dem eisernen Griff des im Krieg getöteten Soldaten lösen. Die archaische Männerwelt mit ihren Tötungsritualen ist in ANSELMO, SCHLACHTER IN MONTESCUDAIO angedeutet, und die Hoffnungslosigkeit eines Lebens durchdringt das Kleist-Gedicht HEINRICH UND HENRIETTE. AM KLEINEN WANNSEE, dem Ort, wo der Schriftsteller Selbstmord beging. Die Überwindung des Abgeschnitten-seins und der Kontaktlosigkeit des modernen Menschen wird in ANNÄHERUNG AN EINE PERSON thematisiert. Der Rhythmus und die Musikalität der Gedichte tragen dazu bei, den in Sprache gefassten Empfindungen eine tiefere Wirkung zu geben. Einige Gedichte erhalten durch ungewöhnliche Wortstellung griechische Anklänge.

Von Gerlind Reinshagen sind auch eine Vielzahl von Essays, Abhandlungen, und Gespräche veröffentlicht, in denen sie sich zur Literatur und besonders oft zur Situation des deutschen Theaters äußert. Auch in dem neuen Interview, das in diesem Band erscheint, drückt sich die Hoffnung der Autorin auf das Weiterbestehen einer starken Theaterkultur und auf ein fortgesetztes Interesse der jungen Generation an dieser Institution aus. Auch rührt sie neue Ideen für ihre zukünftigen Texte an. Sie hat sich durch die Feier ihres 80. Geburtstags nicht lange von ihrer Leidenschaft, dem Schreiben, abhalten lassen und ist schon intensiv dabei, für ihren nächsten Roman neue Geschichten in Sprache zu fassen. Mit Spannung sehen wir den erfundenen, lebendigen Storys entgegen, die uns sicher wie ihre vorherigen Texte mit einer unterschwelligten Wahrheit zum Neudenken aufrütteln werden.

- 1 Brendan Driscoll: *American Library Association Booklist*, 1. März 2005. Übersetzung des Zitats aus dem Amerikanischen von Helga Kraft.
- 2 Siehe Martin Walser: *Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche am 11. Oktober 1998*. In: Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hg.): *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1998*. Martin Walser. Ansprachen aus Anlass der Verleihung, Frankfurt/M. 1998.
- 3 Die Inszenierung von Friedrich Hebbels *Die Nibelungen* im Münchner Residenztheater 2004 (Regie Andreas Kriegenburg) brachte gar vierzehn Siegfrieds auf die Bühne.
- 4 Z. B. in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin in *Liebelei* (Regie Tina Lanik) im Jahre 2005.
- 5 Siehe Jutta Kiencke-Wagner: *Das Werk von Gerlind Reinsbagen. Gesellschaftskritik und utopisches Denken*, Frankfurt/M. (Peter Lang) 1989.
- 6 Wolfram Buddecke: *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR. Kommentar zu einer Epoche*, München (Winkler) 1981, S. 165.
- 7 Uraufführung am Landestheater Darmstadt, Regie Werner Kreindl unter Mitarbeit von Peter Zeman. *Kaspar* wurde 12. Mai 1968 ebenfalls am TAT uraufgeführt.
- 8 In: Gerlind Reinsbagen: *Gesammelte Stücke*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1986. Zitiert im Text als GS plus Seitenzahl.
- 9 Gerlind Reinsbagen: *Die halbwegs emanzipierte Mariann*. In: Gerlind Reinsbagen: *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1986, im Text zitiert als GS plus Seitenzahl.
- 10 Susan Sontag: *Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern*, München (Hanser Verlag) 2003. Der Trend, Krankheit für die Bühne zu thematisieren, begann mit *Elefant Man* von Bernard Pomerance (wurde zuerst 1979 aufgeführt).
- 11 R.L.: *Schock des Alltäglichen. Zum 60. Geburtstag der Dramatikerin Gerlind Reinsbagen*, Schwäbische Zeitung vom 3. Mai 1986.
- 12 Katrin Sieg: *The Representation of Fascism in Gerlind Reinsbagen's »Sunday's Children«*, Theater Studies, Band 36, 1991, S. 32. (Übersetzung Helga Kraft).
- 13 Ebd., S. 32 – 33.
- 14 Bell Hooks: *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston (South End Press) 1989. Zitiert bei Katrin Sieg: *The Representation of Fascism in Gerlind Reinsbagen's »Sunday's Children«*, A.a.O.
- 15 Siehe Jutta Kiencke: *Die Dramen der Gerlind Reinsbagen. Utopisches auf der Bühne*. In: *Fürs Theater schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen (Zeichen und Spuren, Frauenliteraturverlag GmbH) 1986, S.38.
- 16 Katrin Sieg: *The Representation of Fascism in Gerlind Reinsbagen's »Sunday's Children«*, A.a.O., S. 44.
- 17 »[T]he 80's were the decade of »money fever.« <http://www.speakerseries.com/spk1999/wolfe.htm>. Eingesehen am 10. Mai 2006.
- 18 Brief von Gerlind Reinsbagen an TheaterZeitSchrift Nr. 10, erwähnt von Leonore Campe in: *Tödliches Hochseil*, Die Tageszeitung (TAZ) vom 13. Dezember 1986.
- 19 Uraufführung von *Eisenherz* am 14. November 1982, Schauspielhaus Bochum (Regie Andrea Breth), Schauspielhaus Zürich (Regie Holger Berg).
- 20 Siehe Rosemarie Nave-Herz: *Die Geschichte der Frauenbewegung*, Hannover 1997.
- 21 Leonore Campe zitiert aus einem Brief von Gerlind Reinsbagen an die TheaterZeitSchrift Nr. 10, A.a.O.
- 22 Ebd.
- 23 In: Gerlind Reinsbagen: *Drei Wünsche frei. Chorische Stücke*. Mit einem Nachwort von Anke Roeder. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 1817) 1992
- 24 Uraufführung *Die Feuerblume* am Bremer Theater, 1. Oktober 1988, Regie Günter Krämer und Werner Schroeter; Uraufführung *Die fremde Tochter* am Theater Basel 13. Februar 1993, Regie Christof Nel.
- 25 Uraufführung *Die grüne Tür* am Staatsschauspiel Dresden, 11. Februar 1999, Regie Irmgard Lange.
- 26 Valeria Heintges: *Wer Probleme sieht, guckt weg*. In: Sächsische Zeitung vom 13./14. Februar 1999.
- 27 Martin Krummholz: *Vermodert, verholzt. Gerlind Reinsbagens »Kleine Studie der Impotenz«*. In: Neue Zürcher Zeitung vom 21./22. Juni 2003.
- 28 Michael Zeller: *Geliebter Blödiän*. In: Nürnberger Nachrichten vom 17./18. Mai 2003.
- 29 Gerlind Reinsbagen: *Joint Venture*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2003, S. 48.
- 30 Michael Zeller: *Geliebter Blödiän*, A.a.O.
- 31 Gerlind Reinsbagen: *Die flüchtige Braut*, Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 1625) 1984, zitiert als FB plus Seitenzahl.
- 32 Beatrice von Matt: *Die Unsterblichen, die Wiedergänger. Gerlind Reinsbagens Prosaband »Zwölf Nächte«*. In: Neue Zürcher Zeitung vom 30. März 1990.
- 33 Gerlind Reinsbagen: *Zwölf Nächte*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989.
- 34 Barbara Sichtermann: *Tote, Stumme und Verstockte*. In: Die Zeit vom 5. November 1993.
- 35 Klappentext zu Gerlind Reinsbagen: *Göttergeschichte*, Frankfurt/M. 2000.
- 36 Beatrice von Matt: *Die Heimkehr der Gezeichneten. »Vom Feuer« – ein eindrücklicher Roman von Gerlind Reinsbagen*. In: Neue Zürcher Zeitung vom 4. Mai 2006.
- 37 Privatbrief von Peter Handke an Gerlind Reinsbagen vom 10. Oktober 2005.

»NICHTS GEGEN DAS SCHWINDELN,  
ES MUSS NUR GUT GEMACHT SEIN«

Helga Kraft im Gespräch mit Gerlind Reinshagen

*Helga Kraft: In Ihrem neuen Roman VOM FEUER befassen Sie sich mit der deutschen Vergangenheit. Sie gehen zurück auf die letzten Jahre des Zweiten Weltkriegs. Es gibt seit einigen Jahren eine Schwemme von Autobiografien, die diese Jahre aufarbeiten. Warum interessieren Sie sich besonders für diese Zeit und warum haben Sie selbst davon Abstand genommen eine Autobiografie zu schreiben?*

Gerlind Reinshagen: Seit ich mich ernsthafter damit beschäftige, bin ich skeptisch geworden gegenüber Autobiografien. Es wird zuviel darin geschwindelt. Nichts gegen das Schwindeln, es muss nur gut gemacht sein. Und zwar so gut, dass es der Wahrheit näher kommt, als die exakteste Lebenschronik. Der zweite Grund ist, dass ich vor allem den Folgen dieser Jahre nachforschen wollte. Wie hat die Erfahrung des Krieges und der Zeit danach sich im späteren Leben ausgewirkt? Wohin führen die Biografien der Freunde? Das Buch reicht ja bis etwa 1980/85.

*In VOM FEUER zeigen Sie das Schicksal junger Leute, die durch die Kriegszeit und Nachkriegszeit traumatisiert wurden, so dass viele von ihnen mit ihrem Leben nicht mehr zurechtkamen. Sehen Sie hierin ein Element des Leidens eines Teils der deutschen Bevölkerung, die nicht am Faschismus, am Holocaust oder an der Kriegstreiberei beteiligt waren?*

Die Personen im Buch waren Kinder, als der Krieg begann. Als sie anfangen, selbständig zu denken – was in diesen Jahren aufgrund von Erziehung (und anderer Zwänge) oft später einsetzte als heute – waren sie schon mit den schlimmen Folgen des Krieges konfrontiert. Die Reaktionen waren sehr unterschiedlich. Einerseits war festzustellen, wie dieser – nennen wir sie »Zwischengeneration« – plötzlich unerwartete Kräfte zuwuchsen, ebenso wie eine

Kreativität bzw. Improvisationsfähigkeit zu beobachten war, die häufig die Verlusterfahrung überdeckte. Wie sich andererseits doch auch über lange Zeit eine Fixierung an altgewohnte Denkmuster hielt. Die Traumatisierung, die natürlich stattgefunden hatte, wurde oft erst Jahrzehnte später virulent, oft auch gar nicht erkannt.

*Die Traumatisierung kann positive und negative Folgen haben, das heißt, Sie sehen das nicht einseitig. Obgleich Sie ja einen Roman geschrieben haben und Ihre Figuren fiktive Charaktere sind, berufen Sie sich in der Darstellung auf Menschen ähnlichen Schicksals, die Sie gekannt haben? Wie viel von Ihrer eigenen Biografie ist in den Roman eingeflossen?*

In jeder Arbeit versuche ich mit – wie soll ich sagen – Mischfiguren zu arbeiten. Ich bin in der einen Person, und ich bin in der anderen Person, um so möglichst viele Aspekte unseres damaligen Lebens zu erwischen und ebenso an unsere Wünsche, Ängste, Emotionen in dieser Zeit heranzukommen. Was ist davon überhaupt noch da? Was kommt immer wieder? Außerdem – und dieser Aspekt war mir ebenfalls wichtig –: Wann fing das Nachdenken über unsere Zeit wirklich an? Wann das Schreiben? Wie kann ich die gängigen Klischees vermeiden, das übliche Muster: Ja, wir waren begeistert am Anfang, haben mitgemacht, dann sind uns die Augen aufgegangen, ist uns ganz langsam die Einsicht gekommen, bis wir schließlich Bescheid wussten, bis wir widerstanden usw. Die Realität aber war bei jedem Einzelnen komplizierter. Ich wollte ganz nahe an damals heran, an die spezielle Wahrheit von Kindern, auch wenn sie hässlich oder traurig ist. Vor allem an ihre Wünsche und Fantasien, die sich in der Realität dann als tragisch erwiesen.

*In den letzten Jahren haben Sie sich intensiv mit mythischen Elementen der Kultur befasst. In dem Stück DIE GRÜNE TÜR setzen Sie den Medea-Mythos neu, in GÖTTERGESCHICHTE werden populäre kulturelle Ikonen wie Marilyn Monroe oder auch Pablo Picasso zu modernen Mythen. Meinen Sie, dass im Mythos eine gewisse kulturelle Wahrheit als Quelle ruht, oder dass diese so genannten Wahrheiten immer neu produziert werden müssen?*

Vergleicht man die alten Mythen mit den modernen, so finden sich allenthalben Übereinstimmungen in der Struktur. Ich habe versucht, im Stück LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE die einzelnen Stationen in Bildern zu zeigen, z. B.:

Der Kampf um Anerkennung  
Der plötzliche Reichtum  
Der Ruhm  
Die Verehrung

Die Anfechtung  
Die Verdammung  
Das schlimme Ende  
Die Auferstehung.

*Könnte man eine solche Struktur auch in Ihrem Buch VOM FEUER ausmachen?*

Ich hatte viel zu tun, die Wege der einzelnen Figuren zu verfolgen. Wer in dieser Geschichte nach dem Überindividuellen sucht, müsste es selber herausfinden.

*Wie ist es bei DIE GRÜNE TÜR und GÖTTERGESCHICHTE?*

Ich glaube, dass junge Menschen zunächst einmal immer in den Spuren von anderen gehen, und natürlich suchen sie sich dabei die stärksten, die folgerichtig zum Mythos wurden. Interessant beim Schreiben ist für mich herauszufinden, ob und wann eine Figur die Kraft hat, über die gängigen Muster hinaus zu gehen und ihre eigene Persönlichkeit auszubilden. In der GÖTTERGESCHICHTE geht es um eine junge Frau, die sich berühmte Frauen (und Männer) zum Vorbild nimmt, weniger um ihnen nachzufolgen, sondern um sie als Gesprächspartner zu nutzen, die ihr ihre Fragen beantworten sollen. Da treten dann solche Geistesgrößen auf wie Pablo Picasso, Albert Einstein, John Lennon und Emily Brontë, doch auch Marilyn Monroe, über die sie alles gelesen hat, etc.

In den Stücken EISENHERZ und DIE GRÜNE TÜR versuchte ich, Frauen aus ganz anderen Schichten zu beschreiben, solche, die ihrer angestammten Klasse längst entwachsen waren. Ich fand sie in der Realität schon früher oft in Büros, in Betrieben – Frauen, die ihr Leben nicht nach den Allerweltsgeschichten der Medien ausrichteten, sondern es für sich speziell erfanden.

*In Ihrem neuen Stück, das 2007 bei Suhrkamp veröffentlicht wird, steht wieder eine Frau im Untertitel. Dabei handelt es sich ebenfalls um eine reale Person, nämlich die jüdische Schriftstellerin Gertrud Kolmar.*

Vordergründig habe ich hier nicht versucht den Mythos aufzuzeigen, obgleich es Parallelen gibt. Einer nahe liegenden Interpretation der Leute folgend, wird in dem Stück die Frage gestellt: Hat sich Gertrud Kolmar für ihren alten Vater geopfert, indem sie bis zuletzt bei ihm in Berlin blieb und dann nicht mehr rechtzeitig aus der Stadt herauskam? Wer aber viele Gedichte, Briefe, sogar Kinderäußerungen von ihr kennt, wird bald dahinter kommen, dass sie bis zum Schluss sehr bewusst gehandelt hat. Dass sie, wie viele Widerständler auch, die tödlichen Konsequenzen nicht scheute. Das Thema des Selbstopfers klingt in vielen Arbeiten von ihr auf. Das Widerständische auch.

*Hatten Sie ein besonderes Bedürfnis, dieses Thema gerade jetzt anzugreifen?*

Natürlich ist die Haltung Kolmars im Zeitalter einer Wohlstands- und Überfluggesellschaft schwer nachvollziehbar. Wir sind gewöhnt, ziemlich selbstverständlich das Eigeninteresse vor das der anderen zu stellen. Daher überrascht es mich, wie schnell der Name Gertrud Kolmars in den letzten Jahren bekannt geworden ist; wie viele, auch gerade jüngere Leute, ihren Namen und ihre Werke kennen, und wie ihr Einfluss noch immer wächst. Zu dieser Entwicklung möchte ich beitragen.

*Sie sprachen von einer Generation, die möglicherweise nicht mehr willens ist, irgendwelche Opfer auf sich zu nehmen?*

Doch immerhin fähig und willens, sich einen Lebensentwurf zu machen.

*... und dann auch dabei zu bleiben. Ganz egal, was dabei herauskommt?*

Das sei dahingestellt.

*Wir leben in einer Zeit des Kompromisses, politisch vor allem, weil in der Demokratie immer Kompromisse ausgehandelt werden müssen. Da ist die Haltung Gertrud Kolmars nicht gerade eine, die erwartet wird, oder?*

Eine, die fast unvorstellbar ist. Doch Gertrud Kolmar hat gewusst, dass es so mit ihr kommen wird. Sie hat es gewusst.

*Und akzeptiert.*

Als Vorwort für den Monolog Gertrud Kolmars, der jetzt unter dem Titel KASSIBER herauskommen soll, fand ich die folgenden Zeilen von ihr:

So wirf du dich dem Niederen hin, /  
sei schwach, umarme das Leid, /  
bis einst dein müder Wanderschuh /  
auf den Nacken der Starken tritt.<sup>1</sup>

*Ist das nicht die Haltung, die im Moment junge Muslime annehmen, wenn sie sich selbst opfern? Ich meine, sehen Sie das kritisch?*

Ich sehe den Unterschied. Gertrud Kolmar war mit ihrer Entscheidung mutterseelenallein. Und mit ihrem Opfer. Sie riss nicht unzählige andere mit in den Tod. Verantwortlich war sie allein ihrem Gewissen.

*Hat Sie das, abgesehen von Kolmars jüdischem Schicksal, besonders interessiert? Wie sind Sie dazu gekommen, über diese Schriftstellerin zu schreiben?*

Das Wichtigste war für mich vor allem auch die Frage: Wie läuft ein Künstlerschicksal unter einem Zwangsregime ab? Daran schloss sich natürlich gleich die nächste Frage an: Wie haben sich andere – Schriftsteller, Schauspieler etc. – damals verhalten, wie hättest du selbst unter solchen Umständen reagiert? Hättest du den Mut gehabt, deinem Lebensentwurf zu folgen? Hättest du Kompromisse geschlossen? Also ein doppelter Zugang ...

*Eine andere Frage, eher technischer Art, ist auch: Wie viel hier auf Fakten basieren sollte und wie viel Fiktion eingeflossen ist? Ich meine, wagen Sie, etwas zu ändern oder etwas auszulassen? Etwas auslassen ist ja auch schon eine Änderung. Man erwartet dann immer, dass bei einer realen Person, genau wie damals bei Marilyn, alles genau stimmt.*

Bei Marilyn hat gar nicht alles gestimmt.

*Und wie ist es jetzt bei Kolmar?*

Man könnte es aus dem Untertitel herauslesen: »Eine Nacht im Leben der Gertrud K.«. Ich würde sagen, da ist es reine Fiktion. Es werden nur die Ereignisse einer einzigen Nacht simuliert, allerdings eingedenk der Charaktereigenschaften, des Lebenslaufs und der Erzählungen Gertrud Kolmars.

*Und ihrer Gedichte?*

Außerdem noch ihrer Briefe an die engsten Verwandten, an ihre Nichte. Sie macht da sehr persönliche Andeutungen.

*In diesem Drama, aber auch in allen Ihren Werken zeigen Sie großes Interesse an privaten menschlichen Beziehungen. Finden Sie, dass unsere Gesellschaft heute ein Beziehungsmanko aufweist? Man hört von Angst vor den großen Gefühlen, vor Liebe. Ist die traditionelle Familie eine gute Beziehungskonstellation für die Zukunft? Erkennen Sie neue Beziehungsmöglichkeiten unter den Menschen?*

Mir scheint, dass sich allenthalben neue Klassen bilden, unabhängig von den traditionellen, wie die Soziologen sie beschrieben haben. Ich sehe, dass sich dementsprechend auch die Beziehungen der Menschen untereinander wandeln oder längst gewandelt haben. Vor allem aber fallen mir, öfter als früher, Alleingebliedene auf; solche, die aus den alten Familienstrukturen ausgebrochen sind, doch auch den heutigen Liebesbeziehungen nicht mehr trauen, die allesamt ein großes Bedürfnis nach irgendeiner Art von Bindung haben. Da ist jetzt viel im Fluss – und das interessiert mich natürlich.

*Ist dieses Bindungsbedürfnis eventuell sogar stärker als früher?*

Ich erinnere mich, dass es zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, angesichts des Todes, sehr stark war. Davor – zur Zeit unserer Eltern und Großeltern – brauchte man eher gute Nachbarn oder Gesellschafter. Heute sehe ich eine große Vielfalt von Bindungen, ich möchte herausfinden, wie viele verschiedene Arten es gibt, was vorherrscht, was eventuell im Absterben ist etc. Das Schreiben ist das beste Mittel, sich in dem Dschungel zu orientieren.

*Berlin kann so ein Dschungel sein. Viele Ihrer Romane spielen in Berlin. Warum haben Sie gerade diese Stadt so oft als Ort der Handlung ausgesucht?*

Für uns Kinder früher in der Provinz war Berlin *die Stadt*. Fast alle Mitglieder unserer Familie hatte es schon nach dem Ersten Weltkrieg aus dem Osten dorthin gezogen; man besuchte sie oft und staunte. Als ich es schließlich geschafft hatte, selbst da zu wohnen und zu arbeiten – das war sechs Jahre nach dem Krieg – konnte ich die Stadt aber noch nicht von außen, sozusagen mit literarischen Augen, betrachten, alles war ja kaputt: man musste sehen, dass man Tisch und Bett wieder zusammenbekam, seine Wohnung, sein Leben. Dann kam die Zeit, wo auch Berlin zur Provinz geworden war, die Zeit der Mauer. Das war zwar gemütlich, doch auch etwas langweilig. Man hockte viel mit Freunden zusammen. Erst später, nach der Maueröffnung, hatten wir das Gefühl, richtige Großstädter geworden zu sein. Doch, ich glaube, es war zur Zeit der Mauer, dass beim Schreiben Berlin mit seinen Wechselfällen in den Vordergrund trat. Man schreibt ja nicht nur über das, was man liebt, sondern vorwiegend über das, was einen einzwängt, ärgert, unter dem man leidet. Mir würde es schwer fallen, einen Roman beispielsweise über Italien zu schreiben, obgleich ich eine zeitlang da gelebt habe und ich es liebe.

*Es gibt so viele Schriftsteller, die jetzt über ausländische Orte schreiben.*

Was exotische Orte, exotische Menschen angeht, so hätte ich schon eine Menge damit zu tun, die Fassade zu beschreiben. Ich möchte eher ins Innere, sowohl der Städte als auch der Leute, hinein.

*... worunter Sie auch gelitten haben*

Ja, ich glaube, man muss gestaunt und gelitten haben, bevor man wieder einen Schritt zurücktreten und die Dinge im Ganzen sehen kann.

*In den Romanen fiel mir auf, dass Sie immer sehr auf Details achten. Es muss alles stimmen, nicht einfach nur eine Fantasiewelt sein? Berlin ist eben die Stadt, die Sie gut kennen.*

Das hab ich lernen müssen: Wie wichtig Details sind, dass man nicht nur seinen »großen Entwurf« verfolgt, sondern dass es die kleinen Sachen sind, die viel über Dinge und Menschen aussagen.

*Mir fiel das besonders in DIE FLÜCHTIGE BRAUT auf – wie wunderbar die Details beschrieben sind, die Berlin lebendig machen. In JÄGER AM RAND DER NACHT sah ich es zuerst an einem Hauseingang! Und an einer Treppe, wie es sie nur in Berlin geben kann.*

Ja, das lernt man bei den Schriftstellern, die man liebt.

*Haben Sie Vorbilder?*

Mir fällt Italo Svevo ein. Carson McCullers. Dylan Thomas. Eine Offenbarung für uns alle nach dem Krieg: Samuel Beckett. Seine GLÜCKLICHEN TAGE. Auch Georges Simenon, vor allem in seine Non-Maigrets. Wie er Menschen und ihre Städte durch die einfachsten Dinge in ihrer Umwelt kennzeichnet; er steht noch in der Tradition Honoré de Balzacs, doch seine Figuren sind modern.

*Sie erwähnten auch Carson McCullers.*

Ihre BALLADE VOM TRAUERIGEN CAFÉ ist für mich eine der besten Geschichten der Welt. Das fängt ganz unauffällig, harmlos an, mit alltäglichen Begebenheiten und steigert sich ins Ungeheure. Und es kommt noch eine Portion ihres sehr speziellen Humors dazu.

*Welche anderen Schriftsteller gäbe es noch?*

Für mich: Sherwood Anderson mit WINESBURG, OHIO. Auch er hat sich die scheinbar uninteressantesten Leute gewählt, sich ihnen sehr bescheiden angenähert, und plötzlich ist die Kleinstadt mit ihren Bewohnern unglaublich interessant geworden. Wir haben ja unzählige Kleinstädte in Deutschland. Und Kleinstädter auch!

*Sie haben eben wieder ein Theaterstück fertig geschrieben. Gerade Ihre Dramen haben viel zur Entwicklung des deutschen Theaters seit den siebziger Jahren beigetragen. Wie sehen Sie den Theaterbetrieb heute? Ist er noch dynamisch, oder ist er eher museal? Sollten gute Dramatiker lieber Fernsehstücke oder Filmdrehbücher schreiben?*

Zum Glück, auch wenn wir es lange bezweifelten, gibt es heute im Theater doch wieder dialektische Bewegungen, was die Sprache, den Inhalt, die Prä-

sensation von Stücken betrifft. Es gibt Schlachtszenen von großer Wucht auf der Bühne. Daneben – in Stücken aus Skandinavien zum Beispiel – Dialoge, die wie von Taubstummen dargestellt anmuten; es gibt junge Autoren, die wagen, wieder Sprache auf die Bühne zu bringen: alte, vermischt mit neuer Sprache, sehr moderne in Chören, ganz neue, jedoch mit Anklängen an den alten Rhythmus (Beispiele: Sarah Kane, Jon Fosse, Theresia Walser mit *SO WILD IST ES IN UNSEREN WÄLDERN SCHON LANGE NICHT MEHR*, Albert Ostermaier, Rainald Goetz mit *JEFF KOONS*). Es ist keineswegs alles schon da gewesen!

*Womöglich wird vieles von heute auch erst viel später verstanden?*

Natürlich ist es nicht einfach für Zuschauer, sich im Theater einer neuen Denkstruktur zu unterwerfen, oder sich drei, vier oder auch fünf Stunden lang zu konzentrieren; vor allem wenn sie – durch die Medien verwöhnt – auf schnelle Vermittlung von Sachverhalten aus sind, auf kurze Sequenzen, auf Spannung um jeden Preis. Jedoch habe ich gerade bei Studenten der Berliner Universität der Künste erlebt, dass sie sich eben die Arten von Stücken wünschten, die langsamer, vieldeutiger daherkamen und Raum für eigene Fantasien ließen. Auch solche, die mit alten Formen spielten.

*Wenn Sie die eigenen Bücher als Kinder ansähen, welches wäre Ihnen das liebste?*

Ich habe *ROVINATO ODER DIE SEELE DES GESCHÄFTS* gern, weil es in Erinnerung an meine Lehrzeit geschrieben ist, die ich, ähnlich wie die Hauptfigur Rovo ein bisschen dumm und ein bisschen verzweifelt erlebt habe. Ich schreibe am liebsten über Halberwachsene, die noch nicht festgelegt sind und herumsuchen. Mein Wunsch war dabei vor allem aufzuzeigen, wie in so einem Gemeinwesen jeder einzelne fortwährend versucht, sich über seine Klasse, der scheinbar nicht zu entrinnen ist, zu erheben oder ihr zu entkommen. Diesen Kampf sehe ich allenthalben.

*Welche Ihrer Stücke sind Ihnen wichtig?*

*LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* würde ich denken und *DOPPELKOPF*. Die *SONNTAGSKINDER* besonders. Von den – wie soll ich sagen – »stilleren Stücken« wären es *DIE FREMDE TOCHTER* oder *HIMMEL UND ERDE*.

*DOPPELKOPF war das erste Drama in Ihrer literarischen Laufbahn ...*

Ja, es sind meistens die ersten, die man liebt. Wahrscheinlich erinnert man sich, mit welcher Freiheit – oder Frechheit – man an die Sachen heranging.

*Sie sagten, die Menschen, von denen Sie schrieben, versuchen fortwährend, sich aus ihrer angestammten Klasse zu lösen. Meinen Sie, dass sich weiterhin andere Klassen bilden können in unserer so genannten klassenlosen Gesellschaft?*

Ich glaube, dass längst schon, über die traditionell festgeschriebenen Klassen hinaus, weitgehend unbemerkt neue Klassen entstanden sind. Wie sie sich dann formieren oder wieder andere Verbindungen eingehen, wird wahrscheinlich erst viel später deutlich werden.

*Wie sehen Sie die Rolle der Schriftsteller in diesem Prozess? Sie ist ja eigentlich niemals die stärkste gewesen. Die meisten haben damit zu tun, sich selbst durchzukämpfen. Ich kenne viele Schriftsteller, die sich von diesem Beruf nicht ernähren können.*

Es waren nicht die schlechtesten, die – um ihr Leben zu erhalten – doppelt, d.h. in mehreren Berufen, gearbeitet haben. Denken wir an Heinrich von Kleist, Jakob Michael Reinhold Lenz, Franz Kafka, Italo Svevo, Robert Walser. Ihre Wirkung ist zwar vordergründig nicht weitreichend, aber sie erreichen dennoch auf subtile Weise viele Menschen. Die besten Bücher in Amerika sind oft von armen Journalisten oder Tellerwäschern geschrieben worden, die ihr Metier, ihr Land, ihre Leute auf das Genaueste kannten. Sie wussten wenigstens, was los ist in der Welt.

*Würden Sie sagen, für Künstler im Allgemeinen ist es gut, so etwas zu haben wie den P.E.N.-Club oder die Akademie der Künste?*

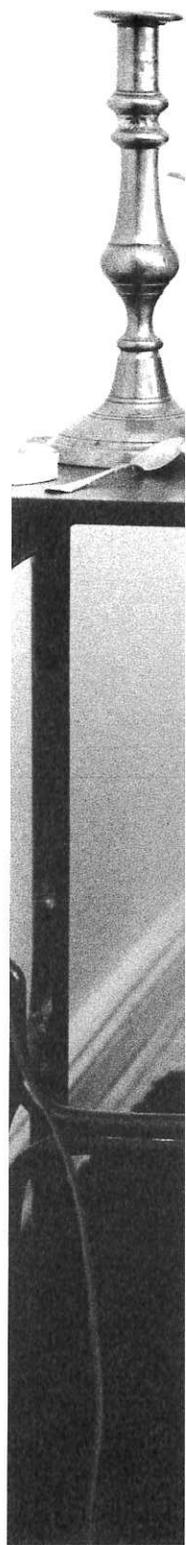
Weiß ich nicht, nein. Für die Künstler ist es gut, eine ruhige Kammer zu haben und was zu essen!

*Ganz wie Virginia Woolf sagt: ein Zimmer für sich allein.*

Ein Zimmer für sich. Eine Meinung für sich. Ein paar verständnisvolle Zuschauer, Zuhörer auch.

<sup>1</sup> Gertrud Kolmar: *Das Lyrische Werk*, München (Kösel) 1960, S.101.

Reinshagen und das Theater –  
Retrospektive





Karlheinz Braun

## DOPPELKOPF SPIELEN

Das dramatische Debüt der Autorin

### ANFÄNGE

Es sei einfach mal behauptet: In ihren Erstlingsstücken finden sich – mehr oder weniger offen – bereits die Themen und Formen aller späteren Dramen der Stückeschreiber. Dabei muss man nicht nur an Friedrich Schiller oder Heinrich von Kleist, Bertolt Brecht oder Samuel Beckett denken, es gilt auch für die Zeitgenossen Botho Strauß oder Heiner Müller, für Rainer Werner Fassbinder – und Gerlind Reinshagen. Mögen die ersten Stücke vor allem in formaler Hinsicht nicht in jedem Fall mit späteren »Meisterdramen« vergleichbar sein, so überzeugen sie doch meist mit Spontaneität, starker Fantasie und innovativen Formen. Im Rückblick mögen sich solche Vorzüge wiederum relativieren, – wie Brecht zum Beispiel 1954 im Vorwort zur ersten Stückausgabe »bei Durchsicht meiner ersten Stücke« warnend notierte: »Nur die Überlegung, dass die Literatur der Geschichte angehört und diese nicht gefälscht werden darf, sowie das Gefühl, dass meine jetzigen Ansichten und Fähigkeiten weniger wert wären ohne die Kenntnis meiner früheren – vorausgesetzt, da hat eine Besserung stattgefunden – hinderten mich, den kleinen Scheiterhaufen zu errichten«. <sup>1</sup> Wie tröstlich, dass sich auch der große B.B. bei seiner Revision der frühen Stücke irrte: stehen doch BAAL oder DICKICHT DER STÄDTE heute eher in höherem Ansehen als die schon früh zu Klassikern ernannten COURAGE oder GALILEI. Da Theaterstücke aber stets die Gegenwart ihrer Aufführung sind, verändern sich die Stücke im Lauf der Zeiten, und auch Gerlind Reinshagens erstes Stück von 1968 ist deshalb sowohl diesem Jahr wie auch den vergangenen Jahrzehnten verpflichtet. Wie es entstand, und wie es damals und heute gesehen wird, das soll hier beschrieben werden.

### DIE ENKEL

1967 erschienen im Suhrkamp Verlag, herausgegeben von Karlheinz Braun,

zwei dicke Bände DEUTSCHES THEATER DER GEGENWART I + II, der erste Band mit zehn Stücken von zehn Dramatikern (von Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch bis Martin Walser und Peter Weiss – die Söhne Brechts), der zweite Band mit neun Stücken von neun Autoren (von Volker Braun und Wolfgang Deichsel bis Peter Handke und Martin Sperr – die Enkel Brechts). Die wohl in der Tendenz repräsentative (wenn auch nicht vollständige) Stückesammlung teilte die Dramengeschichte der Nachkriegszeit in die der Söhne Brechts und in die der sich von ihm lösenden Enkel. Zum ersten Mal wagte es 1966 ein 24-jähriger Autor, Peter Handke, Ödön von Horváth als den im Vergleich zu Brecht wichtigeren Dramatiker zu bezeichnen. Und die Enkel legten in den sechziger Jahren eine Fülle von dramatischen Texten vor, die sich nicht mehr an die Vorgaben des epischen und dialektischen Theaters hielten. Neben Handke und Gerd Jonke wären da Konrad Bayer und Gerhard Rühm zu nennen, die Vertreter der Wiener Schule, sowie die Bayern Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz und Martin Sperr, auch Dieter Forte, Wolfgang Deichsel und Wolfgang Bauer, aus der DDR Volker Braun und Hartmut Lange, und am Ende des Jahrzehnts Thomas Bernhard und Botho Strauß. Die Jüngsten sind nach dem Zweiten Weltkrieg geboren, sie kennen Naziherrschaft und Krieg – das beherrschende Thema der Älteren – nur noch aus den Geschichtsbüchern. Sie haben fast ausnahmslos Brechts Parabellandschaften verlassen, pfeifen auf Traditionen, verhöhnen die Literarisierung des Theaters, die Kunst wird entideologisiert. Was nicht heißen muss, dass die Stücke unpolitisch sind. Ganz im Gegenteil. Unter den Enkeln des zweiten Bandes gibt es eine Autorin, die – 1926 geboren – fast auch in den ersten Band gehören könnte: Ihr spätes Debüt verweist sie jedoch nach Anspruch und formaler Wirklichkeitserfassung in den Kreis derer, die für das damals neue, junge Theater stehen.

#### »DAMEN-DRAMEN«

Das hat es in Deutschland lange nicht gegeben. Der Regisseur tritt mit einer Dame an die Rampe, und alle Welt weiß, die ist nicht die Bühnenbildnerin, nicht Kostümentwerferin, auch nicht Souffleuse, – das ist die Autorin. Im Frankfurter Theater am Turm hieß die junge Frau, deren Theaterstück in zwei Akten zum ersten Mal gespielt worden war, Gerlind Reinshagen. Den Namen der Autorin kennt man von Kinderbüchern und Hörspielen. Ihr erstes Theaterstück verrät erstaunliche Begabung.<sup>2</sup>

Gerlind Reinshagen war tatsächlich nach dem Krieg der erste deutsche weibliche Autor für das Theater, sieht man von der sich in Ingolstadt versteckenden und als Dramatikerin verleugnenden Marieluise Fleißer ab. Es ist heute kaum mehr vorstellbar, wie das deutsche Theater in allen Leitungsfunktionen fast ausschließlich männlich besetzt war; zugelassen waren Frauen nur als Schauspielerinnen, Kostümbildnerinnen, selten als Dramaturginnen, und erst in der Folge der Umbrüche der sechziger und siebziger Jahre des vergangenen Jahr-

hunderts gibt es Regisseurinnen, Intendantinnen – und mehr und mehr Theaterautorinnen. Die Medien reagierten auf die erste Dramatikerin entsprechend: Man schrieb von der »schreibenden Hausfrau«, von der »gelernten Apothekerin und Mutter zweier Kinder, die als erste deutsche Hausfrau, die realistisches deutsches Gegenwartstheater macht, in die Annalen der Bühnengeschichte eingehen wird.«<sup>3</sup> Und *Der Spiegel* konnte sich mit folgender Genreszene besonders profilieren: »Wenn der Gatte im Büro, die Töchter in der Schule waren, legte sich die Berliner Hausfrau Gerlind Reinshagen, 41, DIN-A-4-Papier aufs Knie oder auf den Couchtisch, griff zum Kugelschreiber und begann zu dichten.« Dann nennt *Der Spiegel* jedoch das »Damen-Drama« – »ein frappantes, sprachgewaltiges Stück Theater.«<sup>4</sup> Reinshagen selbst schien anfangs ihre Rolle als Pionierin weiblicher Theaterautoren kaum als eine besondere wahrzunehmen, betrachtete das Schreiben fürs Theater als logische Fortsetzung der Hörspielarbeit, als eher selbstverständlich. So antwortete sie zehn Jahre später in *Theater heute* auf die Frage nach ihrer Position in der Diskussion um eine frauenspezifische Ästhetik, dass sie »eine Gleichgewichtigkeit der Geschöpfe und Dinge« anstrebe, sie »eine frauenspezifische Ästhetik nicht entwickeln kann und möchte (aber, unbewusst, vielleicht doch noch ausdrücke)«.<sup>5</sup>

Die Diskussion um eine spezifisch weibliche Ästhetik schien ihr mehr oder weniger aufgezwungen durch die Frauenbewegung, die aufkommende theoretische wie praktische Beschäftigung der Frauen mit ihrer Rolle im Theater und der Kritik – und viele Gespräche und Interviews mit der Reinshagen kreisen dann in den siebziger und achtziger Jahren um dieses Thema, am aufschlussreichsten vielleicht im Briefwechsel mit Gabriele Neumann-Kloth, in dem den Frauen eine »[ü]bersteigerte Ehrfurcht vor der dramatischen Form« vorgehalten wird.<sup>6</sup> In einem Gespräch mit Anke Roeder antwortet sie auf die Frage nach einer besonderen weiblichen dramatischen Form, sie sei »allergisch gegen den sogenannten weiblichen Blick«, geht aber dann auf Julia Kristevas Theorie ein, die zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen als dem Semiotischen und Symbolischen unterscheidet. »Wenn ein Mann ein Stück schreibt«, so Reinshagen,

wird er zunächst den Aufbau im Kopf haben, und dann sich zunehmend in einen Zustand versetzen, in dem er diese sogenannte Syntax wegschiebt. Eine Frau wird ausgehen vom Semiotischen, von der Emotion, der Betroffenheit, der Angst oder dem Schrecken, den sie einmal bei sich oder anderen erfahren hat, und wird im Laufe des Schreibens die Syntax hineinbringen. Es ist unabdingbar für ein Stück, dass sie die Syntax einfügt, genauso wie es unabdingbar für einen Mann ist, sie während des Schreibens zu vergessen.<sup>7</sup>

Das Thema der weiblichen Ästhetik wird die Autorin über die Jahrzehnte verfolgen. Autoren haben es da einfacher: Männliche Ästhetik als solche ist kein Thema.

## ARBEITSWELT

1966 reichte Gerlind Reinshagen, Autorin von inzwischen neun häufig gesendeten Hörspielen, dem Theaterverlag Suhrkamp einen Einakter mit dem Titel »Silvester« ein, ein Sieben-Männer-Stück, das das Interesse von Theaterverlags-Leiter Karlheinz Braun und seinem Mitarbeiter Rolf Dornbacher fand. Es ging darin um den Konflikt eines Aufsteigers: Ein Buchhalter namens Waldmann hat sich zielstrebig zur rechten Hand des Chefs emporgearbeitet. Jetzt aber fühlt er sich ausgestoßen von der Gruppe der anderen Angestellten, aus der er kam. Noch nicht zugehörig der neuen sozialen Klasse, aber bereits gemieden von denen, die er erst verlassen wird, sitzt er zwischen zwei Stühlen. Oder schaut als Doppelkopf nach zwei Seiten. Das Interesse der Verlagsmenschen galt wohl in erster Linie dem Stoff der Autorin, dem Konflikt in der Arbeitswelt, damals ein absolutes Novum für das Theater, aber auch ihrer Sprache, mit der sie versuchte, den Konflikt realistisch zu schildern, ihn zugleich aber auch mit poetischen Mitteln zu überhöhen. Mit diesem Zugriff auf die Arbeitswelt nahm Reinshagen einen Stoff vorweg, der erst Jahre später, in den frühen Siebzigern die literarische Szene beherrschen sollte: Von Erika Runges BOTTROPER PROTOKOLLEN über Günter Wallraffs Reportagen, Gerhard Kellings ARBEITGEBER-Stück, Erasmus Schöfers BERICHTE AUS DER ARBEITSWELT, – wie überhaupt dann die Entdeckung des schreibenden Arbeiters, der im *Werkkreis Literatur der Arbeitswelt* gefördert und institutionalisiert wurde. Wie stolz war 1970 der Verlag der Autoren über das erste von einem Arbeiter geschriebene und von körperlicher Arbeit handelnde international erfolgreiche Theaterstück, Heinrich Henkels EISENWICHSER. Reinshagen hat ihren Stoff aus der Welt der Arbeiter und Angestellten wohl kaum aus den in der 68er Bewegung virulenten ideologischen Motiven heraus entdeckt und verarbeitet, sondern wohl eher intuitiv, weil er ihr durch ihr Arbeitsleben in Fabrik und Büro vertraut war. Sie war einfach früher da als alle anderen, und dass der Stoff vom DOPPELKOPF im Wirtschaftswunderland und der beginnenden Revolte 1967 zugleich einer des »Klassenkampfes« war, passte genau zu den Interessen von jungen Theatermachern, die eh dabei waren, nebenbei das überkommene hierarchisch organisierte Generalintendanten-Theater aus den Angeln zu heben.

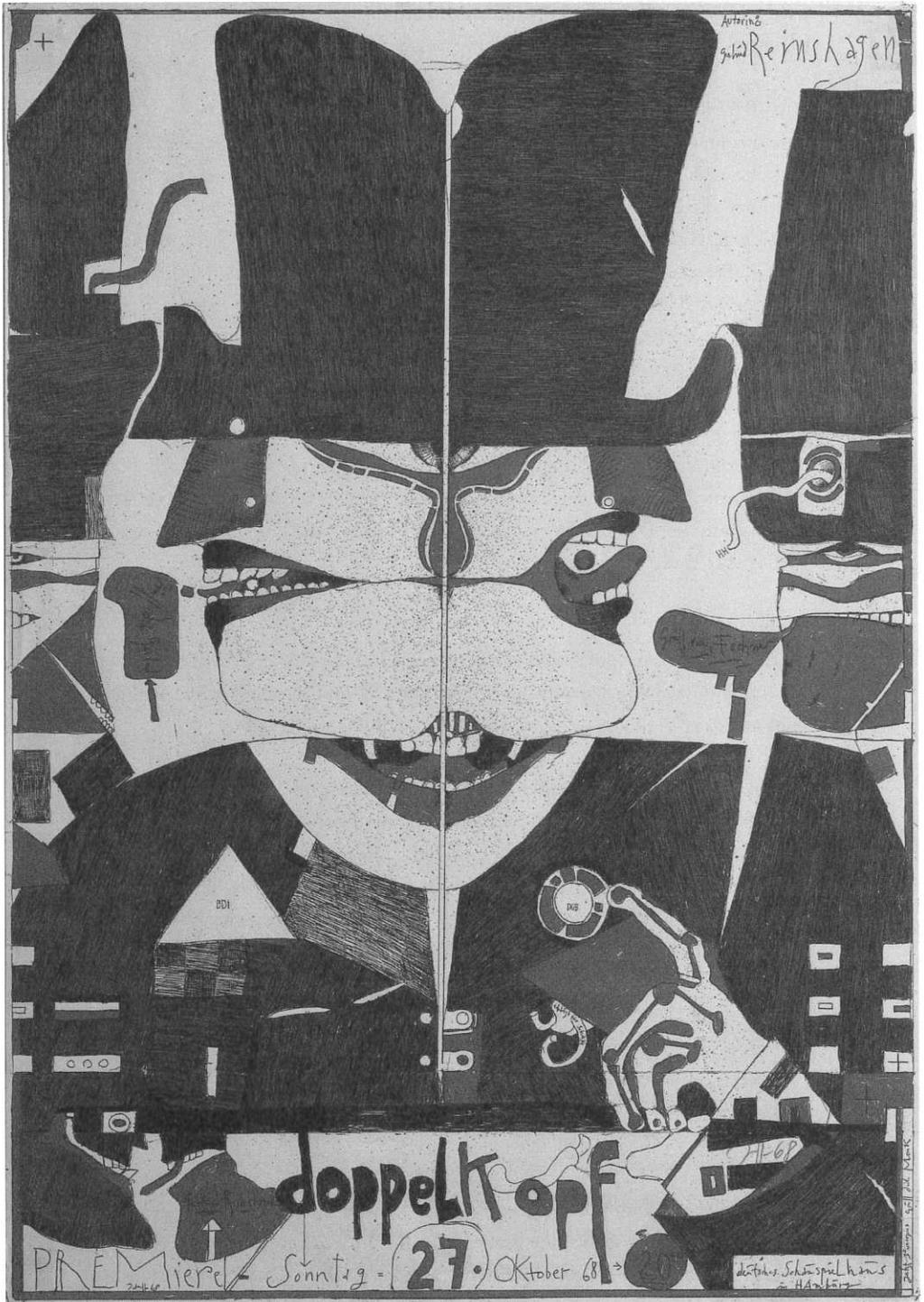
## DAS THEATER DER AUTOREN

Als Mitte der sechziger Jahre die Landesbühne Rhein-Main, eine die Städte und Dörfer im Rhein-Main-Gebiet bespielende Wanderbühne, in Frankfurt ein neues Theater eröffnete, ermunterte Karlheinz Braun den damaligen Intendanten Felix Müller, in einem solch modernen Haus jetzt auch großstädtisches Theater zu spielen. Auf den Einwand, ein so armes Theater könne sich keine guten Theatermacher leisten, schlug Braun die ihm aus Studententheater-Tagen befreundeten und im Profigeschäft noch unerfahrenen Claus Peymann und Wolfgang Wiens vor. Müller engagierte die Unbekannten, und mit Brecht und

einem Spielplan neuer, vor allem deutscher Stücke, mit den von Braun und Peter Iden kuratierten experimenta-Festivals, (u. a. der legendären Uraufführung von Peter Handkes PUBLIKUMSBESCHIMPFUNG) wurde das Theater am Turm oder das »TAT«, wie es sich bald programmatisch umbenannte, zu einem überregional beachteten Zeit-Theater. Suhrkamps Braun war aktiv dabei, entwickelte im Theaterverlag die neuen Stücke der neuen Autoren »in Mannschaftsstärke«, so Roland Koberg in seiner Peymann-Biografie. Aber Braun wusste auch von seinem Lehrmeister Brecht und der Studententheaterarbeit, dass sich die Stücke erst auf der Bühne beweisen müssen – und so wurde das TAT mit den Freunden Peymann und Wiens »auch so etwas wie der verlängerte Arm des Suhrkamp Verlages«, schreibt Koberg. »Karlheinz Braun hatte sich dort einen Wunsch erfüllt: ein quasi eigenes Haus zum Ausprobieren der verlagseigenen Leute. Der alte Traum vom Theater der Autoren, hier war er Wirklichkeit.«<sup>8</sup>

#### WORK IN PROGRESS

Vom Verlagshaus im Grüneburgweg zum TAT am Eschenheimer Turm war es nur ein Sprung. Bei neuen Texten war der Gedankensprung zum TAT nicht weiter, wobei wir wieder bei Gerlind Reinshagen sind. Denn so ungenügend in vielerlei Hinsicht den Theaterlektoren Reinshagens »Silvester« erschien, so neuartig interessant war für sie der Stoff des Büro-Stückes und nicht zuletzt das Talent der Autorin. Das fanden auch die Theatermacher im TAT. So wurde Reinshagen nach Frankfurt eingeladen und der versammelte Sachverstand von Verlag und Theater entwickelte mit der lernbegierigen Autorin ein neues Stück auf der Grundlage des ersten, erweiterte den Rahmen zum Betriebsfest (so auch der damalige Titel), vergrößerte den Konflikt vom sozial-psychologischen zum sozialen, gar klassenkämpferischen, gab wohl auch dramaturgischen Rat zu dem bei Handke von Peymann so erfolgreich erprobten chorischen Sprechen – kurz: Der tagelange Workshop muss eigentlich eine Autorin entlassen haben, der vor der auf sie zukommenden Aufgabe schwindeln müsste. Es ist heute nicht mehr zu erinnern, was da genau besprochen wurde, es ist nur zu vermuten, dass die gesellschaftskritischen Aspekte des Themas verdeutlicht und verstärkt wurden, wahrscheinlich sind auch die parabelhaften Anklänge ans Brecht-Theater den vereinigten Brecht-Jüngern anzulasten – denn alle wollten schließlich mit dem Theater im Jahre 1968 »politisieren«. (Am wenigsten vielleicht Reinshagen.) So berichtete Uwe Schulz vom *Hessischen Rundfunk*, Peymann habe jüngst auf den Frankfurter Brecht-Tagen erklärt, »Regieführen heiße für ihn aus dem Geist des Marxismus heraus inszenieren.« Und schreibt dann weiter: »Konsequent entdeckte er [Peymann] auf seiner Suche nach Stücken, die theaterwirksame Freude am Klassenkampf bereiten, den DOPPELKOPF von Gerlind Reinshagen.«<sup>9</sup> So hämisch wie der konservative Kulturkritiker des *HR* musste man das sicher nicht kommentieren, aber das Zitat von 1968 zeigt doch auch, wie sehr sich die »Theaterproduzenten«, wie sie sich auch nannten, an der Spitze der Protestbewegung sahen. (Zwei Monate später



Horst Janssen: Plakat zu „Doppelkopf“. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

wird in Berlin auf Rudi Dutschke ein Mordanschlag verübt, und drei Monate später werden in Bonn die Notstandsgesetze verabschiedet.)

### DAS BETRIEBSFEST

Reinshagen schreibt das Stück neu, und als sie »Das Betriebsfest« Anfang 1967 nach Frankfurt schickt, sind die Verlags- und Theaterproduzenten verblüfft und über alle Erwartungen zufrieden. Das Stück ist da. »Nie zuvor ist in einem deutschen Nachkriegsstück ein Aspekt der Arbeitswelt so konkret auf die Bühne übersetzt worden«, zitiert die Zeitschrift *ER* Claus Peymann, und »nicht einmal Arnold Wesker habe Klassenspannungen so dramatisiert«. <sup>10</sup> Reinshagen kommt noch einmal nach Frankfurt, um über die Karneval-Tage Korrekturen und weitere Änderungen dramaturgischer und sprachlicher Art zu besprechen. Braun findet den Titel »Das Betriebsfest« nicht besonders attraktiv und schlägt *DOPPELKOPF* vor. Reinshagen schickt am 12. Juli die »allerletzte Fassung« an den Verlag, der das Stück inzwischen auch für die Publikation in Band II der Sammlung *DEUTSCHES THEATER DER GEGENWART* vorgesehen hat. Die Bände erscheinen im Herbst 1967, die Uraufführung am TAT ist für Ende Februar 1968 vorgesehen.

### ANNONCE

In alten Unterlagen findet sich ein Text, der wohl die Verlags-Ankündigung des Stückes war, und den wiederzugeben aus dem Grund interessant ist, weil er die Sicht auf das Stück aus der Zeit seiner Entstehung wiedergibt:

Ein Betriebsfest. Da werden mit Bier, Bockwurst und Tanz Gegensätze und Rangordnungen öffentlich als nichtbestehend behauptet, die in der Realität des Alltags selbstverständlich bestehen. Die getrennten Fronten scheinen vereint. Wie verhält sich in solcher Gemeinschaft einer, der weder der einen noch der anderen Gruppe angehört? Hoffmann, noch nicht Abteilungsleiter, aber auf dem Sprung dahin, rechnet sich seine Karriere aus. Wie er sie im Laufe dieser Nacht mit der Sicherheit eines Computers verfolgt, seinem Ziel nahe kommt und doch scheitert, zeigt Gerlind Reinshagen in diesem Stück: realistisch und grotesk, komisch und unbestechlich entwickelt sie ein Panorama der Arbeitswelt – und zwar bezeichnender Weise dort, wo sie sich von der Arbeit erholt.

### THEATER-ARBEIT

Um Arbeitsvorgänge zu zeigen, ist das Theater kein besonders geeignetes Medium. Heinrich Henkel hat zwar in mehreren Stücken seine reale Arbeit als Malergeselle auf die Bühne gebracht (*EISENWICHSER, DIE BETRIEBSSCHLIESSUNG* u. a.)<sup>11</sup>, um ein Drama entstehen zu lassen, bedurfte es jedoch immer neben dem szenischen Vorgang des Anstreichens eines menschlichen oder gesellschaftlichen Konflikts. Ähnlich in Arnold Weskers Stück *THE KITCHEN*,

in dem mit großem szenischen Aufwand der Betriebsablauf einer Großküche simuliert wird – mit simultan verlaufenden »menschlichen« Handlungen. In Karl Otto Mühls Büro-Drama HOFFMANN'S GESCHENKE nutzt der Autor gezwungenermaßen die Arbeitspausen, damit das »Drama« zwischen dem Personal weitergehen kann. Gerlind Reinshagen verzichtet in DOPPELKOPF gleich ganz auf die Darstellung der Arbeitsvorgänge in der »Firma Neugebauer GmbH Motorblöcke etcetera«, und lässt Arbeitgeber und Arbeitnehmer wie jeden Mai ihr Betriebsfest feiern: Die Arbeit ist zwar in den gewohnten personalen Konstellationen jederzeit präsent, aber »die Menschheit macht sich's wie sie kann leger«. <sup>12</sup> Damit können sich die Scheinwerfer auf die persönlichen Dramen der Direktoren, Angestellten und Arbeiter richten, vor allem jedoch auf den Protagonisten Heinrich Hoffmann. Wie schon gesagt: Im ersten Stück eines Autors sind bereits weitere angelegt: So beschäftigt sich die Autorin wieder mit der Arbeitswelt in EISENHERZ, ihrem sechsten Stück (1982), und hier weniger mit der Warenproduktion als mit deren Verwaltung und Dienstleistung: Die Mehrheit der Bevölkerung arbeitet schließlich bereits in Büros. Sollten sich da keine Dramen abspielen? Im Mikrokosmos des Büro-Stücks EISENHERZ finden sie statt.

## DIE TOTALE

Zwar feiert in der Wirklichkeit die gesamte Belegschaft der Firma ihr Maifest, die Autorin muss jedoch eine 16-köpfige Auswahl treffen, die auf dem Festplatz der Bühne stellvertretend für alle an zwei großen Tischen platziert wird: An dem einen die Direktoren und leitenden Angestellten, an dem anderen die Arbeiter. Damit handelt sich die Autorin allerdings Probleme ein, die nur mit einiger dramaturgischen Kunstfertigkeit zu lösen sind. Der Blick des Zuschauers auf die Bühne ist immer eine Totale. Da bei einem Betriebsfest alle gemeinsam feiern, sind theoretisch immer alle auf der Bühne, agieren jederzeit alle. Während eine Filmkamera einzelne aus der Masse in ausgeschnittenen Szenen herausheben kann, sieht der Zuschauer im Theater immer das Ganze. Es bedarf also einer besonderen theatralischen Schnitttechnik, um die Einheit von Raum und Zeit aufzubrechen, eine Vereinzelung der Szenen zu schaffen, – zu einem Nebeneinander und Nacheinander. Die dramaturgischen Mittel, mit denen Reinshagen dies schafft, sind vielfältig: sie bündelt damit sowohl die Techniken des epischen Theaters wie auch der performativen Rituale von Massen.

Als da wären: die Einteilung des zweigeteilten Stückes in vierzehn und acht zeitlich geteilte Szenen mit bezeichnenden Titeln (»Hoffmann stellt was klar«); ein Ansager (der Zwerg) führt kommentierend durchs Stück; es gibt mehrere Mauerschauen und Simultanszenen, »Gespräche am Rande« und »Spiel im Spiel«; einzelne Episoden werden collagiert; das rituelle Verhalten der Kollektive wird in Chören und Tänzen organisiert, Gruppengesang im Stil einer Oper, oft hitzig, sich dynamisch beschleunigend – »unsere Nacht« – so der Zwerg – »ist über den Rand getreten!« <sup>13</sup>

## KARRIERE MACHEN

Verbunden und zusammengehalten wird das szenische Kaleidoskop durch die titelgebende Hauptfigur Heinrich Hoffmann, früher Oberbuchhalter, jetzt rechte Hand des Personalchefs und dabei, diesen abzulösen. Ein korrekter Karrierist und ein sehr deutscher Typ, wie man ihn vielerorts antreffen kann. (Heinrich Hoffmann – hieß so nicht der menschenfreundliche Frankfurter Arzt und Schöpfer des STRUWWELPETER mit seinem pädagogischen Programm?) Hoffmann, der sich an diesem Abend als Organisator des Fests beweisen muss, gerät zwischen die Fronten, die der Direktoren und leitenden Angestellten und die seiner ehemaligen Kumpel an der Werkbank, die ihn als fünften Mann zum Doppelkopf-Spielen auffordern. Das Kartenspiel als Metapher für Hoffmanns Stellung: Der Mann mit den zwei Gesichtern. Ein Heinrich, vor dem einem grauen konnte. Betty Nance Weber sieht in dem Betriebsfest sogar eine Art »zeitgenössischer Walpurgisnacht«, in der Hoffmann »in der Rolle einer faustischen Seele präsentiert wird, die sowohl die höheren Mächte (das Management) wie auch die niederen (die Arbeiter) als Spielball benutzen«. <sup>14</sup> Eingespannt zwischen diese beiden Kraftzentren erreicht Hoffmann schließlich, was Reinshagen den »Augenblick des Sprungs« nennt, er wird »verrückt«, läuft Amok und reißt sich – wie im deutschen Märchen vom Rumpelstilzchen – mitten durch! Und fällt in eine große Lücke zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer.

## DER EINE, DIE VIELEN

Wie in der Dramaturgie des Stückes vermeidet Gerlind Reinshagen auch in der Sprache eine Eins-zu-eins-Abbildung der Wirklichkeit, so wie sie in späteren Jahren (nicht nur im Theater) oft versucht wurde, vor allem im sogenannten Dokumentartheater mit der Übernahme von Realmaterial. Davon ist Reinshagen weit entfernt. Obwohl das Stück dem Volk aufs Maul schaut, die Redeweisen von oben und unten differenziert ausfallen, oben eher etwas gestelzt und bürokratisch, unten eher spontan und direkt, gerne alltägliche Redewendungen benutzt werden bis zum Berliner Jargon, die Dialoge also durchaus realistisch erscheinen, sind sie dennoch nur realistisch grundiert, als Text jedoch Satz für Satz komponiert, im Satzbau wie in der Metaphorik, vor allem in der rhythmischen Gliederung. Dabei hat Reinshagen eine Form, wenn nicht erfunden, so doch produktiv genutzt, die von ihr so genannten »Gruppendialoge«. Wenn auf einem Betriebsfest viele sprechen sollen, sogar in verschiedenen sozialen Gruppierungen, wenn sie miteinander, gegeneinander, einer gegen viele und umgekehrt sprechen und agieren sollen, kommt die Autorin wie selbstverständlich auf das alte Theatermittel des Chors. Dabei galt es, Techniken zu entwickeln, die die realistische Grundsituation nicht verraten, also kein Unisono der Gruppen, sondern eher wie ein oft geübtes Spiel. Da fängt einer mit einem Satz an, der nächste übernimmt ein Wort, ein anderer variiertes es, assoziativ wird das Wort, der Satz, sein Inhalt weitergegeben bis schließlich das Kolle-

tiv zu sprechen scheint. So entstehen Sprechblöcke, die die Autorin im gedruckten Text auch entsprechend grafisch notiert. »Chorische Stücke«: Was Reinshagen in *DOPPELKOPF* noch eher intuitiv, vom Thema des Stückes gefordert, anwendet und weiterentwickelt, hat sie später nicht mehr losgelassen. Höchst bewusst spielt sie damit in ihrem zweiten Stück *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE*, in dem sich die Leute ein Bild von MM machen. Und als 1999 ein Suhrkamp-Taschenbuch mit fünf Stücken erscheint, wählt sie dafür fünf »Chorische Stücke« aus (so der Untertitel) und macht im Nachwort unter dem Titel *DER EINE, DIE VIELEN* »Überlegungen zum chorischen Element auf der Bühne«.<sup>15</sup> Was sich also bereits 1968 in ihrem ersten Stück ankündigte, wurde in ihrem späteren Werk konstitutiv – auch wenn die Theater sich eher schwer taten mit der Realisierung dieser szenischen Vorgaben. Aber das haben auch Peter Handke, Einar Schleef, oder viel später René Pollesch mit ähnlichen Versuchen erfahren.

#### DER WIRRWARR UND DIE ENTFALTUNGSMÖGLICHKEITEN

In ihrem Dialog-Essay *KANN DAS THEATER NOCH AUS SEINER ROLLE FALLEN?* (1972) befragen zwei Theaterleute die »halbwegs emanzipierte Mariann« um eine Einsicht, die sie im Theater einmal gehabt haben könnte.<sup>16</sup> Die Frage impliziert auch die Frage nach Aufgabe und Sinn des Theaters und des Theaterschreibens, und wenn die Mariann beginnt, am Beispiel des Strizzi Alfred in einer Aufführung von Horváths *GESCHICHTEN AUS DEM WIENER WALD* vom Theater auf die Wirklichkeit zu schließen, durch »Aufschlüsse sinnlicher Natur«, dann hat sie auch damit begonnen, vom »Besonderen aufs Allgemeine zu denken, ... Zusammenhänge zu finden.« Das Stück (und die Welt) erschienen ihr zuerst als ein »Wirrwarr«, und erst als sich das Wort »Entfaltungsmöglichkeit« bei ihr festsetzte, von der Alfred meinte, er könne sie als Beamter nicht haben, und sie mit diesem Wort in ihrer Wirklichkeit konfrontiert wurde, konnte sie damit konkret etwas anfangen. Reinshagen hat in diesem Essay versucht, sowohl ihre schriftstellerische Thematik zu fixieren wie auch ihre Vorstellung von dem Medium und der Institution Theater. »Der Wirrwarr und die Entfaltungsmöglichkeit« – das, könnte man verkürzen, ist das Thema der Reinshagen. Der Wirrwarr als die für den Einzelnen undurchschaubare Realität. Der Einzelne beginnt sie zu strukturieren (und wird von der Realität strukturiert), er entfaltet sich (wird entfaltet), denkt, er schaffe sich seinen Platz in der Welt (seine Utopie) und wird aus der Welt geschafft (sein Fall, sein Sterben, sein Tod). So hat sich Heinrich Hoffmann einen Plan gemacht, aber am Ende reißt es ihn mitten durch. Das Leben der Norma Jean Baker entfaltet sich als Marilyn Monroe vor allem in den Bildern, die sich die Leute von ihr machen, was sie nicht mehr ertragen kann. Sonja Wilke in *HIMMEL UND ERDE* hat aus dem Wirrwarr ihres Lebens eine Ordnung gemacht, nach der sich leben ließe. Jetzt will sie auch die Krankheit meistern, das Sterben ist eine Utopie, die anzeigen könnte, welches Potential der Mensch ist. Und die Entfaltungsmög-

lichkeiten der SONNTAGSKINDER in der Ausnahmesituation des Krieges? Reinshagen fragt sich: »Was z. B. ist für Kinder in der Entwicklung die größte Bedrohung? Die Bomben oder der Verlust des Vaters oder die völlige Unmöglichkeit, die Träume (Vorstellungen) zu verwirklichen? Wie sehen die Träume der Kinder überhaupt aus? Wie unterscheiden sie sich von denen der Erwachsenen? Von den romantischen Träumen der Faschisten? Vielleicht gibt es am Ende ein paar Einsichten in das Wesen von Kinderträumen, Vorstellungen, Entwürfen, in ihr moralisches Universum und dessen Zerstörung.«<sup>17</sup> Bereits in ihren frühen Stücken thematisiert Reinshagen die Träume und Vorstellungen ihrer Protagonisten, zugleich die Zerstörung der Entfaltungsmöglichkeiten – aber immer bleiben die Wünsche, auch wenn sie sich nicht erfüllen, bleibt eine unterdrückte Fantasie, die dennoch zum Ausbruch kommen kann, bleibt die Wahl einer Freiheit, auch wenn es die zum Tod ist. Die utopischen Züge in Reinshagens Theater werden sich in den späteren Stücken noch verstärken: aus der Blauen Blume der Romantik wird die Glück verheißende, aber Verderben bringende FEUERBLUME (1988) und in der FREMDEN TOCHTER (1992) wird mit »verrückten Heiligen« eine mystisch-religiöse Gegenwelt errichtet, eine Alternative zu der abgestorbenen? Und DREI WÜNSCHE FREI (1992) zeigt schon im Titel, dass (nur) im Märchen die Wünsche in Erfüllung gehen. Auch in ihrem letzten Stück DIE GRÜNE TÜR (1999) besteht eine andere Medea gegenüber dem angepassten Chor der Bewohner eines Mietshauses auf ihren Vorstellungen vom eigenen Leben.

#### DER TRAUM VOM NEUEN THEATER

KANN DAS THEATER NOCH AUS SEINER ROLLE FALLEN? So fragen sich nicht nur der Schauspieler und der Dramaturg und die »halbwegs emanzipierte Mariann«, so fragt sich auch Gerlind Reinshagen in ihrem Dialog-Essay, und dies nicht nur als Autorin von Theaterstücken, sondern auch als Zuschauerin. Ihr genügen die alten tradierten Rollen längst nicht mehr, und so beratschlagen ihre Protagonisten, wie sich denn unser Theater neu entfalten könnte, wie

[...] man danach trachten müßte, Gelegenheit zur Nachprüfung der Wahrnehmungen zu schaffen ... und zwar zur gemeinsamen, [...] das heißt, daß die beiden Partner des Theaters ihre müde »Ehe« revidieren müssen, also daß sie wieder miteinander *reden* müssen – [...] ein ganzes Theater fällt aus der Rolle ... ein öffentliches Räsionieren begänne ... jedermann könnte sich Luft machen und, was das wichtigste ist, er würde *gehört* ... ich stelle mir ein Publikum vor, das sich von einem »kulturkonsumierenden« zu einem »kulturräsionierenden« mausert ... ich habe die Vision von Leuten, die ihre bisher defensive Phantasie nun endlich aktivieren können.<sup>18</sup>

auch die Träume der Theaterautorin Reinshagen. Es waren die Träume von 1972. Zwar haben eine ganze Reihe von »Theaterproduzenten« versucht sie zu realisieren; zuerst, indem sie versuchten, die Hierarchien in den Theatern abzubauen und einmal selbst miteinander zu sprechen und aufeinander zu hören, und damit etwas einzurichten, was sie »Mitbestimmung« nannten. Es war der Traum von einem neuen Theater, auch Reinshagens Traum, an dessen Realisierung sie als immer außen vorstehende Autorin zu ihrem Bedauern nicht teilnehmen konnte. (Allerdings hat sie 1969 als eine von zwölf Autoren und Autorinnen den Verlag der Autoren mitbegründet, ein Wirklichkeit gewordener Traum, der noch heute anhält). Mit ihrem ersten Stück DOPPELKOPF stieß sie jedoch gleich auf ein Team, Claus Peymann und Wolfgang Wiens, das diese Träume durchaus mitträumte, mit mancherlei Albträumen vermischt und mit den Jahren mitunter unsanft aufwachend. Das Haus dieser Träume, das TAT in Frankfurt, hielt in über 30 Jahren vielen Stürmen stand, wurde immer wieder einmal renoviert, bis es zu Beginn des neuen Jahrtausends abgerissen wurde. Der Traum vom neuen Theater war ausgeträumt, die unermüdliche Autorin G.R. hat ihn für sich weiter geträumt, auch wenn ihr die Theater nach starkem Engagement am Anfang später nur noch ab und zu folgten. Der Anfang war am TAT, und die Uraufführung von DOPPELKOPF war ein Signal, das im Theaterland gehört wurde.

### DIE URAUFFÜHRUNG

Für das kleine, aber höchst ambitionierte Theater am Turm war das Stück eine Herausforderung in doppelter Hinsicht. Einmal entsprach es den Vorstellungen von Peymann und Wiens von einem politischen Theater »aus dem Geist des Marxismus«.<sup>19</sup> Hier trafen sich die Arbeitgeber und Arbeitnehmer, Sozialpartnerschaft und Ausbeutung, das Oben und Unten im Exempel vom Aufstieg und Fall des Heinrich Hoffmann – und dies alles unter Verwendung von Brechtschen Methoden, geschrieben von einer Autorin, die als ehemalige Arbeitnehmerin eigene Arbeitswelt-Erfahrung hatte. So war es auch konsequent, dass das TAT zu einer Voraufführung eine 50-köpfige Delegation der IG Metall zur sachkundigen Beurteilung einlud und mit ihr über Stück und Aufführung diskutierte. (Eine TV-Aufzeichnung der Aufführung wurde bereits vor der Premiere für eine Sendung am »Tag der Arbeit«, dem 1. Mai im Dritten Programm des *Hessischen Rundfunks* nominiert.) Auch das 40-seitige Programmheft in TAT-Rot war kein übliches Theaterprogramm mehr, sondern konzentrierte sich mit Dokumenten und Interviews, Statistiken und sonstigen Materialien aus dem realen Leben ganz auf die Themen des Stückes.<sup>20</sup> Hier die Kapitel (in Auswahl):

In dieser Gesellschaft kommen schon die rechten Leute an den rechten Platz  
Manager identifizieren sich mit den Interessen der Unternehmer  
Das Gerücht von der »nivellierten Mittelstandsgesellschaft«

»Unten« und »Oben« gelten nach wie vor als Gegensatz  
 »Der Arbeiter ist einfach ein Mensch zweiter Klasse«  
 Das Gerücht von der Gleichberechtigung der Arbeitnehmer  
 Auch das beste Betriebsklima kann die Widersprüche des Betriebs nicht  
 aufheben  
 Die Betriebsordnung bleibt eine Befehlsordnung  
 »Soziale Gerechtigkeit gibt es einfach gar nicht«  
 Die Arbeiter wissen nicht recht, was sie wollen  
 Die Macht der Cliques im Betrieb  
 Soziale Ungeschicklichkeit beim Aufstieg  
 Betriebsfeste sind unbeliebt  
 »Es war halt wider emol schön!«

Und Reinshagen stellte in einem fiktiven Interview drei Theaterfiguren jeweils drei Fragen: an »Hoffmann, ihn selbst betreffend«; an den Direktor »Walrat, das Gemeinsame betreffend« und an den Arbeiter »Hacks, das Soziale betreffend«. <sup>21</sup>

Die zweite Herausforderung an das Theater war eher eine der Quantitäten: Das Stück sprengte schier die personellen wie ökonomischen Möglichkeiten des Theaters: 15 Rollen mussten typgerecht besetzt werden, ohne Gäste kam man nicht aus (darunter der zwergwüchsige »Ivan« vom Zirkus Althoff, der bereits im Film neben Claudia Cardinale und John Wayne zu sehen war). Und die schwierige Hauptrolle? »Kurt Karas realisierte den Heinrich Hoffmann randscharf und überzeugend«, so der Kritiker Peter Iden. <sup>22</sup> Die nicht sehr große Bühne ließ Bühnenbildner Eberhard Matthies fast leer für die Tische der Antipoden, rahmte den kahlen Raum mit einem Fries von Großfotos, die mit schönen Frauen, Ferienreisen und Sportidolen die letzten Gemeinsamkeiten einer klassenlosen Gesellschaft ironisierten. Spektakulär der Anfang, als die Bühne statt eines Vorhangs von einem riesigen Foto vom Gesicht des lächelnden Hoffmann abgetrennt wurde, dann der Zwerg aus Hoffmanns Auge kroch und endlich sich das Foto teilte und nach links und rechts auseinander schob. Da wird (vielleicht etwas zu symbolisch) ein Mensch zerrissen. Die Kostüme entwarf typengerecht Moidele Bickel, die am TAT ihre Karriere begann und zu einer der wichtigsten deutschen Bühnenbildnerinnen wurde. Die dramaturgische Collage des Stücks wurde durch eine musikalische Montage von Friedrich Scholz gliedernd unterstützt, wichtig auch für die chorischen Elemente der Vorlage. Kurz: Peymann setzte alle nur möglichen Mittel und viele Einfälle ein, um aus der ungewohnten und doch eher spröden Materie eines Stückes aus der Arbeitswelt theatralische Funken zu schlagen, er »balancierte das Stück von Anfang an am Rande der Katastrophe, in der es mündet«. <sup>23</sup> Die Uraufführung war ein großer Erfolg; beim Publikum (»dem die Bestrafung des Ausbrechers aus der klassenkämpferischen Front fröhlich aufrüttelnde Moritat zu sein schien« und das »ohne Zurückhaltung applaudierte«, so Uwe Schultz in der



»Doppelkopf« in der Regie von Emil Stöhr am Stadttheater Bern 1969. Foto Sandra Sibiglia



»Doppelkopf« in der Regie von Emil Stöhr am Stadttheater Bern 1969. Foto Sandra Sibiglia

SZ<sup>24</sup>; für das Theater (»Peymann und seine Mitarbeiter haben in zwei Jahren diese Bühne so verwandelt, dass sie ihren alten Namen (Landebühne Rhein-Main) wie von selbst verloren hat«, so Günther Rühle in der *FAZ*<sup>25</sup> und für die Autorin (»Mit Gerlind Reinshagen dürfte ein vielversprechendes Talent entdeckt sein, sicher im szenischen Entwurf, einfallsreich, sprachlich recht versiert« – so Dietmar N. Schmidt im *Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt*.<sup>26</sup>)

#### DIE REAKTION DER KRITIK

Die Theaterkritik ist für das erste Stück der Reinshagen überwiegend positiv, trotz des einen oder anderen vor allem »politischen« Einwands, zum Beispiel dem von Rudolf Krämer-Badoni in *Die Welt*:

Theoretisch fragt es sich, ob an der längst durchschauten und belächelten Situation »Betriebsfest« überhaupt Bewußtseinsbildung betrieben werden kann. Bosse und Arbeiter erleben Betriebsfeste sowieso längst als Parodie. Da sähe man gern einmal ein Stück über Betriebsfeste in einem sozialistischen Land. Wie sehen die aus?<sup>27</sup>

Zwei grundsätzliche Überlegungen stellt Peter Iden in der *FR* an:

Und da ist denn wohl doch zu fragen nicht, ob Betriebsfeste »wirklich« so sind, sondern: ist nicht der Mechanismus, der die sozialen Gegensätze verdeckt und verschleift, viel zu wirksam, als dass die Unterschiede zwischen »oben« und »unten« noch so eklatant und explosiv aufbrechen könnten wie in diesem Spiel? Ist das gesellschaftliche Gebilde eines Großbetriebs noch darstellbar als vertikale Gliederung? Man wird, immer angesichts der Realität, diese Behauptung des Stückes bestreiten müssen. Der Apparat eingespielter Beziehungen ist längst eingestellt und vorbereitet auf die Neutralisation von Differenzen; daß klare Fronten sich bilden, kommt in ihm nicht vor.

Und der zweite Einwand – dass die Arbeiter vor dem Finale im »Spiel im Spiel« die Entwicklung der Hauptfigur wie die der BRD nachspielen:

[...] da tun nun die Unteren so, als hätten sie das Spiel verstanden, in das sie noch selbst verstrickt sind. Das setzt ein Bewußtsein ihrer Lage voraus, das eben doch nicht vorausgesetzt werden kann. Die Vorstellung einer Front zwischen den »Klassen« (wenn schon dies Wort) ist eine Fiktion, an die das Stück noch glaubt. Damit fällt es zurück hinter den Stand realer Entwicklung.<sup>28</sup>

Günther Rühle beschreibt in seiner weit ausholenden Kritik in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* die Entwicklung des neuen deutschen Dramas: Es »wechselt zur Zeit vom Thema-Stück ins Milieu-Stück; vom Bewältigungs- ins Sozialdrama;

vom Geforderten ins Vorhandene. Dabei werden endlich Gegenwarts-Milieus entdeckt.« Und er zieht eine Linie von Marieluise Fleißer zur Reinshagen:

Der sichere Griff nach einem für die Bühne neuen Milieu. Mehr: Ihr Sinn für dieses Milieu, die Personen und Spannungen, die es bestimmen, ihr Talent für naiv-realistisches Nachzeichnen, für schnellen, deutlichen Umriß von Figuren, auch der Sinn für Farbigkeit und die kleinen Bosheiten. Dazu die ähnliche Neigung mehr zum Panorama als zur Dramatik.

Aber Rühle konstatiert auch:

Ehrgeizige Aufstiegsfiguren wie Hoffmann haben, zumal wenn sie so klein konstruiert sind wie er, keine eigene Fallhöhe. Ein Spießler, der stürzt, ist uninteressant. Er muß vergrößert werden, damit man begreift, warum man diesem Sturz zusieht; was an ihm erfahrbar wird.«

Und Rühle bedauert den Affekt, den Stück und Inszenierung gegen die Hauptfigur entwickeln:

Warum? Weil er ein »sozialer« Überläufer ist? Weil er eine schleimige Person ist? Der Affekt gegen Hoffmann ist dem Stück scheint's oktroyiert worden, um es »kritisch« zu machen. Die Abschilderung eines Betriebsfestes mit seiner geheutelten Kommunikation wäre schon kritische Basis genug; das Programmheft verstärkt einen »antiunternehmerischen« Affekt, es frönt dem zur Zeit gängigen antikapitalistischen Illusionismus, der alles herbeizieht, um sich zu befriedigen. Selbst DOPPELKOPF. Gerade weil das Stück hinter solchen »kritischen« Ansprüchen zurückbleibt, bleibt es auch wahr. Das Wahre an ihm kommt von dem Talent der Reinshagen, unverstellt die Spannungen in einem Betrieb und seine Figuren zu sehen. Dieses Talent muß noch Dramatisierung lernen; Verschärfung und Begründung der Krisen.<sup>29</sup>

Das erste Drama einer neuen Autorin ist in die Welt gesetzt. Es ist ganz unverstellt geprägt von ihren eigenen Erfahrungen, von den Konflikten und vom Klima der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland; es ist ein »kritisches und politisches Stück«, aber es ist auch ein Stück, in dem genau gezeichnete Personen ihre »Lebenskämpfe« austragen, ihre privaten und sozialen Auseinandersetzungen, auch ihre Wünsche und Hoffnungen. Wir werden diesen Menschen in späteren Stücken von Gerlind Reinshagen in mannigfachen Varianten wieder begegnen, in den verschiedensten »dramatischen« Situationen, in die die Autorin sie versetzt, und mit der Sprache, in der sie sich ausdrücken. In DOPPELKOPF spielten sie zum ersten Mal die Welt der Reinshagen, die auch unsere war.

#### Daten zur Aufführungsgeschichte von *Doppelkopf*:

Theater am Turm, Frankfurt am Main, Uraufführung am 24. Februar 1968  
Schiller Theater Werkstatt, Berlin, 30. September 1968  
Stadttheater Bern, 21. März 1969  
Münchener Volkstheater, 16. Januar 1986  
Fernsehauzeichnung der Frankfurter Uraufführung durch den HR.  
Gesendet vom Hessischen Rundfunk (Drittes Programm) am 1. Mai 1969, vom Westdeutschen Rundfunk (Drittes Programm) am 10. Februar 1969 und vom Norddeutschen Rundfunk/Radio Bremen (Drittes Programm) am 15. Februar 1969.

- 1 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke. Band VII. Schriften I*, Frankfurt/M. 1967, S. 945.
- 2 Nicht ausgewiesenes Zitat im Werbeblatt des Theaterverlags Suhrkamp, 1968.
- 3 Peter Heimig: *Mutter macht Theater*. In: ER, Nr. 3 vom 15. Februar 1968.
- 4 Anonymer Autor: *Steiles Häschen*. In: Der Spiegel, Nr. 8 vom 19. Februar 1968.
- 5 Gerlind Reinshagen: Interview im Jahreshft Theater heute, Velber 1978.
- 6 Gabriele Neumann-Kloth/Gerlind Reinshagen: *Übersteigerte Ehrfurcht vor der dramatischen Form. Ein Briefwechsel*. In: TheaterZeitschrift, Nr. 10, Berlin 1984, S. 5.
- 7 Anke Roeder (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt/M. 1989, S. 29.
- 8 Roland Koberg: *Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer*, Berlin 1999, S. 67 f.
- 9 Uwe Schultz: *Das gestörte Betriebsfest*. In: Süddeutsche Zeitung vom 27. Februar 1968.
- 10 In: Peter Heimig: *Mutter macht Theater*, A.a.O.
- 11 Heinrich Henkel: *Altrosa. Eisenwischer. Frühstückspause. 3 Stücke*, Basel 1983.
- 12 Gerlind Reinshagen: *Gesammelte Stücke*, Frankfurt am Main 1986, S. 8.
- 13 Ebd., S. 76.
- 14 Betty Nance Weber: *Gerlind Reinshagen. Versuch eines Portraits*. In: *Die Frau als Heldin und Autorin*, Bern und München 1979, S. 239.
- 15 Gerlind Reinshagen: *Der Eine, die Vielen. Überlegungen zum chorischen Element auf der Bühne*. In: Gerlind Reinshagen: *Die grüne Tür*, Frankfurt/M. 1999, S. 283 ff.
- 16 Gerlind Reinshagen: *Kann das Theater noch aus seiner Rolle fallen oder Die halbwegs emanzipierte Mariann*. In: *Gesammelte Stücke*, A.a.O., S. 141.
- 17 Gerlind Reinshagen: *Sonntagskinder*, Infoblatt Verlag der Autoren, Frankfurt/M. 1976.
- 18 Gerlind Reinshagen: *Kann das Theater noch aus seiner Rolle fallen*, A.a.O., S. 157 ff.
- 19 Zit. nach Uwe Schultz: *Das gestörte Betriebsfest*, A.a.O.
- 20 Programmheft zu *Doppelkopf* vom Theater am Turm (TAT), Frankfurt/M. 1968.
- 21 Ebd.
- 22 Peter Iden: *Von unten nach oben*. In: Frankfurter Rundschau vom 26. Februar 1968.
- 23 Ebd.
- 24 Uwe Schultz: *Das gestörte Betriebsfest*, A.a.O.
- 25 Günther Rühle: *Betriebsfest mit Riß*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26. Februar 1968.
- 26 Dietmar N. Schmidt: *Doppelkopf in Frankfurt a.M.* In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 3. März 1968.
- 27 Rudolf Krämer-Badoni: *Vom sozialen Klimbim*. In: Die Welt vom 28. Februar 1968.
- 28 Peter Iden: *Von unten nach oben*, A.a.O.
- 29 Günther Rühle: *Betriebsfest mit Riß*, A.a.O.

Alfred Kirchner

## FÜR DAS SONNTAGSKIND

Eine Begegnung

Die Arbeit an Stücken von Gerlind Reinshagen war am Theater Stuttgart und am Schauspielhaus Bochum ein Ereignis von großer Strahlkraft.

HIMMEL UND ERDE, SONNTAGSKINDER, FRÜHLINGSFEST und EISENHERZ wurden uraufgeführt. Nicht nur die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Fraglichkeit des damaligen politischen Zustandes der Bundesrepublik, auch das eben Vergangene – der nur teilweise überwundene Faschismus – barg vielmehr Unbeantwortetes als Antworten zur Befreiung vom Albtraum des Gestrigen.

Die Entdeckungsreisen, auf die die Schauspieler sich zu begeben hatten, wurden von der poetischen Sprache beflügelt. Dazu kamen immer ganz spezifische Reinshagensche Überraschungsmomente, in denen sich in der scheinbaren Geborgenheit familiärer oder freundschaftlicher Szenen blutige und abgründige Risse auftun, die von nicht verarbeiteten und nicht geheilten Verletzungen berichten.

Die Stücke stellten für uns einen besonderen Wert dar, weil für uns der Grundsatz galt, immer wissen zu wollen, warum und für wen wir ein Stück erarbeiteten.

So ist es vielleicht nicht unbedingt Zufall, dass ich in jener Zeit FRÜHLINGSERWACHEN von Wedekind und SONNTAGSKINDER von Gerlind Reinshagen inszenierte. Beide mit der wunderbaren Therese Affolter, als Wendla Bergmann und als Elsie.

Dass Gerlind Reinshagen eine zauberhafte Besucherin unserer Aufführungen und Proben war, sei ebenso erwähnt, wie die charmante Hintergründigkeit



ihres Wesens, in der stets ein zu entdeckender Schatz zu schlummern scheint. Von diesem etwas an uns weiterzugeben, von Verletzlichkeit zu erzählen, von Verunsicherung, aber auch von Zuneigung in all ihren überraschenden Möglichkeiten – das erzeugt etwas schwer zu benennendes, hat aber sicher etwas mit Gemeinsamkeit, mit gemeinsamem Erkennen und – Staunen – zu tun. Also auch mit Theater.



Die Stuttgarter Uraufführung von »Sonntagskinder«, 1976 in der Regie von Alfred Kirchner.

Foto Abisag Tüllmann

Henning Rischbieter

## VON »DOPPELKOPF« BIS »FRÜHLINGSFEST« Die frühen Stücke im Kontext der Entstehungszeit

Die Uraufführung des ersten Theaterstücks von Gerlind Reinshagen *DOPPELKOPF. EIN SPIEL* fand am 24. Februar 1968 im Frankfurter Theater am Turm statt, also mitten in den politisch und gesellschaftlich hocherregten Jahren 1967/68. Ein gutes halbes Jahr vorher, am 2. Juli 1967, war der Student Benno Ohnesorg in Berlin von einem Polizisten am Rande der gewaltsamen Auflösung der Demonstration gegen den persischen Schah vor der Deutschen Oper Berlin erschossen worden. Im Verlauf des Jahres 1968 eskalierte der Kampf über die Hochschulreform, um deren Demokratisierung, und das Attentat auf Rudi Dutschke löste an Ostern 1968 die Angriffe auf die Springer-Druckhäuser aus mit zwei Toten in München. Im August 1968 eskalierten die Auseinandersetzungen um die Notstandsgesetze, auch mit Theaterbesetzungen. In den USA, wo sie 1964/65 auf dem Campus von Berkeley begonnen hatten, steigerten sich die Proteste gegen den Vietnam-Krieg; Martin Luther King und Robert Kennedy wurden ermordet; die französischen Mai-Unruhen, getragen nicht nur von Studenten, sondern auch von Arbeitern, führten zur wochenlangen Besetzung und zu Dauerdiskussionen im Pariser Théâtre Odéon. Im August 1968 wurde der tschechoslowakische Demokratisierungsprozess durch den Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes gewaltsam niedergeschlagen ...

Was 1967/68 kulminierte, hatte sich nicht nur in der Gesellschaft und in der Politik, sondern auch auf dem Theater, insbesondere auf dem deutschen, vorbereitet: durch neue politisch brisante Stoffe, Formen und Autoren. 1963 wagte Erwin Piscator, der Pionier eines radikal linken politischen Theaters der zwanziger Jahre, im Berliner Theater am Kurfürstendamm die Uraufführung von Rolf Hochhuths *STELLVERTRETER*. Das Stück beruhte zwar auf Dokumenten, führte aber in geradezu Schillerscher Ideen-Theatermanier die Protagonisten gegeneinander: in der zentralen Szene, 1942 im Vatikan spielend, Papst Pius

XII. als zögernder Realpolitiker, und ihm gegenüber stand eine von Hochhuth erfundene Figur, der Pater Riccardo, der erregt auf die Judenermordung in den deutschen Konzentrationslagern hinweist und verlangt, dass Papst und Kirche die Gräueltaten aufdecken und gegen sie protestieren. Der Papst, seine Hände in Unschuld waschend, wiegelt ab. Riccardo heftet sich den Judenstern an und geht mit den unter den Fenstern des Papstes verhafteten römischen Juden ins KZ, ins Martyrium. Dem 1964 ebenfalls von Piscator uraufgeführten Prozess-Drama von Heinar Kipphardt *IN DER SACHE J. ROBERT OPPENHEIMER* lag ein Dokument zugrunde, die Verhöre des Physikers 1954 vor dem Sicherheitsausschuss der US-Atomenergiebehörde. In einem von Kipphardt dem Dokument hinzugefügten Schlussmonolog, angelehnt an die Selbstverurteilung Galileis in Brechts Stück, formuliert der Bühnen-Oppenheimer seine Skrupel und Ängste angesichts der von ihm anfangs mitbetriebenen Atombombenentwicklung.

Ein drittes Stück, *MARAT/SADE* von Peter Weiss, ebenfalls 1964 in Berlin uraufgeführt und wie die Stücke Hochhuths und Kipphardts ein Welterfolg (jedenfalls in der westlichen Welt), führt weiter zurück in die Geschichte, es lässt vor der gefährlichen Kulisse von gefesselten, angeblich Irren in der Pariser Anstalt von Charenton den jakobinischen politischen Revolutionär Jean Paul Marat mit dem Enzyklopädisten der sexuellen Verhaltensweisen und -praktiken, dem Marquis de Sade, diskutieren. Auf äußerst wirksame Weise führt das historische Exempel des Stückes zwei Grundströmungen der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts gegeneinander und verflucht sie dabei: die anti-autoritären, marxistisch-utopistischen Revolutionsenergien und das, was man damals sexuelle Befreiung nannte. Die (angeblichen) Geisteskranken artikulieren das auf ihre agitatorisch und schlagend verkürzte Weise: »Denn was wäre schon diese Revolution / ohne eine allgemeine Kopulation.«

Gerlind Reinshagens *DOPPELKOPF* dagegen führt aus den auf historisch-dokumentarischen Grundlagen aufbauenden Stücken Hochhuths, Kipphardts und Weissens mit ihren universalen Perspektiven zurück in die deutsche Provinz der Gegenwart, ins Getriebe eines Betriebsfestes. Dabei tritt das Klassenkonfliktpotential eines deutschen Industriebetriebs nur sehr bedingt und in die zunehmende Alkoholisierung der Fete aufgelöst in Erscheinung. Mittendrin, schon nächstens, konstatiert die verbitterte Chefsekretärin Elvira: »der Betriebsrat hat sich aufgelöst, treibt ins Ungewisse hinaus«. Das ist im Stück die einzige Erwähnung der Veränderungen, die seit den fünfziger Jahren unter dem Signum der Wirtschaftsdemokratie in der deutschen Wirtschaft erkämpft worden waren: paritätische Mitbestimmung in der Eisen- und Stahlindustrie und im Bergbau, abgeschwächte Mitbestimmung in der übrigen Wirtschaft.

Der zentralen Figur im *DOPPELKOPF*, dem 35-jährigen Heinrich Hoffmann, »früher Oberbuchhalter, jetzt rechte Hand von Dr. Fischer« (Personenverzeichnis) geht es um den eigenen weiteren Aufstieg, er will die Nachfolge antreten des 58-jährigen »dritten Direktors« Dr. Fischer in der Firma Neuge-

bauer GmbH Motorblöcke etc. Hoffmann will den von ihm organisierten Trübel des Betriebsfestes, getragen von den Wogen des Erfolgs, ausnützen, um Fischer zu stürzen und zu ersetzen.

Der Ansager, ein Zwerg, reißt das Spiel an (in gereimten Knittelversen, wie sie auch Peter Weiss im *MARAT/SADE* verwendet hatte): »Ein bißchen Glück heut Nacht, / Und eines Mannes Karriere ist gemacht / Ich wünsch ihm was. Nur vorwärts / Frisch gepackt des Glückes Zipfel / Schon manchem ging die Luft aus / – vor dem Gipfel.«<sup>1</sup> Mit dem letzten Satz des Prologs sagt der Zwerg allerdings auch das für Hoffmann blamable Ende des Stücks voraus. Im Morgenrauen wird Hoffmanns Aufstiegsversuch gescheitert sein, durch Übereifer und einen maßlosen Wutausbruch des Scheiternden.

Das Personal des Stückes, des Mai-Betriebsfestes (das allerdings ohne die Lieder und Rituale des »Feiertags der Arbeit«, des Kampftags der Arbeiterbewegung vor sich geht) – dieses Personal ist in Gruppen angeordnet: Die erste Gruppe: die drei Direktoren, Nr. 1 Walrat, ein gewiefter Pragmatiker, Nr. 2 Schwandt, schwankend, Nr. 3 eben jener zur Resignation neigende Dr. Fischer. Die zweite Gruppe: drei Arbeiter und ein Oberbuchhalter, zwischen denen es keine Klassengrenzen zu geben scheint, auch nicht zu Ali, dem Fahrer, der trotz seines Namens kein »Gastarbeiter«, wie man damals sagte, zu sein scheint. Die dritte Gruppe, die weibliche, bilden einmal die beiden älteren Frauen, Ende fünfzig, Elvira, die Chefsekretärin, und Betti, die Revisorin, zwei Angestellte also. Sie behalten im allgemeinen Besäufnis weitgehend den Kopf oben – anders als die drei Arbeiterinnen, die 26-jährige Rosa und die beiden 17-jährigen Montiererinnen Liss und Irma, die sich lüstern und fröhlich sexuell anbieten, ranschmeißen, vor allem nach oben. Diese drei Gruppen läßt die Autorin in manchen Passagen als eine Art Kollektiv, »chorisch«, sprechen; sie lösen einander mitten im Satz ab, werfen die – gelegentlich auch gereimten – Satzteile, Halbverse einander zu, zielen dabei meist in die gleiche Richtung, polemisch, spöttisch.

Bei der *DOPPELKOPF*-Uraufführung 1968 im TAT, Theater am Turm, führte dessen Oberspielleiter Regie, Claus Peymann, Jahrgang 1937. Er kam, wie seine Generationsgenossen Peter Stein und Jürgen Flimm, aus dem linksorientierten, an Brecht sich abarbeitenden Studententheater, sie – und mit ihnen Dieter Dorn, Ernst Wendt, Niels-Peter Rudolph – lösten in den siebziger Jahren die Dominanz der älteren, an Gründgens orientierten Theaterleiter und -regisseure ab, die Generation der Harry Buckwitz, Gustav Rudolf Sellner, Hans Schalla, Oscar Fritz Schuh, Karlheinz Stroux. Die neue Regisseursgeneration orientierte sich nicht an Gründgens, sondern an Brecht und an Fritz Kortner.

Peymanns erste Reinshagen-Aufführung gehört in den Zusammenhang von dessen prinzipiellem Engagement für neue deutschsprachige Dramatik, das bei Peymann seither ausgeprägter war als bei den anderen seiner Generation. Der Reinshagen-Uraufführung war 1966 vorangegangen die sehr viel spektakulärere

Uraufführung des ersten Theatertextes von Peter Handke mit dem schlagenden Titel PUBLIKUMSBESCHIMPFUNG, die Aggressionen bei den Zuschauern herausfordernde Montage von einander widersprechenden, wenn auch klischeehaften Aussagen über Publikumsreaktionen. Noch am TAT folgten 1969 Peymanns Uraufführungsinszenierungen von Handkes wortlosem Kampfstück DAS MÜNDEL WILL VORMUND SEIN und das »Sprechstück« über Sprachohnmacht, Sprachzerfall und Sprachfolter KASPAR. 1970 inszenierte Peymann, nun als Gast am Hamburger Deutschen Schauspielhaus, die erste Aufführung eines Stückes von Thomas Bernhard – EIN FEST FÜR BORIS – und dort ebenso das erste Stück von Botho Strauß DIE HYPOCHONDER.

Doch Peymann hielt auch an den Stücken von Gerlind Reinshagen fest, vorerst noch. Als er im Herbst 1974 die Schauspielregie am Stuttgarter Staatstheater übernahm, eröffnete er mit der von ihm inszenierten Uraufführung von Gerlind Reinshagens HIMMEL UND ERDE, und in Peymanns erste Spielzeit als Intendant des Bochumer Schauspiels fiel seine Uraufführungsinszenierung von Reinshagens FRÜHLINGSFEST 1980. Vorher hatte, noch in Stuttgart, Peymanns Partner Alfred Kirchner 1976 die Uraufführung von Reinshagens SONNTAGSKINDERN inszeniert, und in Bochum 1982 führte Andrea Breth Regie bei der Uraufführung von Reinshagens EISENHERZ. Damit endet Peymanns Engagement für Reinshagen-Stücke, dem – rückblickend gesehen – kleinsten Teil seines Einsatzes für neue deutschsprachige Dramatik.

An dem Engagement für Thomas Bernhard (ein Dutzend Uraufführungen), Peter Handke, Botho Strauß hielt Peymann fest, eigentlich bis heute. Außerhalb des vom Regisseur und Theaterleiter Claus Peymann hergestellten Uraufführungszusammenhang 1968 – 1983 von fünf Stücken fand nur eine Reinshagen-Uraufführung statt: LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE 1971 in Darmstadt, Regie Werner Kreidl. Das Stück ist eigentlich mehr ein Libretto, ein kühner, aber vom Theater wohl nicht mit adäquaten Mitteln, die wohl hätten filmische sein müssen, realisierter Versuch. Es geht darum, die Stationen eines nur medial existierenden Star-Images darzustellen, mit mindestens drei Figurantinnen der Monroe. 1978 unternahm Niels-Peter Rudolph auf der großen Bühne des Berliner Schiller Theaters noch einmal einen Versuch mit diesem Entwurf sich überlagernder und widersprechender Images – mit überwiegend negativer Resonanz der Kritik.

Zurück zu HIMMEL UND ERDE, 1974 am Staatstheater Stuttgart, Regie Claus Peymann. Im Zentrum des Stückes, damals von Anneliese Römer mit der ihr eigenen berlinischen Direktheit, plebejischen Nüchternheit gespielt, eine Sterbende, die 40-jährige Sonja Wilke. Zuerst war es eine Hautkrankheit, an Händen und Armen, die sie ins Krankenhaus brachte, dann Wasser in der Lunge. Anfangs ist diese Sonja Wilke nicht sicher, ob sie sterben wird, oder vielmehr: sie will es noch nicht wahrhaben. Sie redet sich, erinnernd, zurück ins Leben, in das, was sie von der Vergangenheit behalten hat, und sie überschüttet damit

in der ersten von vier »Stationen«, Teilen des Stückes, den nach Unfall und Amputation fast ganz einbandagierten jungen Mann Goldie. Indem Sonja Wilke ihr Leben rekapituliert – den unehelichen Sohn, ihre Freunde und Liebhaber, das Häuschen, zu dem sie es gebracht hat, die einzige Auslandsreise nach Italien, die Theke des Eiscafés, hinter der sie zuletzt als Verkäuferin stand – indem sie all das, ihre beileibe nicht glänzende Vergangenheit, ihr Leben als das ihre rekapituliert, akzeptiert sie es, und damit auch den nahenden Tod, anders als die in Eiseskälte erstarrte Sterbe-Nachbarin.

Die 31 Bilder der SONNTAGSKINDER, Sommer 1976 in Stuttgart uraufgeführt, Regie Alfred Kirchner, und in der nachfolgenden Spielzeit in Düsseldorf, München und Wiesbaden, später noch an anderen Theatern nachgespielt – diese 31 Bilder hat Gerlind Reinshagen in drei Teile gegliedert: Teil I überschreibt sie »Der Traum vom Sieg«, dessen 12 Bilder reichen zeitlich vom Sommer 1939, vor Kriegsbeginn, in beklemmender oder optimistischer Erwartung des Krieges, bis in den Sommer 1942, beim Rübenverziehen. Teil II, 11 Bilder, ist überschrieben »Der Kessel«, der Krieg ist mit dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion und dem Eintritt der USA zum wirklichen, Deutschland »an allen Fronten« umgebenden Weltkrieg gewachsen, Teil III, nur mehr 8 Bilder, heißt »Der Untergang« – aber am Ende ist nur das Nazi-System untergegangen, die Kleinstadtapothekerfamilie lebt weiter, wenn auch im Keller, der Vater ist zwar gefallen (aber er wollte auch weg aus der Ehe- und Kleinstadtenge), die Mutter heiratet wieder, den vorher nazistisch eifernden Schuldirektor.

Auch die Frau General Belius, vorher kriegsbegeisterter als der ihrer Suada gegenüber verschlossene Generalsgatte, hat den Trost bei der Hand: »ach meine Lieben, atmet auf, es wird ja wieder, wird alles neu! Dies ist das erste Friedensfest!« Die Protagonistin des Stückes aber, das weitgehend aus ihrer Perspektive gesehen ist, die Apothekerstochter Elsie, bei Kriegsbeginn 14, jetzt also 19, geht plötzlich mit der Schere auf den General los, indem sie – Szenenanweisung – nicht mehr den ehemaligen General in der zum Trachtenanzug umgearbeiteten Uniform sieht, sondern ein Monster – die Generalsgattin fängt den Ausbruch ab, stülpt Elsie ein Kleid über den Kopf – es ist das der im Bombenhagel getöteten Generalstochter Inka – kalmiert Elsie so. Die Mutter gibt Elsie einen Mohnblumenstrauß, die Blumen des Vergessens; die Generalsgattin hat das letzte, banale Wort des Stückes: »Nun Herrschaften, was wollt ihr trinken? Kaffee oder Tee?«

Elsie also ist die Zentralfigur. Nur wenige Szenen gibt es ohne ihre Anwesenheit. Sie sieht, wie ihr Vater mit dem Dienstmädchen Lona schläft. Sie albert mit Lona und schwärmt. Von der außerbürgerlichen Welt, von den »roten«, den kommunistischen Arbeitern, und von den syphilitischen Huren in der Unterstadt hört sie, sie graust sich und sehnt sich zugleich weg aus der Bürgerenge. Am Brunnen begegnet Elsie einem Gefreiten der Panzerwaffe mit einem durch Narben und Pulver schrecklich zu einem Totenkopf entstellten Gesicht. Er sucht die Briefpartnerin Elsie, die ihm ein halbes Jahr lang jeden 2. Tag einen

Liebesbrief schrieb. »Wir sind ziemlich intim«, sagt er. Als er erkennt, dass ein lüsternes Kind ihn mit den Briefen betrog, versucht er, Elsie zu vergewaltigen, schläft aber neben der reglos am Boden liegenden ein. Es sind keine Lernprozesse, eher zunehmende Gefühlsverwirrungen, denen Elsie unterliegt, bis zum Ende, bis zur Attacke mit der Schere beim »Friedensfest«.

Und nun lassen Sie mich, zum längeren Schluss, zitieren, was ich nach der Uraufführung 1980 über das FRÜHLINGSFEST und Peymanns Bochumer Inszenierung geschrieben habe, auch als Würdigung von Peymanns immerhin über anderthalb Jahrhunderte währendem Engagement für die frühen Stücke Gerlind Reinshagens.

Am Ende des Stückes FRÜHLINGSFEST etwa zehn Jahre nach Kriegsschluss, räumt die 27-jährige Elsa im grauenden Morgen das schmutzige Geschirr des nächtlichen Festes »gedankenlos von einer Seite auf die andere«, indes ihr Mann Pauly heiter-besoffen seinen Sieg, den Abschluss eines großen Geschäftes, genießt. »Sehr unruhig« ergreift Elsa ein Brotmesser und schleicht sich hinter Paulys Rücken. Der ahnt nichts, drückt ihr einen Stapel Teller in die Hand. Sie will schreien, ihre Tante Oda hält ihr den Mund zu. »Gelächter der Gäste hinter dem Haus, sich entfernend.« Ein an den Irrsinn angrenzender Protest, ein Ausbruchversuch ist erstickt worden. Endgültig?

FRÜHLINGSFEST ist keine gradlinige Fortsetzung von SONNTAGSKINDER, die Elsie dieses Stückes ist nicht einfach die zehn Jahre ältere Elsa jenes Stückes. Der General a. D. in diesem hieß Belius, in jenem heißt ein General a. D. Mylius. In diesem wurde der Schuldirektor Rodenwald Elsie's Stiefvater, in jenem ist ein Schuldirektor a. D. Rotermund der Vormund der Waise Elsa. Ich denke, dieses vielfältige Netz von Beziehungen und Verschiebungen (es ließe sich noch lange weiter beschreiben) zwischen den beiden Stücken, diese leisen Verrückungen von Personen und Situationen sind der Ausdruck der grundsätzlichen Irritation, aus der heraus Gerlind Reinshagen diese beiden Stücke schrieb: Wie kann denn jener Zeitpunkt 1945 mit diesem 1955 und diesem 1980 zusammenhängen, wenn da so wenig von der Hoffnung auf ein besseres, richtigeres Leben sich eingelöst hat, wenn so vieles erstickt, abgebrochen wurde, während anderes – Pragmatisches, Konformes, Partielles, blind Betriebenes – sich durchsetzt? Was sich faktisch durchsetzt, das verletzt, verstört, erstickt das mögliche Richtige. Das ist die traurige Botschaft beider Stücke und Irritation, Verunsicherung ist nicht bloß Grundgefühl, sondern auch Formprinzip. Gerlind Reinshagen versucht, die Realität von 1955 aus der Sicht Elsas zu sehen, aus der Sicht eines Subjekts, das der Gegenwart nicht traut und in ihr die in der Vergangenheit verfehlten Möglichkeiten ebenso mitsieht wie die schrecklichen zukünftigen Folgen der falschen Entscheidungen jetzt.

Gerlind Reinshagen vermag ebenso wenig wie Elsa das Reale und das Irreale (Verfehlte, Androhende) fein säuberlich zu trennen, dieses jenem lehrstückhaft gegenüberzusetzen. Aus faktischen Vorgängen und Diskontinuitätserfahrungen

gen entsteht ein brüchiges, fahriges Kontinuum. Es ist nicht klärend zu zerstören, hat ja das Moment der Verstörung (die nicht in befreiende Zerstörung umzuschlagen vermag) in sich aufgenommen. Die Versuche der Autorin, dem so beschaffenen Kontinuum doch noch etwas davon Disparates entgegenzusetzen, führen zu Geisterbahneffekten: zu den lebenden (Schreckens-)Bildern, die Elsa erblickt, wenn sie die Hecke öffnet: der General, dem der Kopf ans Knie gewachsen ist, der Unternehmer, der die Schlinge zum Aufhängen vor sich hält.

Dass es zu solchen ästhetischen Defekten kommt, hat natürlich auch damit zu tun, dass der Sozialkosmos des Stückes ein begrenzter, enger ist: der bürgerliche. Seine Spannweite reicht von der bildungsbürgerlichen Innerlichkeitsposition (vertreten durch den schreibuntauglichen Schriftsteller Philipp, Elsa selbst, den Schuldirektor, der auch Kriegsverbrecher war und lateinische Zitate über seine Einsichten klebt) zur wirtschaftsbürgerlichen, zur ›Unternehmer‹-Position. Gewiss, das war der gesellschaftliche Oberbau der Adenauer-Ära. Aber es war nicht die Totalität der fünfziger Jahre.

Bei der Bochumer Uraufführung haben sich die Bühnen- und Kostümbildnerin Ilona Freier und der Regisseur Claus Peymann loyal und eng an die Vorschläge der Autorin gehalten. Der in den Zuschauerraum vorgebaute, offene Spielraum ist von einem Laub- wie Tarnnetz überwölbt, der Boden ist mit Rasenteppich, Kiesweg, Laubteppich belegt. Rechts aus der Kulisse vorgebaut ein Gartenhäuschen: die Remise, in der der von Pauly ausgehaltene Schriftstellerfreund Philipp wohnt, links der grottenartige hohle Baumstamm. In Bühnenmitte ein Rechteck, belegt mit Steinplatten, darauf Ziegelsteine und Fragmente von Steinplastiken, an einen Kultplatz erinnernd. Kult der Erinnerung? Dazu Accessoires der Fünfziger: plastikbespannte Gartenstühle, Tische, ein Klappliegestuhl, Lichterkette mit farbigen Glühlampen darüber. Viel Dämmer, Dunkel zu Beginn. Einzelne Gruppierungen, Situationen werden im Verlauf des Abends durch scharf gegen den Dämmer begrenztes knallhelles Licht herausgehoben. Bei den vielen Auf- und Abtritten müssen die Spieler häufig die Vorhänge beiseite schieben, sich durchschlängeln. Gemeint war wohl ein Zelt- und dadurch Seeleninnenraum, ästhetisch so zufällig und unsicher wie uns die frühen Fünfziger manchmal erscheinen.

Lore Brunnen als Elsa: die kompakte Figur in einem dünnen, fließenden, fahl-grünlichen, eleganten Sommerkleid, lange, leicht gewellte Haare und breitflächiges, kräftiges Gesicht, der dunkelheiseren Stimme helle, schmerzliche Valeurs abgewonnen, Sie bringt nichts Fragiles mit, muß Irritation, Verstörung herstellen, indem sie das ihr eigene starke Spieltemperament brüchig und verhemmt erscheinen läßt, was weithin gelingt.

Was sich in der Aufführung, die ich sah (die erste Wiederholung, acht Tage nach der Premiere), nicht recht herstellte, war die Gefühlserinnerungsgemeinschaft der drei Jugendfreunde, das, was schon angegriffen ist und im Prozess der Nacht zerstört wird. Johann Adam Oest spielte den bisher nicht gerade





erfolgreichen Schriftsteller Philipp im Gehäuse zu sehr auf einem Mittelkurs der aufmerksamen Freundlichkeit, vermochte oder wagte es nicht, auch die Extreme der Verzweiflung und der höhnischen Attacke zu riskieren. Auch bei Wolfram Berger als Geschäfts- und Ehemann Pauly schien mir zuviel schon entschieden von Anbeginn an; er »setzte« die Figur präzise und nachdrücklich behend, energievoll sich im rosa glänzenden Kunststoffanzug bewegend, das steife Holzbein wie ein Angriffsinstrument führend. Wusste man nicht zu früh, dass der das Geschäft machen, die Teilhaberschaft gewinnen, die Frau sich, sie verlierend, unterwerfen wird?

Spannender, zerklüfteter: Traugott Buhre als Paulys Chef Dornbacher. Der massige Mann steckt keineswegs behaglich in dem grotesk weiten grauen Zweireiher, geht nicht ungefährdet auf den dicken Kreppsohlen. In der Massivität lauert die Angst vorm Bankrott; in der deutlich väterlichen Zuwendung zum aufstrebenden Pauly ist auch noch die Furcht vorm Konkurrenten mitgespielt. Wie fatal dieses Zuvorkommenheitslächeln, da es der Grimasse des Scheiterns schon so nahekommt! Der kleine, gedrungene Horst-Christian Beckmann spielt den Schuldirektor Rotermund – der durchschaut in seinem alkoholbeflügelten Zynismus mehr als die anderen den ideologischen Jargon des Jahrzehnts, allerdings mit dem peinlich rückblickenden Galgenhumor dessen, der seiner Nazibelastung Valet sagen kann. Beckmann hält den fatalen Humor der Gestalt quick und wie unerschöpflich in Gang.

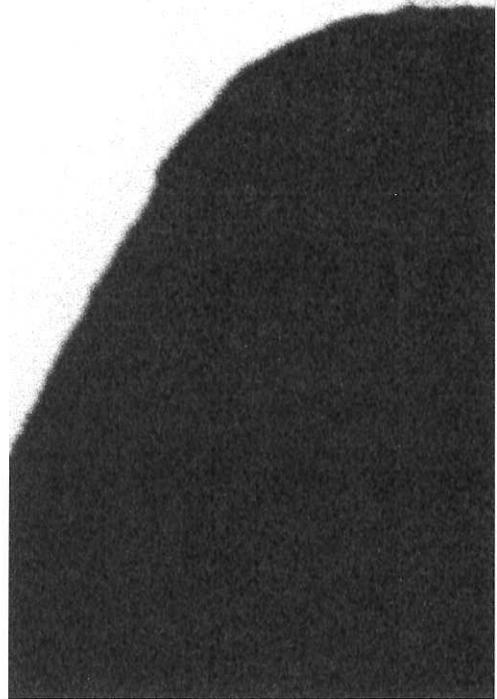
Merkwürdig der brutale und nervöse »Großkunde« Monk, von dessen Laune das geschäftliche Überleben Dornbachers und Paulys abhängt: Im senfgelben Glanzanzug stiefelt Peter Brombacher anmaßend daher, ein Clark-Gable-Bärtchen unter der Nase, die Tolle brillantiert. Er redet baritonal und kurz angebunden, wenn er kommandiert, und schrill, wenn er von seinen Heldentaten als Jagdflieger schwadroniert. Er hat von bürgerlicher Contenance kaum noch was – an ihn heran schmeißt sich deshalb auch Henny, der 16-jährige, kalte, anmaßend missgelaunte Teenager im himbeerfarbenen knappen Mieder und üppigen New-Look-Rock (Mechthild Hauptmann). Ihr Vater, der in den abzeichenlosen Uniformrock eingeknöpfte ehemalige General Mylius, kann dies und anderes nicht mehr verstehen, kompensiert seine Ohnmacht in knarrendem Geschwätz über die Militärdemokratie der Etrusker (Werner Eichhorn). Die Ruine einer hirnlosen Dame: die Frau Mylius der Gisela Uhlen. Mit aschener, bockiger Stimme und schmalsten Lippen stellt Lore Stefanek das fleischlose, in Schwarz eingewickelte Gespenst der Tante Oda her, die ihr Gegenwartsbewußtsein an den Totenkult verloren hat.

Schließlich die elegant herumstaksende Missis Nancy, Dornbachers US-Frau: Daphne Moore hat Mühe, die von der Autorin geforderte kosmetisch abgesicherte Alterslosigkeit herzustellen. Ihre Funktion im Stück hat mir die Inszenierung nicht so recht einsichtig zu machen verstanden, auch nicht die des nach dem Nachtclubbesuch der Männer mitgebrachten Transvestiten Carl-Ernst (Gottfried Lackmann).

Dass sich aber ansonsten die Figuren so parallel zum Stück beschreiben lassen, mag als Hinweis genommen werden, daß Peymann und seine Spieler sich ganz und vielleicht zu sehr in den Dienst des Textes gestellt haben.

<sup>1</sup> Gerlind Reinshagen: *Doppelkopf*. In: Gerlind Reinshagen: *Gesammelte Stücke*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1986, S. 8.

Die Dramen –  
Verkörperung  
der deutschen  
Vergangenheit





Stacy Jeffries

## EIN AMERIKANISCHER IMPORT

Körper und Nation in LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE

Im 21. Jahrhundert über Marilyn Monroe zu schreiben, ist keine leichte Aufgabe, und zwar – unter anderem – aus folgenden Gründen:

Über Marilyn Monroe wurde zu viel geschrieben – und zu viel Sex war im Spiel. Sie hatte zu viel Atem in der Stimme und zu viele Drogen im Körper. Zu viel Verletzlichkeit, zu viele Probleme, zu viel Präsenz. Sie las zu viele Bücher, hatte zu viele Abtreibungen, zu viel Bleiche in den Haaren, zu viel Interesse an der Schauspielerei, zu viel Bereitschaft, sich auszuziehen, zu viel Talent, zu viel Trägheit, zu viel Angst, zu viel Pflegefamilie, zu viel JFK – und heute herrscht um sie viel zu viel Brimborium.

Wir wissen doch heute garantiert alles, was es über Marilyn Monroe zu wissen gibt.<sup>1</sup>

Seit ihrem Tod vor über vier Jahrzehnten versuchen Forscher und Wissenschaftler, der universellen und andauernden Faszination Marilyn auf die Spur zu kommen. Auf der Suche nach dem Heilmittel für diesen Urtrieb, den sie uns unter die Haut gepflanzt hat, hat man jeden einzelnen Aspekt des Phänomens Marilyn Monroe – jedes Detail ihrer verführerischen Leinwandpräsenz, jeden Zentimeter ihres umwerfenden Körperbaus, jede Eigenheit ihrer privaten und öffentlichen Persönlichkeit – einer mikroskopischen Analyse unterworfen. Wir haben die Monroe so lange und gründlich in ihre Einzelteile zerlegt, dass ein Hinweis auf ihre Konstruiertheit kaum noch ein müdes Lächeln hervorruft. Und doch war diese Einsicht eine Sensation, als – und vor allem wie – Gerlind Reinshagen darauf hinwies. Ihr Stück LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE, das 1971 im Darmstädter Landestheater uraufgeführt wurde, ist außergewöhnlich nicht nur im Hinblick auf die seiner Zeit weit vorausgreifende

avantgardistische Herangehensweise an die Performativität der Weiblichkeit (volle 20 Jahre bevor Judith Butlers GENDER TROUBLE unsere Auffassung davon revolutionierte, was an Geschlecht und sexueller Identität »natürlich« ist). Reinshagens Stück bietet außerdem einen einzigartigen Blick auf die berühmteste (amerikanische) Frau des 20. Jahrhunderts – von einer (deutschen) Frau zu einer Zeit verfasst, in der Repräsentationen von Marilyn Monroe noch eine reine Männerdomäne waren. Die Premiere von *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* 1971 geht allen Darstellungen von amerikanischen Biografen – Männern wie Frauen – voraus, die sich nach deren Tod Marilyn Monroe widmeten, inklusive Norman Mailer, dessen *MARILYN. A BIOGRAPHY* von 1973 zu den bekanntesten Texten über Monroe gehört. Der nächste wesentliche Beitrag einer Schriftstellerin zum literarischen Korpus Marylin – Gloria Steinems feministischer Ansatz in *MARILYN – NORMA JEAN* von 1986 – kam erst ganze 15 Jahre später. Reinshagens »Übersetzung« der Ikone Marilyn Monroe aus amerikanischem in deutschen Kontext macht deutlich, wie tiefgehend deutsche und amerikanische nationale Ideale – insbesondere in ihren Manifestationen im menschlichen Körper – kulturell miteinander verflochten sind. Im folgenden werde ich im Detail den innovativen Denkansatz untersuchen, mit dem Reinshagens *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* den Körper der Schauspielerin als Schauplatz von Performativität darstellt, auf den Geschlechtskonstrukte und nationale Konstrukte projiziert werden und durch den sie zugleich in Frage gestellt werden können.

Selbst wenn *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* sonst nichts Besonderes vorzuweisen hätte (was nicht der Fall ist), wäre das Stück schon insofern beachtlich, als es den ersten wesentlichen weiblich zentrierten Leseansatz der Monroe darstellt. Eine Frau, die schreibt, begeht einen Regelverstoß – sie überschreitet die Grenzen ihrer gesellschaftlich vorgeschriebenen kreativen Sphäre (die der biologischen Fortpflanzung), um sich in der traditionell männlichen Welt der Künste einzubringen. Autorschaft als Akt der Schöpfung ist im Falle des Dramatikers besonders ausgeprägt: Die Vision des Autors nimmt im dreidimensionalen Raum Theater mit seinen menschlichen Darstellern physische Gestalt an. Nach Sarah Colvin können Dramatikerinnen – insbesondere solche, die über Frauen schreiben – auf der Bühne ausführen, was ihnen ihr tatsächliches soziales Umfeld nicht erlaubt; nämlich, allgemein akzeptierte soziale Normen über die Natur des Weiblichen durch kritische Inszenierung in Frage zu stellen<sup>2</sup>. Colvins Artikel über Reinshagens Monroe-Darstellung stellt dem Anfang von *LEBEN UND TOD* Hannah Höchs Gebrauch der Montage gegenüber, vor allem Höchs *MARLENE* von 1930. In beiden Fällen wird das Konzept von Weiblichkeit als Konstrukt enthüllt, indem es in isolierte, zum Fetisch reduzierte Körperteile zerlegt wird – Marilyn Monroes Lippen, Hüftschwung und platinblonde Mähne versus Marlene Dietrichs Beine.<sup>3</sup> »Zusammensetzung des Bildes«, die Sektion aus *Leben und Tod*, die Colvin in ihrer Analyse zitiert, besteht aus 19 separaten, unzusammenhängenden Szenen – eher eine Diashow

als ein Erzählstrang – die durch Bilder von Marilyn Monroe eine Figur entwickeln. Beispielsweise:

[...]

*Ein überdimensionaler Plastikmund erscheint, bleibt eine halbe Minute lang auf der Bühne, Scheinwerfer über den Mund. Dunkel. Mund ab.*

[...]

*Der Gang einer Frau. Sie wird so beleuchtet, daß man nur Hüften und Beine sieht. Dunkel.*

[...]

*Ein Mädchen kommt mit dunkler Perücke auf die Bühne. Schwarzes, enges Kleid. Dekolleté. Es reißt sich die Perücke ab, ist plötzlich sehr blond. Lächelt. Scheinwerfer über das Blond. Dunkel.*

[...]

*Ein blondes Mädchen geht an zwei Männern vorbei, schaukelt mit den Hüften, halber Blick zurück, die Männer pfeifen hinterher. Dunkel.<sup>4</sup>*

Man fühlt sich an die Arbeit eines Cutters erinnert, der im Schneiderraum einzelne Stücke von Zelluloid zu einer Filmversion von Hannah Höchs MARLENE zusammensetzt. In ganz besonderer Weise ahmt hier die Kunst das Leben nach, in einer Fusion der künstlerischen und der biologischen Schöpfungssphäre in der Person von Reinshagen selbst. Durch die Kreation der »Zusammensetzung des Bildes«-Sequenz, in der Bilder aus Monroes Filmen zusammengeschnitten werden (u. a. die berühmten Posen aus NIAGARA und DAS VERFLIXTE SIEBTE JAHR), fungiert Reinshagen als Double für Marilyn Monroes biologische Mutter, die für ein Hollywood-Studio als Cutterin arbeitete. Der Sündenfall besteht hier darin, dass eine Frau (Reinshagen) kein geringeres Endprodukt als Marilyn Monroe zu einer Zeit erschafft, in der diese Art von kultureller Produktion Männern vorbehalten ist.<sup>5</sup>

Reinshagen parodiert die männliche Schöpfung der »Marilyn« in LEBEN UND TOD in einer Reihe von Szenen. Zunächst wird sie als Sexsymbol »geboren«. Die Geburt borgt sich ihre visuellen Andeutungen von Marylins Fotosession mit Tom Kelley, im Laufe derer das berühmte Bild von einer nackten Marilyn Monroe auf einem roten Samtteppich für den Golden-Dreams-Kalender entstand. In Reinshagens Nacherzählung wird Tom Kelley durch eine Horde von Männern ersetzt, die ihre jeweilige Ausrüstung – Kameras, der rote Teppich und eine blonde Perücke – mitgebracht haben, mit der Marilyn in ein Sexsymbol verwandelt werden soll. Reinshagen gibt die folgenden Bühnenanweisungen:

*Während Marilyn spricht, kreisen die Männer sie mit ihren Motorrädern und Fotoapparaten ein, legen sie schließlich auf den Samtteppich und fangen an, sie in verschiedene Pin-up Posen zu bringen. Das Ganze soll aber nicht*

*sexuell aggressiv, sondern sehr behutsam, fast liebevoll vor sich gehen. Marilyn spricht immer langsamer, die Männer bewegen dabei ihre Arme, ihre Beine, lassen sie knien, liegen, einer setzt ihr die blonde Perücke auf, ordnet lange und ausführlich das blonde Haar.<sup>6</sup>*

Marilyn ist im wahrsten Sinne des Wortes vollständig in der Hand ihrer männlichen Schöpfer. Sie hat nicht nur keinerlei Anteil an der Erschaffung ihres eigenen Images, sondern wird im Laufe der Szene auch noch ihrer geistigen und physischen Fähigkeiten beraubt – ihre Aussprache wird immer langsamer, und ihre Gliedmaßen werden von den Männern positioniert, als verweigere sich ihr Körper, seinem wahren Eigner zu gehorchen. Diese Frage des Eigentums im Hinblick auf Monroes Körper spiegelt sich in einem kuriosen Faktum aus ihrem tatsächlichen Leben wieder: offenbar wurden die Rechte am Foto-shooting für den Golden-Dreams-Kalender von Hugh Hefner, Gründer des *Playboy*-Magazins, aufgekauft. Monroe hatte die Fotos machen lassen, als sie sich in den schwierigen Anfängen ihrer Karriere als Schauspielerin befand und das Studio ihren Vertrag gekündigt hatte. Als Hefner das Foto als Centerfold der ersten *Playboy*-Ausgabe 1953 veröffentlichte, war es bereits seit Jahren vom Markt und damit aus der öffentlichen Erinnerung verschwunden. Dieselben Jahre hatten jedoch Marilyn zum Star gemacht, und das Wiederauftauchen des Fotos sorgte für einen Skandal bei Twentieth Century Fox. Das *Playboy*-Magazin wurde ein Riesenerfolg und war der Grundstein für die Karriere von Hugh Hefner, der mittlerweile einen phänomenalen Reichtum und sexuellen Ikonenstatus erreicht hat, der Marilyn in nichts nachsteht. (Ob als Dankeschön oder um sich seine eigene Unsterblichkeit als ultimativer Playboy zu sichern, Hugh Hefner wird mit Marilyn Monroe die Ewigkeit verbringen. Er besitzt auf dem Westwood Cemetery in Los Angeles das Mausoleum nebenan.) Hugh Hefner ebenso wie Darryl F. Zanuck von Twentieth Century Fox – beides Männer, die sich die Verbreitung von Marilyn Image finanziell leisten konnten – bereicherten sich (auch in punkto Prestige) ganz unverhältnismäßig an der Frau, die ihren Erfolg begründete. Beide profitierten weitaus mehr von Darstellungen von Monroes Körper, als es die Schauspielerin selbst je tat.

In noch größerem Ausmaß als Tom Kelley oder Hugh Hefner spielte Darryl F. Zanuck eine tragende Rolle in der Schöpfung der Kulturikone Marilyn Monroe. Reinshagen hat eine Version des legendären Studiobosses in *LEBEN UND TOD* eingearbeitet. In der Szene »Probe und Bewährung«, in der sich Marilyn bei Twentieth Century Fox um eine Rolle bewirbt, spricht Zanuck als Stimme von oben – seine räumliche Positionierung unterstreicht die Hierarchie zwischen ihm und Monroe. Zanuck bleibt dem Auge verborgen und gibt Monroe unfreundliche Anweisungen – sie soll für ihre Darstellung eine Clownsmaske aufsetzen und ein Kettenhemd anziehen. Statt Marilyn aus Dumas' *KAMELIEN-DAME* lesen zu lassen, wie sie es wünscht, gibt Zanuck ihr folgendes Script: »Ich

bin das Woo-Woo Girl, Gentlemen, das heißeste Girl seit Kleopatra ... / Das kälteste seit Lukrezia ... / Eine Nacht mit mir ist der Himmel auf Erden.«<sup>7</sup> Als sie seinen Anforderungen nicht genügt, schreit er sie an: »Sie sind eine Null! Eine Fehlanzeige! Sie sind – nichts! Die Nächste bitte!«<sup>8</sup> Um ihre Demütigung noch zu verschärfen, wird sie von zwei Pförtnern geschnappt und achtlos durch einen Vorhang geworfen, hinter dem ein ausschließlich aus Männern bestehendes Publikum sitzt (das wohl ihre vorhergegangene Misshandlung durch Zanuck beobachtet hat) und im Anschluss über ihre Niederlage lacht und sie verspottet. Erst als ein Bote auftaucht und panisch den Untergang des Studios verkündet (Betty Grable hat einen Nervenzusammenbruch erlitten, die Produktion ist gestoppt und das Studio macht mit jeder verlorenen Stunde Verluste), realisiert Zanuck, dass er einen neuen Star braucht, wendet sich an Marilyn und verkündet:

Zanuck: Wir haben schon Gold aus Dreck gemacht!  
 Eine Göttin aus einem Zollstock! Komm her zu mir!  
 [...]  
 Deine Augen sind blau!

Männer: *im Chor* Jaaa!

Zanuck: Deine Augen sind wie der Erie-See!

Männer: *im Chor* Jaaa!

Zanuck: Dein Haar ist wie Weizen aus Oklahoma!

Männer: *im Chor* Jaaa!

Zanuck: Dein Haar ist blond!  
 [...]  
 Du bist schön!  
 [...]  
 Du sollst Marilyn heißen!<sup>9</sup>

Marilyn wird jeglicher innerer Wert abgesprochen; sie ist mal Dreck, mal Gold, je nachdem, was Zanuck proklamiert. Die Szene lenkt unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf Monroe als Produkt der (männlichen) Studiobosse; sie illustriert auch eine geschlechtliche Hierarchie, in der Entscheidungsmacht und Kontrolle unfair verteilt sind. Reinshagen zeigt in ihrer parodistischen Darstellung die Absurdität dieser Ungleichheit.

Mit ihrem Roman *BLONDE* bietet Joyce Carol Oates fast dreißig Jahre nach der Premiere von *LEBEN UND TOD* eine ähnlich weiblich zentrierte Auffassung von Marilyn's Schöpfung durch Zanuck und andere in der Filmindustrie. Der surrealistische Dialog und die ungewöhnliche Inszenierung und Kostümierung der Körper in Reinshagens Drama (Zanuck als körperlose Stimme, Monroe im Kettenhemd, ein Chor von Männern, der Marilyn ins Leben skandiert wie einen Sukkubus in der Hexenküche) taucht als typografische Nonkonformität



Uraufführung von »Leben und Tod der Marilyn Monroe«, 1971 am Staatstheater Darmstadt in der Regie von Werner Kreindl. Foto Pit Ludwig

in Oates' Roman wieder auf. Der Vergleich der beiden Texte soll nicht heißen, dass Oates bei Reinshagen ausborgt, von ihr inspiriert ist oder Reinshagens Stück auch nur kennt. Ich möchte nur darauf hinweisen, wie innovativ Reinshagens leider kaum gelesenes Drama ist. *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* bedient sich bei der Darstellung von Monroes ikonenhaftem Körper Techniken, die bei Reinshagens geachteten amerikanischen Zeitgenossen erst dreißig Jahre später auftauchen. Oates' fikionalisierte Version der Verwandlung von Norma Jean in Marilyn, aus der Ich-Perspektive der Schauspielerin selbst erzählt, geht folgendermaßen vonstatten:

Die Männer ignorierten mich sprachen ernsthaft miteinander wie Männer das tun

als wäre ich nicht da & und mir wurde klar dann und dort hier war die mysteriöse Stimme aus meinem Traum. Die Stimme von Omen und Vorahnungen zwei Stimmen genauer gesagt, Männerstimmen, die nicht zu mir sprachen, sondern von mir.

Einer von Mr. X's Assistenten hatte ihm eine Liste mit Frauennamen gegeben & er & Mr. Shinn berieten sich Moira Mona Mignon Marilyn Mavis Miriam Mina & und der Nachname sollte »Miller« sein

[...]

Ich versuchte ihnen zu erklären ich würde gerne wenigstens »Norma« behalten.

Mit dem Namen war ich aufgewachsen & und er würde immer mein Name sein

aber sie wollten nicht zuhören Marilyn Miller Moira Miller Mignon Miller Sie wollten den »MMMMM« Sound sie sprachen ihn als würden sie Wein kosten & wären sich der Qualität nicht sicher

[...]

Ich flehte sagte der Name meiner Großmutter war »Monroe« & Mr X schnippte mit den Fingern als wärs ihm gerade selbst eingefallen

[...] Mari-lyn Mon-roe ließ sich den verführerischen murmelnden Klang auf der Zunge zergehen!<sup>10</sup>

Die gebrochene Syntax und nicht vorhandene Zeichensetzung bringen den erzählerischen Fluss des Romans auf gleiche Weise ins Stocken wie die bizarren verbalen Verhandlungen zwischen Marilyn, Zanuck und dem Chor der männlichen Zuschauer in *LEBEN UND TOD*.

Das Resultat dieser vielen männlichen Manipulationen, das fertige Image von »Marilyn Monroe« projiziert auf den umwerfenden Körper von Norma Jean Baker, war – und ist – fraglos prächtig anzusehen. Es gibt allerdings einige beachtenswerte Einwände gegen diese Aussage – bemerkenswert, weil ihre Zahl so gering ist. Lore Segal ist unter den Abweichlern und macht folgendes »Geständnis«:

[...] Mir fiel es schwer, Marilyn Monroe anzusehen [...] Marilyn ließ mich blinzeln. Sie war mir zu weiß und rosa und golden [...] Und dann war da diese Sache, die sie mit ihrem Mund machte, die, so schien es mir, hätte verborgen werden sollen in der Dunkelheit einer anderen Mundhöhle.<sup>11</sup>

Laut Sarah Colvin werden Kultfiguren wie Marilyn gerade deshalb zum Fetischobjekt, weil sie das Auge ansprechen, und sie warnt uns davor, mit dramatischen Reproduktionen dieser Fetischobjekte denselben, zum Fetisch reduzierenden Blick heraufzubeschwören.<sup>12</sup> Reinshagen wie Oates stören jedoch diese ansprechenden visuellen/mental Bilder erfolgreich auf; etwa in folgender Passage aus *BLONDE*:

Man hatte sie in ihr Kleid eingenäht [...] Es war das pinkfarbene Trägerlose von Lorelei Lee, tief ausgeschnittene Seide, die die obere Hälfte ihrer milchweißen Brüste zeigte, und es saß wie eine Zwangsjacke. Flache, gemessene Atemzüge, mahnte man sie. An den Armen Handschuhe bis zum Ellbogen, eng wie Druckverbände [...] Eine weiße Fuchspelzstola von The Studio über den bloßen Schultern, und an den schon schmerzenden Füßen pinkfarbene Satinslipper, so eng und wackelig, dass die blonde Schauspielerin nur affektierte Trippelschrittchen machen konnte [...]<sup>13</sup>

Oder etwa Bühnenanweisungen aus *LEBEN UND TOD*, Szene XV, »Der Ruhm«:

*Der jetzt aus Lautsprechern kommende Beifall wird ohrenbetäubend, terroristisch. Marilyn wird von zwei schwarzgekleideten Männern ergriffen, in einen hermelinbesetzten Purpurmantel wie in eine Zwangsjacke gesteckt. Die Leute setzen Marilyn die Perücke und ein Diadem auf, geben ihr einen Oscar in die Hand.<sup>14</sup>*

Beide Auszüge aktivieren Vorstellungen, die im Kopf des Lesers bzw. des Publikums wahrscheinlich ebenso bekannt wie angenehm kodiert sind: Marilyn Monroe im extravaganten Abendkleid, ihr Körper auf dem Serviertablett, ihr Wert signalisiert durch die mannigfaltigen Luxusgüter, mit denen sie ausgestattet ist. Doch nun werden andere, verstörende Elemente hinzuaddiert – Kleider und Schuhe, die den zu schmückenden Körper einzwängen und humeln machen, Männer in Schwarz, die Marilyn handgreiflich auf die Bühne schleppen, die gewaltbereite Masse kurz vor dem Ausbruch – diese Darstellungen von Reinshagen und Oates vermitteln den zerstörerischen Aspekt am gesellschaftlichen Konstrukt von idealer Weiblichkeit. Zugleich trüben sie das Bild von der männlichen Schöpfung »Marilyn«.

Dass Reinshagens revolutionärer, geschlechtskritischer sozialer Kommentar seiner Zeit so weit voraus war, hatte eine beklagenswerte Nebenwirkung: er

ging am Publikum der siebziger Jahre größtenteils vorbei. Ob die Kritiker die Botschaft des Stückes schlichtweg übersahen, oder ob ihnen Reinshagens Aufstörung des Marilyn-Fetischismus nicht in den Kram passte – der noch lauwarmer Empfang des Stückes bei der Premiere in Darmstadt 1971 hatte sich zum Zeitpunkt seines Wiederauftauchens im Schiller Theater in Berlin 1978 auf den Nullpunkt abgekühlt. Die Kritiken von Niels-Peter Rudolphs Neuinszenierung fielen zum größten Teil negativ aus – an Überschriften a la »Manche mögen's lau«<sup>15</sup>, »Lauter Schläge ins flache Wasser«<sup>16</sup> und »Gestorben schon vor dem Tod«<sup>17</sup> unschwer abzulesen. Unter den Kritikern herrschte Konsens, dass *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* tot besser dran war:

Das Stück der Reinshagen ist jetzt sieben Jahre alt – uraufgeführt wurde es 1971, damals in Darmstadt, nachgespielt hat man es kaum. Der Berliner Wiederbelebungsversuch dürfte das endgültige Begräbnis des Stückes gewesen sein.<sup>18</sup>

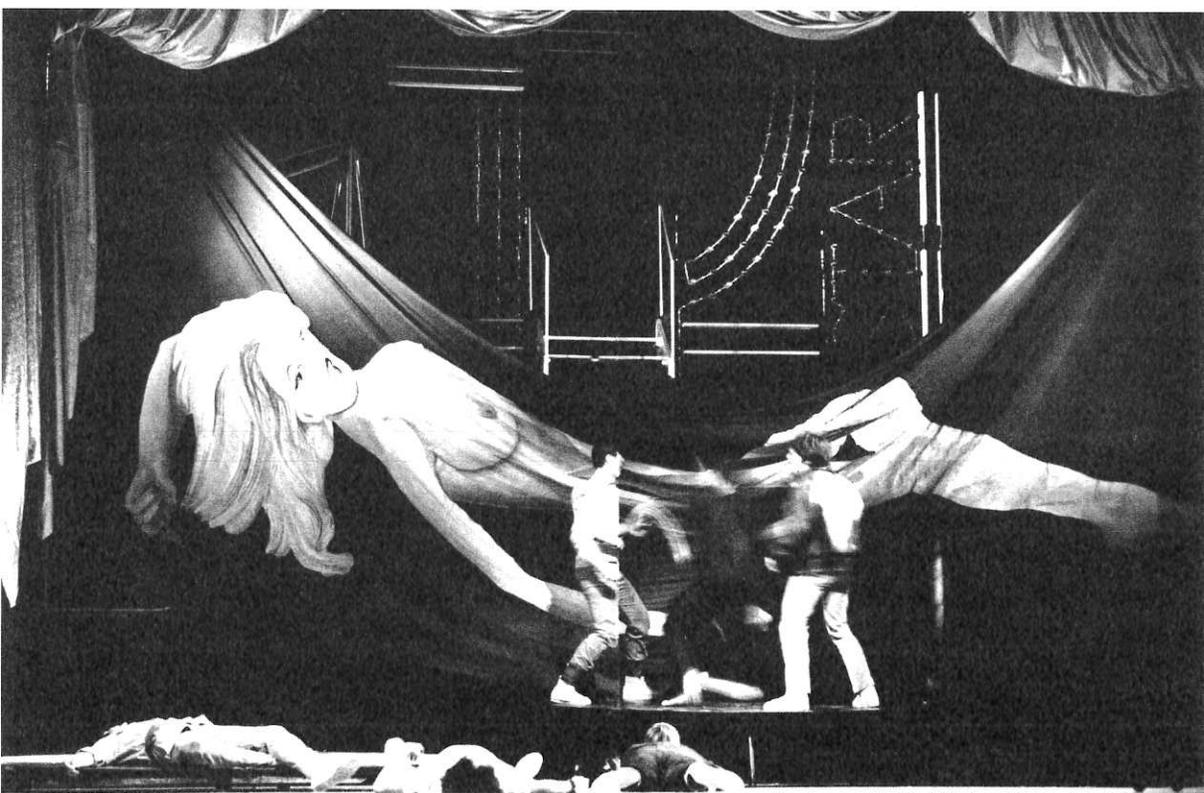
Niels-Peter Rudolph holte im Schiller Theater eine dramatische Totgeburt der Berliner Gerlind Reinshagen ins Rampenlicht, die seit der Darmstädter Uraufführung 1971 zu Recht bereits in Vergessenheit geraten war: *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE*.<sup>19</sup>

Was die letztere Kritik angeht, sei noch einmal auf die Grenzverletzung hingewiesen, die dem schriftstellerischen Akt einer Frau inhärent ist: wenn eine Frau Kunst schafft, wird diese Handlung als Überschreitung ihrer »akzeptablen« kreativen Sphäre (nämlich der biologischen) verstanden. Die Wortwahl des Kritikers in seinem Verriss von Reinshagens Stück tut es nicht als verfehlte schriftstellerische Leistung, sondern als Versagen in der Mutterrolle ab, als *Totgeburt*.

Die Kritiker beklagen nach Kräften, dass Reinshagens Monroe-Stück »leider nur kritisch mit dem Popo gewackelt [hat]«<sup>20</sup>, statt sich an die wichtigen Fragen über Marilyn heranzuwagen. Mit anderen Worten, der Zuschauer kommt nie näher an die »wahre« Person hinter der Marilyn-Maske heran; Reinshagen bleibt auf Distanz und zerstört damit die Illusion einer Wiedergeburt der Sexgöttin im Aufzeigen ihrer Künstlichkeit. Ein Verfremdungseffekt mag ja für Brecht noch angehen, ist aber nach Meinung der Kritiker für Reinshagen nicht angemessen – wer sich Marilyn ansieht, soll bitteschön unter die Haut gehen. Die Reaktion der Kritiker (übrigens ausnahmslos männlich) ist ein weiteres Beispiel dafür, was Reinshagens Stück so innovativ macht – es gelingt der Schriftstellerin, ein Drama über eine schöne nackte Frau und weitere Spektakel unbefriedigend zu gestalten, zumindest (oder besonders) für die männlichen Zuschauer. (Ein Feuilletonartikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zeigt ein Foto von der Aufführung. Man sieht eine der Schauspielerinnen als Marilyn nackt auf dem Teppich ausgestreckt, die Pin-up-Pose aus dem Golden-

Dreams-Kalender heraufbeschwörend, während ihr ein männlicher Darsteller den Slip vom Knöchel streift.<sup>21</sup>) Ein schöner nackter Körper auf dem Servierteller ohne weitere Information über die Person hinter dem Körper verweigert dem Zuschauer Kontrolle durch Wissen über das, was er sieht. Das Szenario erinnert an Laura Mulveys Essay VISUAL PLEASURE AND NARRATIVE CINEMA: ohne einen männlichen Hauptdarsteller, der Monroe (vorzugsweise sexuell) in Besitz nimmt und damit den Zuschauern, die gerne dasselbe täten, als Surrogat dient, wird der fetischistische Blick, der Marilyn »haben« will, gestört.<sup>22</sup> Reinshagen erweckt auf der Bühne eine Marilyn zum Leben, die nichts mehr zu tun hat mit der klassischen Hollywooddarstellung als Idealobjekt von, in den Worten von Mulvey, »fetischistische Skopophilie«. Traditionelle Marilyn-Darstellungen wären vollständig in einem hermetischen Erzählstrang befangen, der Unglauben und Skeptizismus aufheben und die Künstlichkeit des sich entfaltenden Spektakels vor dem Zuschauer verbergen würde. Reinshagens LEBEN UND TOD dagegen enttarnt Monroes Image und zugleich vorherrschende gesellschaftliche Vorstellungen von akzeptabler und wünschenswerter »Weiblichkeit« als Maskerade, Fassade, Parodie. Reinshagens Kritiker toben ihre Frustration über diesen Mangel an »wahrer« Marilyn dadurch aus, dass sie die Monroe-Figur zur Strafe für die eingebildete Schmähung kräftig in den Dreck ziehen: sie bezeichnen sie als »schmutz-geborene Venus, [die] drei verschiedene Väter«<sup>23</sup> und »mehr als drei Männer sicher«<sup>24</sup> hatte. Mit anderen Worten, sie rächen sich wie alle Männer, die von einer schönen Frau abgewiesen werden: sie nennen sie eine Hure.

Zusätzlich zu dem, was die geschlechtlich orientierte Perspektive von LEBEN UND TOD – sowohl in sich selbst als auch durch die Reaktion des Publikums – über Weiblichkeit und die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern verrät, bietet das Stück auch eine einzigartige Sichtweise des Nationalen. Anhand von Reinshagens Verständnis (als Deutsche) von Monroe lässt sich das Ausmaß untersuchen, in dem der Körper eines Schauspielers/einer SchauspielerIn als Schauplatz von vielfachen Facetten der Performativität betrachtet werden kann, vom Konzept Nation ebenso sehr wie vom Konzept Geschlecht. In Reinshagens Drama ist Monroes Körper durch die Assoziation mit physischen Landschaften, insbesondere mit dem amerikanischen Westen, national markiert. Als symbolische Verkörperung von Amerika ist dieses öde, gefährvolle Terrain gleichzeitig die fruchtbarste Region des Landes. Es ist ein mystischer Ort, dessen Anziehungskraft die Landesgrenzen überschreitet. Ein besonders schönes Beispiel hierfür ist die enorme Beliebtheit von Karl Mays Geschichten und den entsprechenden Bühnenproduktionen<sup>25</sup> von WINNETOU und OLD SHATTERHAND; Geschichten, die einen Deutschen (Old Shatterhand) und damit assoziativ ganz Deutschland in denselben Wilden Westen versetzten, den May selbst nie zu Gesicht bekam. Reinshagens Verwendung dieses amerikanischen Raums in einem deutschen Drama betont den Mythoscharakter von Marilyn Monroe, indem sie ihn mit dem USA-Mythos verwebt, der ihren deut-



Uraufführung von »Leben und Tod der Marilyn Monroe«, 1971 am Staatstheater Darmstadt in der Regie von Werner Kreindl. Foto Pit Ludwig

schen Zuschauern bereits bekannt ist. Man beachte beispielsweise die geographische Platzierung der Männer in Szene VI, »Die Liebe«, die eine Pilgerfahrt zu Marilyn's Bett machen, um ihre Liebe »vorsprechen« zu dürfen. In der Szene erwacht Marilyn in ihrem Londoner Hotelzimmer durch den Lärm, der aus der Hotellobby zu ihr herauf dringt. Der Butler an der Bettkante erklärt ihr, was es mit dem Lärm auf sich hat: Die Lobby ist

Butler: Voller Männer, Miss. Männer aus Texas und Mexico, aus Arkansas, Wyoming, Colorado ...

Marilyn: Sie waren zu Fuß gekommen oder zu Pferd, sie hatten ihre Schuhe durchgelaufen, ihre Tiere zu Tode geritten ... ihre Autos blieben rauchend auf der Piste hängen, sie sind über's Felsengebirge gekommen, über den Großen Salzsee, sie haben die Wüste Nevada durchjagt, sie überquerten den Atlantik, den Pazifik ...<sup>26</sup>

Die Pilger sind aus allen möglichen Teilen der riesigen Landmasse westlich des Mississippi zu ihr gekommen. Männer aus diesen Regionen repräsentieren amerikanische Kulturikonen: Gesetzlose, Cowboys, Goldsucher. Während sich Marilyn die Hindernisse ausmalt, die ihre Freier um ihretwillen überwunden haben, taucht der amerikanische Westen wieder und wieder in ihren Träumereien auf: die Wüste von Nevada, Utahs Großer Salzsee, das trügerische Terrain der Rockies, über die hinweg der Cowboy/Märchenprinz sein Pferd zuschanden reitet, um – hoffentlich – ihre Hand zu erringen. In Reinshagens Stück macht Arthur Miller das Rennen, der jüdische Ostküstenintellektuelle und Nobelpreisträger (und Marilyn's tatsächlicher – dritter – Ehemann). Die Bühnenanweisungen beschreiben ihn wie folgt: »*Arthur Miller, riesengroß, als Cowboy gekleidet, tritt auf. Er ist an der Schulter verletzt. Der Butler schneidet das Hemd auf, der Kellner macht ihm einen Verband.*«<sup>27</sup> Miller ist der Prototyp des Revolverhelden aus dem Wilden Westen – komplett mit Hut, Stiefeln, Patronengürtel, einer Schusswunde und einem Glas Whisky. Die Inszenierung verleiht Millers Körper einen ähnlich mystischen Status wie Marilyn, indem sie ihn als Karikatur einer amerikanischen (geistigen und physischen) Landschaft markiert. In Szene XVII, »Der Tod«, werden Nationalsymbole noch deutlicher als bisher auf Monroes Körper projiziert. Whitey Snyder, Marilyn's langjähriger Maskenbildner, wird gerufen, um sie auf den Tod vorzubereiten, den sie wie eine weitere Rolle in einem Kassenschlager behandelt. Snyder fragt Monroe, welche Art von Puder sie für ihr Gesicht haben möchte, und sie antwortet: »Weiß für den Grund, dann Rosé, dann Ocker, die nächste Schicht Braun, die nächste wie Sand aus der Sierra Nevada, die nächste wie Wasser vom Mississippi, die letzte weiß.«<sup>28</sup> Eine Vielfalt von nationalen Landschaften wird schichtweise auf ihren Körper aufgetragen und verwandeln ihn in ein Synonym für die Nation selbst.

Trotz der Tatsache, dass die obengenannten Beispiele Marilyn ausdrücklich als Quintessenz des amerikanischen Körpers definieren, existiert diese Marilyn – Produkt einer deutschen Autorin in einem deutschsprachigen Stück – in einem deutschen Kontext. Dass sie so mühelos zwischen den beiden kulturellen Sphären hin- und herwechseln kann, liegt daran, dass beide Sphären ähnliche kulturelle Phänomene produzieren, in denen Marilyn Platz findet. Ein Beispiel hierfür ist der »deutsche« Filmstar Paul Richter (gebürtiger Vietnameser), der in Fritz Langs *NIBELUNGEN* den Siegfried spielte. In seinem Artikel über die Faszination der Deutschen mit den *NIBELUNGEN* und dem Hauptdarsteller erläutert Anton Kaes, dass sich Richters Körper zum Symbol für die gesamte deutsche Nation entwickelte. 1924, das Jahr, in dem der Film erschien, war auch das Jahr der weiten Verbreitung der Dolchstoßlegende, die vor allem von ehemaligen Militärführern, rechtsorientierten Politikern und der noch in den Anfängen begriffenen NSDAP verbreitet wurde. Deutschlands Niederlage im Krieg und die Demütigung und wirtschaftliche Katastrophe im Anschluss an den Versailler Vertrag wurden jeder beliebigen, als linksorientiert wahrgenommenen Gruppe angekreidet: Sozialisten, Kommunisten, Weimar-Politiker und die jüdische Bevölkerung wurden samt und sonders des Hochverrats im Krieg beschuldigt – eben ein Dolch im Rücken des fleischgewordenen Landes. Die Dolchstoßlegende wurde dem deutschen Mythos im *NIBELUNGENLIED* gleichgezogen, das vor allem in Wagners Opernversion bekannt war. Das *NIBELUNGENLIED* erzählt die Geschichte des noblen Helden Siegfried, dessen Körper fast unverwundbar ist – sein einziger Schwachpunkt liegt im Rücken. Der Legende nach erfahren rivalisierende Parteien am Hof von seiner Achillesferse und ermorden ihn. Die Parallelen zwischen dem *NIBELUNGENLIED* und der Dolchstoßlegende bieten zumindest eine mögliche Erklärung für die Popularität von Langs Film innerhalb des kulturellen Klimas der Zwischenkriegszeit in Deutschland. Eine weitere Erklärung, die ebenso wie das *NIBELUNGENLIED* bereits ein Teil der deutschen Kulturidentität und damit leicht vor den Karren zu spannen war, war die verbreitete Auffassung vom Weißsein als körperlichem Ideal. Kaes beschreibt, wie dieses Ideal in den *NIBELUNGEN* durch die Inszenierung von Paul Richters Körper betont wird. Bereits bei Siegfrieds/Richters erstem Auftritt ist sein Oberkörper nackt, sein muskulöser Torso von hinten beleuchtet, um die gemeißelten Linien zu betonen, und er ist »in ein blendendes weißes Licht getaucht«.<sup>29</sup> Kaes erläutert im Folgenden die Bedeutung dieser Details für einen deutschen Zuschauerraum:

Innerhalb des zeitgenössischen Rassendiskurses stehen Siegfrieds Markenzeichen, die lange, blonde, wellige Haarmähne, die Richters Kopf krönt wie gemeißelt, und seine blasse Haut für Ideale, die mit der arischen Rasse und ihrer angeblichen Überlegenheit assoziiert werden.

[...]

Neben speziellen Lichteffekten wurde eine Chemikalie benutzt, um

Richters Haar glänzen zu lassen und Siegfrieds strahlende Blondheit zu betonen.<sup>30</sup>

Das Bild von Siegfried dient als »ikonografische Darstellung des Körpers als Rassenmerkmal, [...] innerhalb derer zwei miteinander verwandte Signifikanten propagiert werden: weiße Haut und Nacktheit.«<sup>31</sup> Eine gesellschaftliche Vorliebe für diese Signifikanten machte Marilyn Monroe im deutschen Kontext besonders entzifferbar. In einer Hinsicht allerdings wich sie von der deutschen Präferenz für in Stein gemeißelte Ästhetik à la Venus von Milo ab: in ihrer Weichheit. Nach Richard Dyer war Marilyns Körper repräsentativ für eine Art von Sexualität, die sich am besten als »Formlosigkeit, Schlaffheit, Unschärfe«<sup>32</sup> beschreiben lässt. Uli Linke weist darauf hin, dass das deutsche Ideal »[...] stets bemüht ist, jede Spur von Erotik auszumerzen oder anderen zuzuschieben, um gegenüber einem harmonischen, kultivierten Wesen den eigenen Anreiz zu verstärken.«<sup>33</sup> Monroe ist in diesem Szenario eine Abweichung, aber eine wünschenswerte – sie repräsentiert einen Erotizismus, den das deutsche Ideal gerne loswerden würde. Der ikonenhafte – deutsche – Körper der Dietrich fungiert ganz ähnlich in seinem amerikanischen Kontext:

[Dietrichs] weißblonde, blauäugige Schönheit war dicht an der idealen amerikanischen Form, aber erreichte sie nie ganz – vielleicht weil ihre scharf gemeißelten Jochbeine, ihr kühler, verächtlicher Blick, ihre geschwungenen Augenbrauen und ihr breites Lächeln nie so recht ein reines oder gar unschuldig Vergnügen versprachen.

[...]

Man kann sagen, dass Dietrich die dunkle Seite von Marilyn Monroe symbolisierte [...] Sie war die allwissende, sexuell erfahrene Frau gegenüber Monroes frühreifer Sexualität und Unschuld.<sup>34</sup>

Die Körper der beiden Filmikonen konnten zwischen der deutschen und der amerikanischen Sphäre als Lustobjekt hin- und herwechseln, weil sie von der jeweiligen nationalen Norm nie weit genug abwichen, um ihren erotischen Wert zu verlieren – sie waren nie »anders« genug für eine Bedrohung. Die leichten Abweichungen zwischen dem idealisierten deutschen bzw. amerikanischen Körper lassen sich in diesem Fall auf Linien vs. Kurven reduzieren: Dietrich war berühmt für ihre langen Beine (repräsentativ für die deutsche Vorliebe für den ziselierten Körper), während Monroes Bewunderer vor allem von ihrer Rückansicht entzückt waren.

Was Siegfried 1924 als »ideales Sinnbild des Deutschseins« (Kaes) markierte, findet sich in amerikanischen Interpretationen von Marilyn Monroe als Fetisch wieder: schimmernde weiße Haut und blendendes Blondhaar. Reinschlag verwendet in ihrem Stück dieselbe Taktik wie Lang in NIBELUNGEN, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf Marilyns Blondheit zu lenken. Sie

richtet bei jeder sich bietenden Gelegenheit ein Spotlight auf Marilyns Frisur – die Bühnenanweisungen verlangen wieder und wieder, man erhelle Marilyn in »wunderbarem Licht«. Dasselbe lässt sich von Oates' Beschreibungen von Marilyn in *BLONDE* sagen, wo metaphorisch ein Scheinwerfer auf Marilyns Blondhaar gerichtet wird – ganz wie bei Reinshagen werden ihre Haare wiederholt zum Fetischobjekt gemacht, etwa als »feingespunnen, synthetisch, ein traumhaftes cremiges Blond wie bei einer Puppe«<sup>35</sup> oder als Marilyns »platinblonder Zuckerwatteschopf«<sup>36</sup>. In einer Szene versucht Reinshagens Marilyn, sich ihres blondes Haares, in dessen Image sie gefangen ist, zu entledigen: »*Sie hebt die Perücke auf, betrachtet sie lange, lässt sie fallen, sie will von der Bühne, wird aber zurückgehalten.*«<sup>37</sup> In der darauf folgenden Szene wird Marilyn von zwei Männern in schwarzen Anzügen gepackt, die ihr die blonde Perücke mit Gewalt wieder aufzwingen und noch ein Diamantdiadem obendrauf setzen. Der Parallelismus von erwünschtem Aussehen (Blondheit) und materiellem Wert (Platin) hebt die Wichtigkeit des blonden Haars hervor. Eine ähnliche Strategie lässt sich in Kaes' Wortwahl im vorangegangenen Zitat über Richter ersehen: das »strahlende« blonde Haar »krönt« sein Haupt. Die Marilyn-Forschung verweist in diesem Punkt unweigerlich auf Richard Dyers Analyse von Marilyns Blondheit/Weißsein als Quelle ihres Ikonenstatus. In seinem Kapitel zu Monroe in *HEAVENLY BODIES. FILM STARS AND SOCIETY* erläutert Dyer, dass:

die begehrteste Frau eine weiße Frau ist.

[...]

Um ideal zu sein, musste Monroe weiß sein, und nicht nur weiß, sondern auch blond, das unmissverständlichste Weiß, das es gibt.

[...]

Blondheit, besonders platinblond durch Wasserstoffsuperoxyd, ist das ultimative Zeichen von Weißsein [...] Blondes Haar wird oft mit Reichtum verbunden, sei es in der Wortwahl »Platin« oder in Pin-ups, in denen die Blondheit durch silberne oder goldene Kleider [...] und Schmuck gespiegelt wird.<sup>38</sup>

Reinshagens *LEBEN UND TOD* thematisiert diesen Parallelismus zwischen körperlichen Idealen und materiellen Besitztümern. Oberflächlich betrachtet ist Marilyn Monroe die Quintessenz all dessen, was der Rest der Welt als amerikanisch ansieht: Hollywood-Glamour und Exzesse, lebensstrotzende Jugend, vom Tellerwäscher zum Millionär und so weiter. Der übertriebene Fokus auf Bilder und materielle Objekte (zu Schaden einer Entwicklung von »wirklichen« menschlichen Darstellern) in Reinshagens Monroe-Drama enttarnt die exzessive Konsumgeilheit, die mit den USA im Allgemeinen und Hollywood im Besonderen verbunden wird. Darüberhinaus entdeckt das Stück Monroe als Verbrauchsgut gewordener Körper innerhalb dieses Kräfteverhältnisses. Im



»Leben und Tod der Marilyn Monroe«, University of South Florida's School of Theatre and Dance, Tampa/USA  
2001, Regie Denis Calandra. Fotos Robert Gonzales

Zwischenspiel vor der fünften Szene von *LEBEN UND TOD*, »Der Reichtum«, äußert sich Marilyn folgendermaßen:

[...] als ob sie ein Märchen erzählte... da ging ich zu Darryl F. Zanuck und sagte: was gibst du mir, wenn ich den Träger meines Kleides von meiner linken Schulter fallen lasse? Darryl F. Zanuck lachte und sprach: Deine linke Schulter, Marilyn, ist soviel wie ein Haus. Deine beiden Schultern zusammen aber sind ein Haus und ein Park ... Marilyn läßt die Träger fallen. Und nachdem wir ein paar Jährchen so gesprochen hatten, besaß ich:<sup>39</sup>

»Der Reichtum« beginnt anschließend mit Marilyn und der Männerschar, die sie umzingelt und extravagante Luxusgüter in die Welt hinaus schreit; es ist wenig überraschend, dass sich auch ein Buick, ein Studebaker, eine silberne Harley-Davidson sowie ein schwarzer Cadillac mit Liegesitzen auf der Liste finden<sup>40</sup>. Am Ende der Szene bauen die Männer »gebückt und schwer schlep-pend zu Marylins Füßen einen goldenen Cadillac zusammen [...]«<sup>41</sup> Die in Deutschland verbreitete Assoziation von (Auto-)Technologie und Reichtum mit Amerika lässt sich bis zur Weimarer Republik und dem Aufkommen der Neuen Sachlichkeit, der wichtigsten Weimarer Kunstrichtung, zurückverfolgen.<sup>42</sup> Unter dem Einfluss von Amerikanismus und Moderne werteten die Vertreter dieses Stils die Eigenschaften der Maschine auf. Ihre Herangehensweise an Kunst, Literatur und Architektur feierte das Moderne und das Technische und versuchte, den Menschen durch verschiedenartige Verschmelzung mit der Maschine »abzuhärten«.<sup>43</sup> Der Zauber des amerikanischen Wagens, der sich im Nachkriegsdeutschland hartnäckig hielt, wurde durch das amerikanische Büro für Kriegsinformationen (OWI) aktiv gefördert; man warb für die amerikanische Prosperität und Mobilität, indem man »... die USA als Land der Rennwagen und modernen Autobahnen präsentierte und seinen großangelegten Industrieapparat betonte.«<sup>44</sup> Das OWI produzierte entsprechende Werbefilme, beispielsweise den Dokumentationsfilm *AUTOBIOGRAPHY OF A JEEP* von 1943, der in sage und schreibe 16 verschiedenen Sprachen produziert wurde und zu den ersten Filmen gehörte, die nach dem Krieg in Frankfurt gezeigt wurden. Diese Präsenz von amerikanischen Autos beeinflusste die Verbrauchervorlieben in Deutschland, was an deutschen Autodesigns nach dem Krieg auch deutlich abzulesen war. Deutsche Modelle orientierten sich am »... durch Hollywood beeinflussten, extravaganten und flitterhaften Styling von Harley Earl«, dessen Dream Car-Modell als »... wesentlicher Träger von Nachkriegswerten, vor allem Prestigekonsum [...]« gesehen wurde.<sup>45</sup>

Amerikas unkontrolliertem Verbraucherverhalten wird Monroes Nationalkörper in verschiedenen Szenen aus dem Stück oktroyiert, in denen sie als mode- und schmuckbesessene Primadonna dargestellt wird – wie etwa im folgenden Beispiel, in dem sie eine Reihe von extravaganten Pelzmänteln von ihrem Lakai verlangt:

Jim, meinen Pelz! Ach, nicht doch den Nerz, diesen Ladenhüter vom vorigen Jahr! Bring den Chinchilla, den mir der Konsul schenkte ...

[...]

*Der Chinchilla kommt.*

Nein, aber nein, ich meinte den Zobel.

*Der Chinchilla verschwindet, der Zobel kommt.*

Wer trägt denn Chinchilla an so einem Tag?<sup>46</sup>

Obwohl diese Szene ebenso wie der oben zitierte Tauschhandel mit Zanuck Marilyns wirtschaftlichen Wert in einem amerikanischen Kontext situiert, arbeitet Reinshagen auch mit einer Sprache und Metaphern aus einer eindeutig deutschen Quelle – den beliebtesten Märchen der Gebrüder Grimm. In der Szene oben beispielsweise folgt auf Marilyns Forderung »Jim, meinen Pelz!« die Regieanweisung »*Ein Pelz kommt wie von Aschenputtels Baum aus dem Bühnenhimmel.*«<sup>47</sup> Unabhängig davon, ob die Zuschauer die Assoziation mit Aschenputtel tatsächlich von selbst erkennen, schafft die Nutzung dieser deutschen Elemente in der Geschichte der Monroe einen Raum, der nicht mehr nationenspezifisch ist. Kleine Einstreuungen aus SCHNEEWITTCHEN und DORNRÖSCHEN, dank Inszenierung und Dialog leicht erkennbar, finden sich hier und dort in Reinshagens Stück, etwa wenn Marilyn verkündet: »Ich bin die Schönste! Mein Haar ist blond. Meine Haut ist weiß. Mein Mund ist wie Blut!«<sup>48</sup> Ihre Selbstbeschreibung weicht von Schneewittchens »weiß wie Schnee, rot wie Blut, schwarz wie Ebenholz« nur in einer Hinsicht ab, nämlich in Punkto Blondheit. Bei Marilyns Hochzeit mit Arthur Miller ziehen frei nach Dornröschens Feen 13 Männer mit Geschenken und Segenswünschen an ihr vorbei. Wie zu erwarten, ist der dreizehnte Mann der Todesbringer: er überreicht Marilyn einen verwelken Blumenstrauß und verkündet: »Du sollst niemals alt sein!«<sup>49</sup>

Wir wissen, dass er recht hat: Marilyn ist nicht alt geworden. In Reinshagens Drama versucht sie es und bietet in der Hoffnung, aus dem Image auszubrechen, hinter dessen Künstlichkeit sie gefangen ist, den Zuschauern ein groteskes Spektakel – doch umsonst. Die Menge verbietet Marilyn, alt und hässlich zu werden, und feuert sie an, während Marilyn sich vor ihren Augen physisch und mental dekonstruiert:

Marilyn:      Ich ... bin ich! ich bin ... nicht ich!  
                  Ich will nicht ich sein  
                  Nämlich ich steige aus!  
                  [...]  
                  Von jetzt an tue ich, was ich will!  
                  [...]  
                  Ich lache!

*Sie lacht unkontrolliert. Sie reißt sich die Perücke ab, steht mit dunklen, zerzausten Haaren da, großer Beifall.*

[...]

Ich kann meine Zähne zeigen!

Mein schiefes Gebiß!

*Sie zeigt ihre Zähne, Beifall. Sie nimmt ihr Gebiß raus.*

Es ist falsch! Meine Zähne sind mir längst herausgefallen. Ich bin alt!

Ich bin krumm! Ich falle zusammen!

Ich rede mit mir selbst!

*Großer Beifall.*

Wenn ihr wüßtet, wie wunderbar alt sein ist!<sup>50</sup>

Die Frau aus Fleisch und Blut, die als Norma Jean Baker geboren wurde, hatte nur sehr wenig Zeit – kaum mehr als ein Jahrzehnt ihrer 36 Lebensjahre –, um den Ruhm auszukosten, den ihr die Gesellschaft im Austausch gegen das Vergnügen verlieh, ihren Körper begaffen zu dürfen. Das ikonenhafte Image der Marilyn Monroe jedoch, wie wir es in der oben zitierten Passage gelesen haben, ist zu mächtig, zu gefährlich, ein Monster. Jedes Bemühen, dieses Image zu zerstören, verstärkt die Heftigkeit, mit dem es aufgebaut wird. Ihre Gewalt über die Menschheit ähnelt unweigerlich der von Jesus, Mao, Hitler, und Napoleon.<sup>51</sup>

*Aus dem Amerikanischen von Vera Kauder, University of Illinois at Chicago.*

<sup>1</sup> Lisa Cohen: *The Horizontal Walk. Marilyn Monroe. Cinemascope and Sexuality*. In: *The Yale Journal of Criticism*, 11.1, 1998). S. 259 – 288, S. 259. (Alle Zitate aus dem Amerikanischem übersetzt von Vera Kauder.)

<sup>2</sup> Sarah Colvin: *Disturbing Bodies. Mary Stuart and Marilyn Monroe in Plays by Liz Lochhead, Marie von Ebner-Eschenbach and Gerlind Reinshagen*. In: *Forum for Modern Language Studies*, Vol. XXXV, No. 3 1999, S. 251 – 260, S. 251.

<sup>3</sup> Ebd., S. 255 – 257.

<sup>4</sup> Gerlind Reinshagen: *Leben und Tod der Marilyn Monroe*. In: Gerlind Reinshagen: *Gesammelte Stücke*, Frankfurt (Suhrkamp) 1986. S. 79 – 81.

<sup>5</sup> Manche Forscher gehen davon aus, dass Monroe an der Erschaffung ihres Image einen gewissen Anteil hatte. Andere schlagen eine Lesart von Monroe vor, die weibliches (lesbisches) Begehren mit einbezieht. Die große Mehrheit der Monroe-Forschung kommt jedoch überein, dass sie ein stilisierte weibliche Figur innerhalb eines Erzählstranges war, der von und für ein männliches heterosexuelles Publikum konstruiert wurde.

- 6 Gerlind Reinshagen: *Leben und Tod der Marilyn Monroe*, A.a.O., S. 90.
- 7 Ebd., S. 99.
- 8 Ebd., S. 100.
- 9 Ebd., S. 101–102.
- 10 Joyce Carol Oates: *Blonde*, New York (Harper Collins) 2000, S. 216–217.
- 11 Lore Segal: *Sexy and her Sisters*. In: *All the Available Light. A Marilyn Monroe Reader*, New York (Simon and Schuster) 2002, S. 142–143.
- 12 Sarah Colvin: *Disturbing Bodies*, A.a.O., S. 255.
- 13 Joyce Carol Oates: *Blonde*, A.a.O., S. 419.
- 14 Gerlind Reinshagen: *Leben und Tod der Marilyn Monroe*, A.a.O., S. 129.
- 15 Benjamin Henrichs: *Manche mögen's lau*. In: *Die Zeit* vom 14. April 1978.
- 16 Friedrich Luft: *Lauter Schläge ins flache Wasser*. In: *Die Welt* vom 10. April 1978.
- 17 Günther Grack: *Gestorben schon vor dem Tod*. In: *Der Tagesspiegel* vom 9. April 1978.
- 18 Benjamin Henrichs: *Manche mögen's lau*, A.a.O.
- 19 Heinz Kersten: *Marilyn muß herhalten*. In: *Basler Zeitung* vom 20. April 1978.
- 20 Benjamin Henrichs: *Manche mögen's lau*, A.a.O.
- 21 *Marilyn mal drei im Comic Strip*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10. April 1978.
- 22 Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York/Oxford (Oxford University Press) 1992.
- 23 Günther Grack: *Gestorben schon vor dem Tod*, A.a.O.
- 24 Friedrich Luft: *Lauter Schläge ins flache Wasser*, A.a.O.
- 25 Für eine interessante Diskussion der Sozialgeschichte und Identitätspolitik im Rahmen der Inszenierung der Werke von Karl May beim jährlichen Festspiel in Bad Segeberg vgl. Katrin Sieg: *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ann Arbor (University of Michigan Press) 2002.
- 26 Gerlind Reinshagen: *Leben und Tod der Marilyn Monroe*, A.a.O., S. 106.
- 27 Ebd., S. 110.
- 28 Ebd., S. 134. Der Austausch zwischen Marilyn und Whitey Snyder ist insofern interessant, als dass die Farbschichten, die Marilyn für ihr Gesicht verlangt, von einer natürlichen Gesichtsfarbe weit entfernt sind. Das Ergebnis wäre viel eher ein grellbuntes Spektakel, ähnlich wie in Andy Warhols *Marilyn Monroe*-Serie von 1962, einer Reihe von Silk Screen Prints, auf denen Monroes Gesicht vergrößert und in einer Vielfalt von schreiend bunten Farben reproduziert wurde.
- 29 Anton Kaes: *Siegfried – A German Film Star. Performing the Nation in Lang's Nibelungen Film*. In: Tim Bergfelder: *The German Cinema Book*, London (BFI) 2002, S. 63–70.
- 30 Anton Kaes: *Siegfried – A German Film Star. Performing the Nation in Lang's Nibelungen Film*, A.a.O., S. 63–70.
- 31 Uli Linke: *German Bodies. Race and Representation After Hitler*, New York/London (Routledge) 1999, S. 29.
- 32 Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London/New York (Routledge) 2004, S. 53.
- 33 Uli Linke: *German Bodies. Race and Representation After Hitler*, A.a.O., S. 30.
- 34 E. Ann Kaplan: *Trauma and Aging. Marlene Dietrich, Melanie Klein, and Marguerite Duras*. In: Kathleen Woodward: *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*, Bloomington (Indiana University Press) 1999, S. 175.
- 35 Joyce Carol Oates: *Blonde*, A.a.O., S. 512.
- 36 Ebd., S. 419.
- 37 Gerlind Reinshagen: *Leben und Tod der Marilyn Monroe*, A.a.O., S. 128.
- 38 Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, A.a.O., S. 40.
- 39 Gerlind Reinshagen: *Leben und Tod der Marilyn Monroe*, A.a.O., S. 103–104.
- 40 Ebd., S. 104.
- 41 Ebd., S. 105.
- 42 Für eine tiefgreifende Diskussion der Neuen Sachlichkeit vgl. Kapitel 3 in Richard McCormick: *Gender and Sexuality in Weimar Modernity. Film, Literature, and »New Objectivity«*, New York (Palgrave) 2001.
- 43 Das beste Beispiel für diese Tendenz ist natürlich der Roboter Maria in Fritz Langs *Metropolis* von 1927. Weitere ausgezeichnete Beispiele für die mechanisierte Menschheit in der Neuen Sachlichkeit sind Bertolt Brechts Kurzgeschichte *Der Kinnhaken* von 1926, in der der Körper eines Boxers mit einem Flugzeug verschmolzen und in Pferdestärken wiedergegeben wird, und Marieluise Fleißers Roman *Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* von 1931, in dem der Körper des Protagonisten an einer Stelle als Amalgam von Metallwerkzeugen und Waffen beschrieben wird (Zangen, Schrauben, Hämmer, Katapulte).
- 44 Ralph Willett: *The Americanization of Germany. 1945–1949*, London/New York (Routledge) 1989, S. 112–113.
- 45 Ebd., (Hervorhebung der Autorin)
- 46 Gerlind Reinshagen: *Leben und Tod der Marilyn Monroe*, A.a.O., S. 82.
- 47 Ebd.
- 48 Ebd., S. 140.
- 49 Ebd., S. 113.
- 50 Ebd., S. 127.
- 51 Dean McCannell: *Marilyn Monroe was not a Man*. In: *Diacritics*, Sommer 1987, S. 114–127, S. 122.

Barbara Kosta

## FASCHISMUS UND KRIEG IN »SONNTAGSKINDER«

Einbruch in die private Sphäre

No film can adequately depict the suffering, the fear and the terror that my people are experiencing. Sarajevo is awash in blood, and graves are appearing everywhere. I beg you in the name of the Bosnian children never to allow this to happen to you or to people anywhere else.

Edina, 12, from Sarajevo<sup>1</sup>

Bilder kriegsbedingter Verwüstungen sind in der westlichen Kultur allgegenwärtig. Nachrichtenagenturen verbreiten die Gewaltszenen von Kriegen bis in den privaten Bereich hinein, und Fernsehen- und Kinoproduktionen bedienen sich der pyrotechnischen Effekte und extremen Emotionen der Kriegsfronten. In zahlreichen Darstellungen wird Krieg als öffentliche Angelegenheit gezeigt, und die angeführten Opfer konzentrieren sich überwiegend auf Soldaten. Die Zerstörung der Privatsphäre, die erlittenen Narben derer, die nicht an der Front sind – darunter viele Kinder – werden in zahlreichen filmischen und historischen Erzählungen jedoch entweder vollkommen ausgeblendet oder nur am Rande erwähnt. Aus der Frontperspektive wird das Zuhause zwangsläufig als sicherer Hafen idealisiert. Das Zuhause bedeutet einen konstanten, sicheren Ort, makellos und unbeschmutzt vom Horror, den die Außenwelt – aus der Sicht des Frontsoldaten – tagtäglich verübt. Es bedeutet Geborgenheit und Rückzug in eine sichere Welt, in der das Ich geschützt wird.

So symbolisiert für den Soldaten des Ersten und Zweiten Weltkriegs das Zuhause im besonderen die Mutter, die Ehefrau oder die Freundin. Das während des Ersten Weltkriegs geschriebene und während des Zweiten Weltkriegs weltberühmt gewordene Lied LILI MARLEEN steht als Beispiel für das Begehren, das mit der privaten Sphäre verbunden ist. Es handelt von Trennung und Abschiednehmen; noch wichtiger, es handelt von der Sehnsucht des Soldaten nach dem Mädchen, das als Symbol für das Zuhause, als Symbol der Ver-

tiefung eigener Hoffnung und auch als Symbol dafür steht, dass man ein ganzer Mensch ist. Christian Peters stellt fest: »Ein jeder kann aus den Versen heraus hören, wonach er sich sehnt: die geliebte Frau, Braut und Freundin oder auch das käufliche Mädchen.«<sup>2</sup> Die im tiefsten Inneren der Soldaten befürchtete Treulosigkeit der schutzlos zurückgelassenen Frauen wurde als einzige wirkliche Bedrohung des Zuhauses gesehen. Dieses Thema wiederholt sich in verschiedenen Versionen durch das 20. Jahrhundert hindurch, und hat seine Macht auch bis heute noch bewahrt. In G. W. Pabsts Film WESTFRONT 1918 (von 1930) beispielsweise kehrt der kriegsmüde Soldat auf Kriegsurlaub nach Hause zurück und findet seine Frau aus Hungersnot mit dem örtlichen Metzger im Bett. In Helma Sanders-Brahms Film DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER von 1980 (miss)deutet der Kriegsheimkehrer Hans seine Frau, Lenes Reserviertheit und emotionale Distanz nach langer Trennung als ein Zeichen ihres Treubruchs. Unvorstellbar für ihn ist, dass die private Sphäre auch vom Krieg betroffen ist. Lene wird madonnenhaft dargestellt – sie soll das innere Sanktum darstellen. Deshalb repräsentiert in vielen Kriegserzählungen der Verrat zu Hause die zerstörerischste Form des Verlassenseins. So konnte sich über die Zeiten hin der Mythos entwickeln, dass wahre Kameradschaft nur in Männerbeziehungen zu finden ist.

In ihrem berühmten Theaterstück SONNTAGSKINDER, geschrieben 1975, wagt es Gerlind Reinshagen, den Fokus ihres Dramas auf die Privatsphäre des Zweiten Weltkrieges zu richten, um zu zeigen, wie tief die jeweilige Intimsphäre in historische Prozesse verwickelt ist. Neben dem Umstand, dass sie in anschaulicher Weise zeigt, dass keine Sphäre vor einem Krieg geschützt ist – und mag sie auch noch so privat sein – ist sie eine der ersten AutorInnen, die die Parameter der Debatte um die Heimatfront verändert hat. Ihre Perspektive entwickelt sich innerhalb der häuslichen Sphäre, der hauptsächlich Ort der Frauen, Kindern, Älteren sowie der kriegsverletzten und »kampfunfähigen« Männer ist. Also eine Sphäre, die lange nicht im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stand. Darüber hinaus gibt sie auf sehr einfühlsame Weise »denen eine Stimme, die, wie sie selbst, mit dem Krieg aufwachsen und deren eigenes Leben gerade dann anfang, als alles in Trümmern lag. Für sie gab es kein Erbe und nicht einmal die Gnade der späten Geburt.«<sup>3</sup>

Wenn – wie die Historikerin Atina Grossman schreibt – »das Leiden der Frauen ... unsichtbar [ist], da der Fokus auf Männer gerichtet ist und die Aufgabe der Frauen sie [Männer] zu heilen« ist, dann wird Gerlind Reinshagens Auseinandersetzung mit der Privatsphäre um so bedeutsamer. Das soll nicht heißen, dass ihr Drama eine falsche Binarität pflegt, die klischeehaft Bilder weiblichen Leidens – in den Siebzigern ein sehr bekannter Topos – und männlicher Aggression darstellt. Im Gegenteil, Reinshagen hinterfragt die üblich vereinfachte Gegenüberstellung von Opfer und Täter, von Front und Heim und ist daher mit der nuancierten Darstellung ihrer Protagonisten den siebzigi-

ger Jahren weit voraus und heute noch sehr aktuell. Ihre Figuren sind differenziert in ihrer Darstellung und in der Sprache, die sie kennzeichnet. Sie sind Träger komplexer Erfahrungen und Lebenseinstellungen. Wie Reinshagen durch die vielen Stimmen einfühlsam zeigt, ist die Privatsphäre auch Herberge von Tätern, Mitläufern und Opfern, obgleich dies geschlechtsspezifisch und altersmäßig bedingt ist.

Folglich benutzt Reinshagen in SONNTAGSKINDER die Bühne, um einen öffentlichen, symbolischen Raum zu schaffen, der eine Form der Erinnerung reflektiert, die der Geschichte und Fiktion im Jahre 1975, als sie ihr Theaterstück schrieb, deutlich fehlte. Indem sie ihre Aufmerksamkeit auf das Heim im Zweiten Weltkrieg richtet, verwickelt Reinshagen die Frauen gleichsam in ein Projekt der Aufarbeitung der deutschen faschistischen Vergangenheit. Sie gab denen eine Stimme, die wie sie selbst mit dem Krieg aufwuchsen. Dadurch stellt sie die Geschichten von Frauen in einen größeren Kontext von deutscher Schuld und deutschen Leiden, sowie von deutscher Nationalidentität und persönlicher Geschichte. Wie auch Ingeborg Drewitz behauptete: »Wer Faschismus begreifen will, muss den Alltag begreifen.«<sup>4</sup> In der Tat ist Gerlind Reinshagens Generation diejenige, die späteren Generationen fein nuancierte Einblicke in den Alltag des Dritten Reichs gewährt. Sie repräsentiert die Familie, die Privatsphäre, in der die tagtäglichen, scheinbar unbedeuteten Ereignisse des Lebens stattfinden. Katharina Döbler behauptet sogar:

Auf die späteren Fragen der Kinder dieser Kinder, wie es denn eigentlich gewesen sei unter den Nazis und im Krieg, gab dieses Stück endlich eine Antwort. Und die war sehr viel konkreter als die übliche Auskunft, es sei schrecklich gewesen und man dürfe niemals Brot wegwerfen.<sup>5</sup>

Dazu konstatiert Reinshagen, reichlich ausgestattet mit persönlichen Erinnerungen, entgegen dem Trend der Diskussionen in den siebziger Jahren über Faschismus: »Ich halte es für oberflächlich und ungenau, auf dem Theater die politischen Vorgänge selbst und ihre Hintergründe aufzeigen zu wollen.«<sup>6</sup>

Das autobiografisch beeinflusste Drama ist in 32 Bilder unterteilt, die alleamt in der häuslichen Sphäre angelegt sind – ein Haushalt der Mittelschicht in einer deutschen Kleinstadt zwischen 1939 und 1945. Die Haupthandlung spielt im Haus des Apothekers Wöllmer, in dem die junge Elsie mit ihren Eltern und ihrer Tante Tilda lebt. Reinshagens Protagonistin Elsie Wöllmer ist 14 Jahre alt, als der Krieg ausbricht. Sie ist damit sowohl Zeitzeugin als auch Kind dieses Krieges.<sup>7</sup>

In SONNTAGSKINDER inszeniert Reinshagen mit geradezu überwältigender Einsicht die Absorbierung der Privatsphäre durch die öffentliche Sphäre während des Dritten Reichs. Dieser Prozess drückt sich im Einzelnen durch die spezifische Konstruktion der Geschlechter, den Zusammenbruch zwischenmenschlicher Beziehungen (durch Denunziation, Beobachtung, Mitläu-

fertum und Angst), die Anwendung nationalistisch/rassistischer Rhetorik und die andauernde Umformung der Subjektivität aus, wobei sich die Menschen der gesellschaftlichen Realität bis zum Punkt des Wahnsinns anzupassen versuchen. Politisch eingespannt in die faschistische Taktik bezüglich Mutterschaft, Rasse und der Rolle der Frau in diversen gesellschaftspolitischen Bereichen war das Zuhause – wie Geschichtsschreiber gezeigt haben – kaum ein unschuldiger Raum, wie man es sich ideologisch zugeschnitten hatte. Wie Johanna Bossinade treffend behauptet, waren das Haus und die Front entlang geschlechtsspezifischer Grenzen symbolisch verbunden:

Die Welt der Frau war innen. Was vor der Schwelle des Hauses lag, war für sie tabu, es sei denn, dieses Außen ließ sich zu einem Innen verkehren; zum Raum des Volkes. Dem Mann war grundsätzlich das Bildelement der Grenze, der Front zugeordnet. Paradoxe Weise fungierte auch dies als geschlossener Raum. Was außerhalb war, musste eliminiert oder einverleibt werden.<sup>8</sup>

Die Familie repräsentiert den Mikrokosmos des Lebensraums. Wie Ute Frevert überdies bemerkt, »Hitler selbst betrachtete Frauen als Teil seiner getreuesten Anhängerschaft und begründet seinen Erfolg mit der Behauptung, dass das neue Deutschland Frauen so viel zu bieten hatte.«<sup>9</sup> Das, was angeboten wurde, war – entsprechend den Bedürfnissen der *Volksgemeinschaft* – ein genau festgelegter Verhaltenskodex für das Weibliche sowie darüber hinaus ein in den Geschlechterrollen des 19. Jahrhunderts verankerter Kontext, der durch den Faschismus akzentuiert wurde. Im Gegensatz zur modernen Frau der Weimarer Republik, die als soziale Bedrohung gesehen wurde, wurde die »angeblich von jüdischen Intellektuellen erfundene«, in eine falsche Richtung gelenkte Frauenemanzipation der Weimarer Republik umdefiniert, um zu betonen, dass Frauen ihre Bestätigung ganz und gar in ihrer Berufung als Mutter und Frau im Namen der nationalen Neubildung erfahren.<sup>10</sup> Elsie's Tante Tilda rät ihrer Nichte mit eingeübter Blut-und-Boden Rhetorik: »Du wirst einmal glücklich sein. Du musst nur zusehn, dass der Mann, den du dir aussuchst, gutes Erbgut hat, dass nichts verwildert ... sozusagen.« (R 42) Solche Aussagen reflektieren die Verinnerlichung des faschistischen Mandats, das dann an andere weitergegeben wird und in der privaten Sphäre fortwirkt.

Dennoch zeigt Reinshagen dieses Glück in seiner ganzen Problematik als ideologisches Konstrukt. Tildas früherer Glaube, »im Haus liegt des Menschen Glück« bewahrheitet sich weder für sie, noch für Elsie oder die anderen Figuren im Stück (R 61). Tilda, die unverheiratete Tante, ist die Penelope des Stücks, die in geradezu neurotischer Manier näht, während sie auf neues Glück wartet, nachdem sie ihren Verlobten im Ersten Weltkrieg verloren hat. Ohne einen Mann, der ihr Zutritt in die öffentliche Sphäre verschafft und sie dadurch gleichsam vervollständigt, vergräbt Tilda sich zwanzig Jahre im Mikrokosmos





Die Wiesbadener Inszenierung von »Sonntagskinder« in der Regie von Horst Siede wurde 1977 mit dem Mülheimer Dramatikerpreis ausgezeichnet. Fotos Kaspar Seiffert

der Privatsphäre ihrer Familie. »Man muss warten können. Ich habe so viele Jahrzehnte gewartet ... es war nicht so schlimm. Sie ist ja beschrieben ... die Welt, in Bildern und Büchern.« (R 42) Die Privatsphäre wird jedoch schleichend vom Krieg aufgerissen, bis die »alte« Welt, die die Protagonisten kannten, keinen Halt mehr bietet. So ist Tilda etwa gegen Kriegsende »wortkarg« und, wie ihre Schwester der Frau Belius gesteht: »Sie treibt sich herum neuerdings ... trotz Thrombose ... Sitzt draußen auf den Trümmern herum und schwatzt. Fragen Sie nicht, mit was für Subjekten.« (R 69–70) Zwischen den Zeilen, ausgedrückt durch Punkte, steht das, was nicht gesagt werden darf. Es ist anzunehmen, dass Tilda wohl ihren Verstand verloren hat – ein unerkanntes Opfer des Kriegs.

Das Stück ist, wie bereits erwähnt, in »Bilder« aufgeteilt, von denen jedes quasi eine Art Schnappschuss auf den Alltag im Faschismus sowie dessen Auswirkungen auf Lebensperspektiven liefert. Die Bilder zeigen, wie der Krieg immer weiter in die Privatsphäre eindringt. In den geschilderten Porträts wird damit gleichsam das allmähliche Eindringen des Faschismus in das Innere, wie auch in den privaten Bereich derer skizziert, die nicht seine eigentlichen Opfer waren – wie z. B. Menschen, die verfolgt wurden – sondern vielmehr diejenigen, die als freiwillige Helfer und Komplizen des Faschismus dienen sollten. Darüber hinaus liefert die Montage der Szenen Reinshagens Stück eine filmische Qualität. In der Tat hat Michael Verhoeven, bekannt durch seine Filme *DIE WEISSE ROSE* und *DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN, SONNTAGSKINDER* 1981 mit viel Erfolg verfilmt. Reinshagen hat an dem Drehbuch dieses Fernsehfilms mitgewirkt. Verhoevens schwarz/weiß Bilder, die wie Fotos aus der Zeit wirken, zeigen die Erosion der Privatsphäre auf fast dokumentarische Weise. In Verhoevens Film wird die öffentliche Stimme des Regimes durch das Radio und die *Wochenschau* dargestellt. Ein Weltbild wird dadurch konstruiert, das sich ihrer historischen Mitspieler fügen sollte. Gezeigt wird, wie der Faschismus sich im Mikrokosmos etabliert. Auch Elsie's Perspektive wird im Film hervorgehoben; sie schaut oft durchs Fenster oder steht hinter Türen und belauscht die Erwachsenen. Sie nimmt ihre Umgebung auf und versucht, die eigene, wie auch die Welt der Erwachsenen zu verstehen. Jedoch als Kind steht sie außerhalb und stößt oftmals auf Schweigen. Auf meta-narrativer Ebene konzentriert sich die Struktur des Stücks, wie auch des Films, auf die Zerstückelung und Fragmentierung von Subjektivität und Erinnerung, wie auch auf das personale Subjekt, das an sich selbst die ultimative Gewalt des Krieges und der Unterdrückung erfährt. Der Verlust der geistigen Gesundheit offenbart sich in der diesem Stück zugrunde liegenden Angst, die auf alle dargestellten Personen einwirkt. Die Stimmung im Film und im Drama wird im Verlauf des Krieges immer bedrückender, und seelische wie auch physische Räume werden immer enger.

Im ersten Bild weisen Elsie's Pubertätsfantasien auf die Möglichkeiten hin, die sie sich für sich selbst vorstellt, die sich aber im Laufe des Stücks mehr und

mehr verringern. Sie singt das Volkslied *IM WALD, IM GRÜNEN WALD*, in dem des Försters »Tochter traf das Bürschlein tief in das junge Herz hinein«, und parodiert eine Begegnung zwischen einem erwachsenen Mann und einer erwachsenen Frau (R 5). Sie fantasiert, vier Kinder zu haben, von denen eines gestorben ist, wie sie traurig anmerkt. Der von ihr parodierte Erwachsene erinnert sich an Orte, die zerstört wurden, »der Holzmarkt, der Fischmarkt und das krumme Haus,« und zeigt somit, wie Geschichten weitergegeben und geografisch definiert werden (R 6). Ihre unzensierten Bemerkungen verspinnen sich zur dunklen Ahnung eines Deutschlands, das auf einen neuen Krieg zusteuert. Sie ist diejenige, die andere drängt, die Zeichen doch zu sehen, »das pfeifen doch die Spatzen von den Dächern, daß der Krieg vor der Tür steht« und die fragt, ob die anderen glauben, dass das bloße Heraufbeschwören des Wortes »Krieg« zu dessen Realisierung führen könnte (R 6). In ihrer Unschuld bestätigt sie unbewusst die Macht der Sprache und des Diskurses bei der Erzeugung von Realität. Gleichzeitig verfolgt das Stück den Tod der Unschuld, der mit zunehmender Gewalt innerhalb und außerhalb des Hauses einhergeht. Kinder sind gewöhnlich die am wenigsten sichtbaren Kriegsoffer – man kann sie kaum als die Sonntagskinder bezeichnen, auf die der Titel ironisch verweist, und auch nicht als Kinder, die man im Allgemeinen als besonders vom Glück verwöhnt und schön versteht.

Dazu idealisieren die Mädchen Lona, Almuth und sogar Elsie junge Soldaten als Wunschobjekte und als potentielle Freier und nennen sie paradoxerweise Sonntagskinder. Die Träume der Mädchen von romantischer Liebe werden auf Schilderungen des Krieges projiziert. Lona ruft aus:

Ach, Elsie, es wird immer schöner! Die ganze Stadt schon voller Soldaten. Und alle Tage werden neue eingekleidet. Ein Mensch in Uniform hat immer ein gewisses Etwas ... Es ist aber nicht nur der Stoff, der Schnitt ... Soldaten, überhaupt die jungen, die sind irgendwie wie Sonntagskinder, so ... erwartungsvoll, und hübsch von innen her. (R 13)

Die zentrale Stellung des Mannes als die Lebenserfüllung für Frauen schlechthin wird in der Beziehung zwischen Almuth und Nolle geradezu grotesk dargestellt. Verzweifelt versucht Almuth, die sich selbst hässlich findet, Nolle für sich zu interessieren; und ehelicht ihn trotz seiner Verkrüppelung im Krieg, seiner fast gänzlichen Blindheit und seiner Morphiumsucht: »Das Beste, was einer Frau passieren kann. Du bist besser dran als hunderttausend andere.« Almuth wartet geradezu überschwänglich auf ihn, trotz seines Hangs zur Gewalt, und trotz seiner rhetorisch vernichtenden Kritik an der Heimat: »Ist die Heimat korrupt? Lässt sie die Jungen an der Front im Stich?« (R 48) Diese Szene verweist auf die Symptome der verletzten Männlichkeit, welche ihre Autorität in der Privatsphäre wiederherstellt, sowie auf die Bereitwilligkeit der Frau, es dem Manne Recht zu machen. Trotz seines körperlichen und psycho-

logischen Zustandes bewahrt Nolle seine männliche Vorrangstellung durch seinen symbolischen Wert. Die Wichtigkeit des Mannes wird wiederum betont, als die Frauen beginnen, sich zurechtzumachen, sobald sie hören, dass Nolle zu Besuch kommen könnte. Tilda behauptet, »Unterhaltung ist ein anspruchsvolleres Niveau, wenn ein Mann dabei ist.« (R 46)

Das Bild des verletzten Veteranen erinnert an Bilder des Expressionismus, eine Referenz, die Reinshagen auch durch ihren Gebrauch von Bildern (statt Szenen), eine häufig benutzte dramatische Struktur expressionistischer Dramen, beschwört. Die entsetzliche Figur des Totenkopfs, ein Soldat, mit dem Elsie fast ein Jahr lang korrespondiert, erinnert besonders an die expressionistischen Gemälde von Otto Dix und George Grosz und an die Darstellung von »Typen« im expressionistischen Drama. Der Totenkopf behauptet, dass Elsies Briefe ihn an der Front am Leben hielten. Als er in der kleinen Stadt ankommt, um Elsies Versprechen einzulösen – »Sie schreibt: ich werde jeden Abend dieser Woche auf dich warten.« (R 24) –, erkennt er, dass er von einem Kind zum Narren gehalten wurde. Wutentbrannt will er Elsie vergewaltigen: ein Versuch, seine fragile Männlichkeit geltend zu machen und Elsie, die seine Verletzlichkeit offen legt, zu bestrafen. Er lässt sie los, und während er auf irrsinnige Weise seine Hoffnung auf Glück ausspricht, schläft er ein. In ihrem Buch LUSTMORD behauptet Maria Tatars, dass sexuelle Gewalttätigkeit gegen Frauen – so wie sie in zahlreichen Kulturprodukten der Weimarer Republik dargestellt ist – die Projektion der eigenen Verletzlichkeit des Soldaten/Künstlers auf den Frauenkörper ist. Diese Behauptung liefert auch Einblicke in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Diese Szene in SONNTAGSKINDER beschwört auch die Erinnerungen an die Vergewaltigung von Frauen nach Kriegsende herauf, die später von Helke Sanders in ihrem Dokumentarfilm BEFREIER UND BEFREITE von 1992 untersucht werden.

Während Reinshagen ein öffentliches Forum kreiert, um den schmerzlichen Unschuldverlust der Kinder aufzuarbeiten und ihr Publikum zur Erinnerungsarbeit auffordert, arrangiert sie auf ergreifende Weise die unterschiedlichsten Auswege, die die Menschen ersannen, um im Faschismus leben und überleben zu können. Sie reproduziert die Spannungen zwischen Wissen und Totschweigen, zwischen Sehen und Leugnen, und schildert die inhärente Gewalt, die der Verdrängung der unterschwelligten Wahrheiten bis zum Punkt des Wahnsinns zugrunde liegt. Reinshagen zeigt, wie Menschen das Unerträgliche ertragen, daran teilnehmen und sogar mitproduzieren. Viele ihrer Figuren unterdrücken das Unausprechliche und betäuben ihr Gewissen, während sie sich gleichzeitig an die Fantasien binden, die den faschistischen Diskurs möglich machten.

Wie der Schuldirektor Rodewald zugibt, ist nicht alles »nach meinem Gusto«, aber er arrangiert sich und trägt das Parteiabzeichen auf seinem Jackenaufschlag, hisst täglich mit dem Deutschlandlied die Naziflagge und bleibt still. »Ich halte mich zurück und schweige, aber ich bin mir im Klaren

darüber, das ist nicht genug.« (R 20) Elsie's Eltern erkennen das Versagen der Presse, über das zu berichten, was in Deutschland passiert – im Gegensatz zu der Emigrantenpresse. Zum Ende des Stücks, als das Zuhause immer mehr mit der Front verschmilzt, beruft sich Elsie's Mutter auf die Vernunft, um ihre Ängste zu ersticken. Das tägliche Leben unter extremen Bedingungen (Todesangst und Zerstörung) erodiert letztendlich den inneren Halt jeder einzelnen Figur. So behauptet Frau Belius, Trägerin des Mutterkreuzes und Mutter zweier im Krieg gefallener Söhne und einer Tochter: »Ich schwöre Ihnen, die Moral, die werden wir schon wieder finden nach dem Sieg!« (R 21)

Mit solcherlei Szenen erforscht Reinshagen die Metastruktur bewusster wie unbewusster Einwilligung in und Zustimmung mit der faschistischen Regierung, und damit gleichsam den Algorithmus einer Kultivierung des Vergessens und der selbst verursachten Blindheit. Mit wachem Auge entblößt sie die Mechanismen, die verborgenes Wissen um Recht und Unrecht lähmen, weil eben dieses Wissen die eigene psychische Stabilität und den Versuch gefährden würde, eine gewisse Normalität zu wahren, während man sich gleichzeitig an die allgemeine gesellschaftliche Perversion anpasst. Vielleicht ist es ihre Darstellung der Funktionsweise und Kultivierung des blinden Flecks sowie einer extrem selektiven Wahrnehmung, was in ihrem Stück besticht und unser Hauptinteresse weckt.

Obwohl Reinshagen auf brillante Weise die Verleugnungsstrukturen erfasst und gleichzeitig die geleugneten Probleme vorführt, gibt es wenige transparente Ereignisse, die dennoch rätselhaft bleiben. Elsie befürchtet, dass ihr Vater eingezogen wird, und ist erleichtert, als sie hört, dass er für den Militärdienst auf Grund seiner Gesundheit untauglich ist. Dennoch tritt er freiwillig in die Armee ein. Vor seinem Abschied gibt er seiner Tochter heimlich eine goldene Uhr. Dieser Vorgang deutet eine gewisse Endgültigkeit an, eine Art von vorweggenommenem Selbstmord des Vaters als Möglichkeit, den Grenzen seiner klaustrophobischen Existenz zu entinnen, die vom Würgegriff des Faschismus immer enger gezogen wurden. Seine Abwesenheit spukt im Text herum und ist ein ständig wiederkehrender Topos. Er ist gleichsam ein Phantom, dessen Verlust eine ganze Reihe von Reinshagens Texten strukturiert. In einer Diskussion mit Rodewald über die Regierung und Politik in Deutschland fragt der Vater, ein Liberaler: »Der klare Blick in der Selbsteinschätzung? Die Aufrichtigkeit? Das bleibt unser Feld. Sollten wir das nicht verteidigen?« (R 20) Tante Tilda hält bei einem ihrer Versuche, die Zukunft vorherzusagen, eine Perlenkette über ein Bild des Vaters. Doch anstatt, wie erwartet, sich im Kreis zu drehen, pendelt die Kette hin und her. Tilda tut dieses Zeichen des Todes schnell als unbedeutend ab. Das Foto sei zu verschwommen, sagt sie, und entscheidet, sich lieber auf die Anzahl von Kindern zu konzentrieren, die die Mädchen bekommen werden.

Trauer wird in SONNTAGSKINDER auch wiederholt verdrängt, und Verlustschmerz unterdrückt, wie in der Szene mit Frau Belius, die Frau des Generals,

die den Krieg befürwortet und ihren erstgeborenen Sohn darin verloren hat. Tilda näht einen schwarzen Schleier für ihren Hut und ihr Austausch konzentriert sich darauf, wie der Schleier – als Ausdruck der Trauer, aber vor allem auch des Verbergens von persönlichem Schmerz – richtig und ästhetisch zu tragen ist. »Aber distanzieren darf sich keiner. Das muss durchgestanden werden bis zum Sieg.« (R 54) Eine ähnliche Sprache wird nach dem Krieg benutzt, als Elsie Mutter wieder heiratet und den Schleier über ihr Gesicht legt. Vielsagend bemerkt sie: »Wenn man es irgendwie hochnehmen könnte? Als Tuff vielleicht?« (R 69) In einem anderen Kontext verknüpfen die Details des Schleiers den Krieg mit der Nachkriegszeit, in der die Vergangenheit verschleiert wird.

Im Gegensatz zu offiziellen Geschichtsbezeugungen, die eine Zäsur zwischen Deutschlands neuer Demokratie und seiner faschistischen Vergangenheit setzen, insistiert Reinshagen auf die Anerkennung einer historischen Kontinuität – ein herausragendes Thema der siebziger Jahre mit ihrer Flut an autobiografischer Literatur und autobiografischen Filmen, die ihren Höhepunkt im Genre der »Väterliteratur« der achtziger Jahre findet, in der die Auseinandersetzung mit den Vätern und ihrer Rolle während des Dritten Reichs stattfand. Dass Michael Verhoeven *SONNTAGSKINDER* um diese Zeit drehte, ist in diesem Zusammenhang durchaus interessant.

Im Laufe des Stücks schreitet der Krieg fort. Unterdrücktes Wissen und Unterlassungen kommen in emotionalen Ausbrüchen zum Ausdruck: der Verlust der Selbstkontrolle nimmt in dem Maße zu, wie die Außenwelt destruktiver, unberechenbarer und unerträglicher wird. Elsie Mutter verdrängt ihre Ängste und versucht »Kontrolle« zu gewinnen, indem sie diese auf triviale Dinge projiziert. Zum Beispiel beschimpft sie Elsie und Lona wegen ihrer schlampigen Zubereitung von Stachelbeeren: »Es geht ums Prinzip, daß eine Sache ordentlich gemacht wird, eine einzige Sache ordentlich, inmitten dieser allgemeinen Schluderei. Diese Verwahrlosung bringt mich noch um. Das ist wie Schimmel.« (R 59) Der Fokus liegt auf Details, um die Außenwelt auszublenden, jedoch in ihrer Rage spricht sie die Wahrheit aus. Als Antwort sticht sich Elsie »ordentlich« in ihren Finger, so wie sie es eigentlich mit der Stachelbeere machen sollte. In ihrer Autoaggression zeigt sich ihre innere Qual, die immer und immer wieder zum Verstummen gezwungen wird, auf Grund der Erwartungen, die mit ihrer weiblichen Geschlechterrolle und der gewalttätigen Geschichte, in der sie lebt, einhergehen. Ungleich Dornröschen, die aufwacht und einen Prinzen vor sich sieht, bleibt Elsie in der Enge ihres Albtraums gefangen.

Mit jedem Luftangriff wächst Elsie Gefühl von Beschränk- und Gefangensein. Nur mittels ihrer Fantasie und eines Fensters, das ihr eine Welt zeigt, die außer Tod keine Alternative kennt, hat sie überhaupt keinen Zutritt zur Welt. Tod ist ein Thema, das das Drama wie ein roter Faden durchzieht, ob Elsie nun über Kleist und dessen Selbstmord liest oder sich an Konradi erinnert, den unzufriedenen und zerstörten Kriegsveteranen, der die Erinnerung an die Monströsität des Kriegs nicht ausschalten konnte und in den Wahnsinn

getrieben wurde, oder an die ihm folgende die Generalstochter Inka, der, wie auch er, von jemanden in den Kopf geschossen wird, oder ob sie an Mezenthin denkt, den Apothekergehilfen, der sich umbringt. Als Elsie von ihrer Freundin gefragt wird, »wie lange dauert Ersticken«, antwortet sie, »das werde ich schon erleben« (R 48). Das erlebt sie aber schon tagtäglich, außer in Verhoevens Film, wenn sie ausbricht und durch die Felder auf ihrem Fahrrad fährt. Lona, die die Enge nicht mehr ertragen kann, rennt sogar während eines Bombenangriffs aus dem Keller, und es wird nie geklärt, ob sie das Bombardement überlebt hat oder nicht. Unfähig sich zu beherrschen, und aus Angst vor einem Hauseinsturz versucht Elsie ihr hinterher zu laufen, wird aber zurückgehalten.

Zur Betonung einer gewissen geschichtlichen Kontinuität ist SONNTAGSKINDER als Teil einer Trilogie mit Reinshagens FRÜHLINGSFEST (1980) und TANZ, MARIE! (1986) konzipiert, die eine mit dem Zweiten Weltkrieg beginnende und bis weit in die Nachkriegsjahre in Westdeutschland andauernde mentale Landschaft beschreibt. In der letzten Szene von SONNTAGSKINDER bereitet sich Elsies Mutter auf die Eheschließung mit Schuldirektor Rodewald vor – ein scheinbarer Neubeginn: »Mut Fug und Recht. Nun endlich haben wir die Hände frei zum neuen Anfang.« (R 71) Nach dieser Aussage, lässt Reinshagen nicht die Gelegenheit aus, in der Bühnenanweisung auf Rodewalds verkrüppelte Hand aufmerksam zu machen (»hebt seine verkrüppelte Hand auf«). Diese Verkrüppelung ist eine Äußerliche, die aber als weiteres Zeichen der psychischen Verkrüppelung aller Figuren zu deuten ist. Vor Wut schäumend, versucht Elsie den General Belius, einen Hochzeitsgast in Uniform gekleidet, der aus der Gefangenschaft zurück gekommen und »seine Neuralgie los ist«, wie seine Frau allen erzählt, mit einer Schere zu erstechen. Er verkörpert das stumme Symbol von Deutschlands fortwährendem Faschismus, das ihre Mutter aber als Symbol einer neuen Zeit und der Hoffnung auf Zukunft missdeutet. Es ist, als ob sich Elsie die Illusion eines Neubeginns nicht vorstellen kann. Um Elsies Angriff zu verhindern, wirft Frau Belius das Kleid ihrer getöteten Tochter über Elsie – das Kleid, das ihre Tochter Inka zur Trauerfeier ihres gefallenen Bruder trug. Die Umfunktionierung des Kleids repräsentiert eine weitere Umdeutung der Vergangenheit oder mindestens den Versuch, die Gegenwart so zuzuschneiden, dass weiterhin gelebt werden kann. Jedoch Elsies ominöses Lächeln zum Schluss, während sie sich beruhigt, unterminiert das »Friedensfest« wie ihre Mutter ihre Trauung nennt. (R 71)

In Friedenszeiten wird die Trauerkleidung für Elsie umgearbeitet, so dass sie sie zur Hochzeit ihrer Mutter tragen kann. So fungiert die Trauerkleidung sowohl als Zwangsjacke, um Elsie zurückzuhalten, wie auch als Symbol verbotener Trauer. Helga Kraft stellt fest, dass Frau Belius, die zwei Kinder im Krieg verloren hat, einen der letzten Sätze im Stück hat (»Scht, scht, still, still, schon, Kind, ja, gut«), aber, wie Kraft scharfsinnig erkennt: »als Elsie die Schere weggenommen wird, als eigentlich nichts gut ist, und Schweigen ein Totschweigen bedeutet.«<sup>11</sup>

Katrin Sieg und Angelika Czerkay schreiben ein paar Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung über SONNTAGSKINDER und bemerken, dass das Stück neue Fragen über die deutsche Nationalidentität aufwirft. Für Sieg »wirft das Stück Probleme der nationalen Identität auf, indem es die Versuche der Linken, nämlich das »Deutschsein« von »Nazis« abzukoppeln, mit dem feministischen Projekt verbindet, welches die Identität als eine historisch wichtige und auf Geschlechter- und Klassenunterschiede verweisende Vorstellung artikulieren will.«<sup>12</sup> Wenn man das Zitat in den Kontext zeitgenössischer Debatten über die Darstellung des deutschen Leidens wie z. B. in Günter Grass' Roman IM KREBSGANG von 2002 stellt, veranschaulicht Reinshagens SONNTAGSKINDER genau, wie Alltagserlebnisse für viele zur Kriegszeit diskutiert werden können, ohne die Erinnerungen an die Opfer des deutschen Faschismus, die zur Liquidierung vorgesehen waren, zu verdrängen.

Gleichzeitig erscheinen Vorwürfe der Art, dass die Erlebnisse der Deutschen während des Luftkriegs bisher nicht angemessen dargestellt wurden, für Kenner von Reinshagens Werk fehl am Platz. Inspiriert von Sebalds Werk, schreibt zum Beispiel Thomas E. Schmidt zur Debatte des deutschen Leidens:

An den Sebaldschen Befund hatte sich eine kleine Diskussion geknüpft, denn gemessen an der emotionalen Erschütterungskraft der Bombenangriffe auf deutsche Städte, sei deren literarische Verarbeitung karg und dürrtig ausgefallen. Sicher, es gab Nossacks UNTERGANG, VERGELTUNG von Gert Ledig, und auch Alexander Kluges LUFTANGRIFF AUF HALBERSTADT AM 8. APRIL 1943 ließ Sebald gelten.<sup>13</sup>

Wie SONNTAGSKINDER zeigt, haben diese Erinnerungen die deutsche Nachkriegsliteratur und den Nachkriegsfilm durchaus beeinflusst. Sie erscheinen in den unterschiedlichsten Bildern von Ruinen wie zum Beispiel in Wolfgang Staudtes Film DIE MÖRDER SIND UNTER UNS von 1946.

Mittlerweile, 31 Jahre nach SONNTAGSKINDER, haben andere Geschichten ihren Teil zur Darstellung der Front zu Hause beigetragen, und die Erlebnisse der Frauen und Kinder zum Thema gemacht. Mit Reinshagens neuem Buch VOM FEUER (2006) wird die Betrachtung der Privatsphäre und der Auswirkungen des Krieges auf eine ganze Generation von Kindern, die während des Dritten Reiches aufwuchsen, fortgesetzt. Das Aufschreiben ihrer Erlebnisse ist für nachkommende Generationen weiterhin wichtig, auch wenn die Spuren des Krieges allmählich verblassen, verlieren sie dennoch ihre Wirkung/Macht nicht. Für Reinshagen, wie Döbler schreibt, »gab es kein Erbe und nicht einmal die Gnade der späten Geburt.«<sup>14</sup> Ihr Umgang mit der Vergangenheit ist umso wichtiger für zeitgenössische Leser.

- 1 James P. Grant: *I dream of peace. Images of war by children in former Yugoslavia*, New York 1994, S. 5.
- 2 Christian Peters: *Lili Marleen. Ein Schlager macht Geschichte*, Bonn 2001, S. 14.
- 3 Katharina Döbler: *Stimme ihrer Zeit. Gerlind Reinshagen zum 80. Geburtstag*. In: *Die Zeit* vom 4. Mai 2006.
- 4 Margaret E. Ward: *Ingeborg Drewitz. Three Generations of women Respond to Fascism*, In: Elke P. Frederiksen and Martha Kaarsberg Wallach (Hrsg.): *Facing Fascism and Confronting the Past. German Women Writers from Weimar to the Present*, New York 2000, S. 204.
- 5 Katharina Döbler: *Stimme ihrer Zeit. Gerlind Reinshagen zum 80. Geburtstag*, A.a.O.
- 6 Helga Kraft: *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*, Stuttgart 1996, S. 188.
- 7 Alle Zitate (markiert als R plus Seitenzahl) sind aus Gerlind Reinshagen: *Sonntagskinder*, Berlin 1975.
- 8 Johanna Bossinade: *Haus und Front. Bilder des Faschismus in der Literatur von Exil- und Gegenwartsautorinnen. Am Beispiel Anna Seghers, Christa Wolf und Gerlind Reinshagen*. In: *Neophilologus* 70, Januar 1986, S. 99–100.
- 9 Ute Frevert: *Women in German History. From Bourgeois Emancipation to Sexual Liberation*, New York 1990, S. 207.
- 10 Ebd., S. 207.
- 11 Helga Kraft: *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*, A.a.O., S. 196.
- 12 Katrin Sieg: *The Representation of Fascism in Gerlind Reinshagen's »Sunday's Children«*. In: *Theater Studies*, 1991, S. 32. Siehe auch Angelika Czekay: *German National Identity and the Female Subject. Gerlind Reinshagen's German Trilogy*. In: Karen Jankowsky / Carla Love (Hrsg.): *Other Germanies. Questioning Identity in Women's Literature and Art*, Albany 1997, S. 217–235.
- 13 Thomas E. Schmidt: *Ostpfeußischer Totentanz*. In: *Die Zeit* vom 14. Februar 2002.
- 14 Katharina Döbler: *Stimme ihrer Zeit. Gerlind Reinshagen zum 80. Geburtstag*, A.a.O.

Hinrich C. Seeba

## ALTERSELEGIE EINER GENERATION

Zur Erinnerung an das Drama TANZ, MARIE!

Wer wie ich aus der amerikanischen Schule der Cultural Studies und ihrer hermeneutischen Kontextualisierung von Einzeltexten kommt, muss gute Gründe haben, wenn er sich ausnahmsweise auf einen Einzeltext beschränkt und diesen weder im Zusammenhang des Gesamtwerks der jeweiligen Autoren noch im kulturellen Kontext seiner Entstehungszeit und seiner Wirkung sieht. Manche literarische Erfahrungen, so könnte man argumentieren, erlauben erst im Rückblick die, mit einem Begriff der romantischen Theorie, gewissermaßen ›transzendentalpoetische‹ Einsicht in die mögliche Wirkung eines bestimmten Werkes, weil seine Bedeutung im Prozess der Hervorbringung dieser Bedeutung liegt. Wenn sich bei diesem Rückblick nun herausstellt, dass die erinnerte Erfahrung die Erinnerung selbst ist, die erst im Rückblick, eben als Gegenstand kritischer Erinnerung, über das intendierte Projekt hinaus allgemeine zeitgenössische Bedeutung gewinnt, dann kann das Einzelwerk seine eigenen Kontexte evozieren, die in ihm erinnert werden.

Anlass dieser Überlegungen war die Reflexion auf die Erinnerung an einen denkwürdigen Theaterabend in der Berliner Schiller Theater Werkstatt, die hervorragend besetzte Aufführung von Gerlind Reinshagens Drama TANZ, MARIE! im Herbst 1990, in der Anneliese Römer als Marie, Erich Schellow als Pauly und Helmut Wildt als Philipp die Hauptrollen spielten. Was da in den Gründungswochen der neuen Berliner Republik über die Bühne lief, verriet erst im Rückblick über 15 Jahre später, dass der Modus der Erinnerung, unter dem so mancher Zuschauer an einen gelungenen Theaterabend noch nach Jahren zurückdenken mag, in diesem Fall das Thema des erinnerten Stückes selbst war. Bei der wiederholten Lektüre des Bühnenmanuskripts wurde das scheinbar isolierte Einzelwerk, wie ich im folgenden zu zeigen hoffe, zum Intertext eines vielfach verflochtenen literarischen und philosophischen Bedeutungsnetzes.

Die Spurensuche beginnt mit einer literarhistorischen Reminiszenz, die sich bei der wiederholten Lektüre von Reinshagens Drama einstellt: »Owe war sint verschwunden alliu miniu jar! / ist mir min leben getroumet, oder ist es war?«<sup>1</sup> Mit diesen berühmten Zeilen beginnt um 1220 die sogenannte Alterslegie von Walther von der Vogelweide (124,1), um nach der Wahrheit der gelebten Geschichte zu fragen. Erweist sich das Leben im Rückblick, wie Calderon meinte, nur als ein Traum, oder liegt seine Wahrheit gerade im Verschwinden seiner Präsenz, an die nutzlos gewordene Requisiten erinnern? Walthers Alterslegie endet in der dritten Strophe mit dem Abschied von den »süezen dingen«, die unserem Leben Halt und Kontinuität gegeben haben und die, wie die Dichter des späteren Barock sagen würden, doch nichts als Tand im Jammertal unseres Erdenlebens waren. Sind die Dinge, die wir sammeln, um die Erinnerung an vergangenes Leben wachzuhalten, also nichts als schöne Selbsttäuschung?

Diese aus dem Hochmittelalter und aus dem Barock herüberklingende Frage könnte über Gerlind Reinshagens Drama TANZ, MARIE! stehen, wo die Titelfigur, immerhin erst Anfang sechzig, also im damaligen Alter der Autorin von 1990, in den Schubladen wie in ihren Erinnerungen kramt: »Sie sagt: ihr ganzes Leben träumt sie noch einmal nach.« (TM 40)<sup>2</sup> Das Leben ein Traum, in der Erinnerung zum zweiten Mal geträumt, ein Albtraum des versäumten Glücks, aus dem man in einer Stunde der »Wahrheit« (TM 39) hätte »die Konsequenzen ziehen sollen« (TM 38). Albtraumhaft ist dieses Leben im Irrealis. Im Unterrock und mit langem offenen Haar sieht Marie so derangiert aus wie das abgeschlossene Mobiliar des einstigen Salons: »Das Ganze«, so heißt es in der ersten Szenenanmerkung, »macht den Eindruck eines Flußbetts, in dem von vielen Hochwassern Geröll und Schutt zurückgeblieben sind« (TM 8). Hier interpretiert sich die Dichtung, bevor sie überhaupt begonnen hat, schon in den Bildern abendländischer Philosophie von Heraklit bis Friedrich Nietzsche und Walter Benjamin. Der Strom der Zeit, in den man nie zweimal steigen kann, weil er immer ein anderer ist, lässt nur den Schutt der Geschichte zurück, der uns, wenn wir nicht das Vergessen lernen, die Luft zum Leben nimmt. Wie Benjamins Engel der Geschichte, der mit dem Rücken zur Zukunft auf die Vergangenheit schaut, sehen wir mit Marie »eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie [uns] vor die Füße schleudert«.<sup>3</sup> So weitet sich der Schauplatz des einstmals bürgerlichen Salons, noch bevor ihn Marie gewissermaßen als Trümmerfrau betritt, zur ontologischen Bühne der Geschichte und der kritischen Auseinandersetzung mit dem, was im 19. Jahrhundert der Historiker Johann Gustav Droysen »das Unvergangene der Geschichte« genannt hat.<sup>4</sup> Unvergangen sind das Geröll und der Schutt, die noch nicht hinweggespült worden sind, unvergangen sind die Dinge, in denen sich das schwindende Leben bleibend objektiviert hat. Unvergangen ist auch der Widerstand gegen die Melancholie der Vergänglichkeit, die in der heute,

während einer Geburtstagsfeier, ausbrechenden »Familiensturmflut« (TM 59) vor dem Hintergrund eines jämmerlichen Lebensrests, um den vor allem drei gescheiterte Menschen streiten, die scheinbar geistesverwirrte Marie, die zweimal in der Woche Beruhigungsspritzen bekommt (TM 77), ihr Mann Pauly, der nur noch ein hinkender Handelsvertreter mit einem Kunstbein ist (TM 84 f), und ihr ehemaliger Liebhaber und Hausfreund Philipp, der Asthma hat und auf ein neues Hüftgelenk wartet (TM 77), lauter altgewordene »verpfuschte Existenzen« (TM 98), die in den Augen der jüngeren Generation ihre Existenzberechtigung, weil sie allein noch aus der Vergangenheit gezogen wird, verloren haben.

Geschichte, die nicht erledigt ist, oder Vergangenheit, die nicht vergehen will – das ist der aus dem Historikerstreit von 1986 bekannte Titel<sup>5</sup>, der auch über dem Drama von Gerlind Reinshagen stehen könnte. Mit implizitem, aber doch deutlichem Hinweis auf den philosophischen Kontext sagt Marie am Anfang des ersten Akts, dass das Leben mit seinen häufigen Umzügen, bei denen nutzlos gewordene Dinge ausgemistet werden mussten, nichts als »die Verringerung der Müllgebirge« (TM 13) sei. Es handelt sich also – mit dem Pathos von Nietzsche und mit einem Wort, das erst ab 1990 Konjunktur hatte – gewissermaßen um eine »Abwicklung« der Geschichte, die zum Ballast geworden ist. Ist es nun die Verringerung der Erinnerung, um den kürzer werdenden Lebensrest überschaubarer zu gestalten, oder ist es die Ausmerzungen der Erinnerung, weil in den Augen der Jungen die Geschichten aus alter Zeit nur ein Zeichen geistiger Verwirrung sind?

Das Drama hat einen beträchtlichen Anteil an dem schließlich zur Kulturmode verkommenen Erinnerungsdiskurs, der die neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts entscheidend prägen sollte. Wendezeiten, vor allem wenn sie sich aufeinander beziehen lassen wie in Deutschland die Jahre 1989/90 und 1945, sind Zeiten der Erinnerung und ihrer moralischen Infragestellung. Deshalb ist in solchen Zeiten die Melancholie persönlicher Erinnerung, wie sie für alle Alterselegien von Walther und seinen Nachfolgern charakteristisch ist, nie frei von ihrer kollektiven Variante, der in Deutschland so genannten Bewältigung der Vergangenheit. Gerlind Reinshagens Drama TANZ, MARIE! ist, so dürfte man vorsichtig vermuten, ein kritischer Beitrag zur deutschen Bewältigung der Vergangenheit.

Diese Bewältigung ist im ersten Akt noch der harmlose, existentiell aber doch in die Verzweiflung treibende Versuch, mit dem eigenen Leben ins Reine zu kommen: »Das wär das Schlimmste«, sagt Marie, »am Ende seines Lebens fragen zu müssen: Was war es denn?« (TM 30) War das schon alles? Die berühmte Frage in dem von Barbara Lee gesungenen Lied IS THAT ALL THERE IS? ist geeignet, auch die optimistischen Sinnsucher in die Verzweiflung zu treiben. Ist

das schon alles? War's das etwa schon? Als der Mensch sein Leben noch vor dem Tod, der immer zu früh kam, rechtfertigen musste, also in der Gattung des spätmittelalterlichen Totentanzes und seiner modernen Nachfolger wie in Hugo von Hofmannsthals Dramolett *DER TOR UND DER TOD* (1893), erscheint die resignierte Frage noch in der Form eines trotzigigen *denial*: »Ich habe nicht gelebt!« (Vers 265) und »Ich bin aber nicht reif!« (Vers 301). Aber Hofmannsthals unreifer Tor Claudio wird vom Tod eines besseren belehrt: Er hat gelebt, aber er hat die Chance seines Lebens versäumt, sich in bedeutungsvolle Beziehungen zu verknüpfen. Ob man je reif für den Tod werden kann, ist auch Maries geheime Frage, wenn sie den Wert ihrer Beziehungen zu ihrem verkrüppelten Mann Pauly und dem Liebhaber Philipp in Frage stellt: »Dann laß uns das ins Auge fassen, unbetäubt, / was kommt, was ansteht.« (TM 25) Indem sie dem Tod ins Auge sieht, stellt sie sich bereit für die Rechenschaft, die es abzulegen gilt: »Sie macht die Rechnung auf«, sagt Pauly am Anfang der zweiten Szene über Marie, »das Lebenssümmchen vorzuführen.« (TM 32)

Dass es in *TANZ, MARIE!* tatsächlich um Erinnerung als Inszenierung einer Rechenschaftslegung geht, wird immer wieder klar gemacht, nicht nur durch den topischen Gebrauch des Wortes *Erinnerung* (und des Äquivalents *Vergessen*), sondern vor allem durch das existentielle Gewicht, mit dem eine besonders anrührende Erinnerungsszene aufgeladen wird:

Ich sah mich heut im Spiegel wie zum ersten Mal. / Ich war noch mutig, auf den ersten Blick. / Doch dann, wie wenn du aus dem ersten Schlaf hochfährst: ein / Todesschreck; ich schloß die Augen, oh Gott! / Vergaß, was ich gesehen hatte. Vergaß / und räumte alles aus den Schränken, was mich erinnern könnte, / an etwas, / das an ein anderes erinnert, das an ein weiteres ... / *Bricht ab.* / Wenn alles raus ist, dachte ich, ist Frieden, / Doch es ist niemals still. / Es sind noch Stimmen da, noch laut, noch immer ... / Die treffen dich. / Je leerer diese Höhle, desto schärfer. / Alles ... noch immer ... *Laut* Ich kanns nicht. / Ich kanns nicht, trags nicht, wills nicht! (TM 24)

Die Kette unerträglicher Erinnerungen, die nicht vergehen wollen, auch wenn man sie aus den Schubladen, wo sie versteckt lagen, ans Tageslicht zerrt, ist ein existentieller »Todesschreck«, ausgelöst von einem Topos der literarischen Tradition, dem Blick der Selbstentdeckung im verfremdenden Spiegelbild. Eine literarische Urszene dieses Topos findet sich in Franz Grillparzers *DIE AHN-FRAU* (1817), wo die Hauptfigur des Schicksalsdramas, Bertha, ihr Spiegelbild als auf einmal von dem gespiegelten Selbst abgelöstes anderes Ich erfährt:

Gestern nur, mein Vater, ging ich  
In des Zwilichts mattem Strahl  
Durch den alten Ahnensaal.

In der Mitte hängt ein Spiegel,  
 Halb erblindet und voll Flecken.  
 Wie ich ihn vorübergehe,  
 Bleib ich, meinen Anzug musternd,  
 Vor dem matten Glase stehn.  
 Eben senk ich nach dem Gürtel  
 Nieder meine beiden Hände  
 Da – ihr werdet lachen, Vater!  
 Und auch ich muß jetzt fast lächeln  
 Meiner kindisch schwachen Furcht,  
 Doch in jenem Augenblicke  
 Konnt ich nur mit Schreck und Grauen  
 Das verzerrte Wahnbild schauen.  
 Wie ich senke meine Hände,  
 Um den Gürtel anzuziehn,  
 Da erhebt mein Bild im Spiegel  
 Seine Hände an das Haupt,  
 Und mit starrendem Entsetzen  
 Seh ich in dem dunkeln Glase  
 Meine Züge sich verzerren.  
 Immer sind es noch dieselben  
 Und doch anders, furchtbar anders,  
 Und mir selbst nicht ähnlicher  
 Als ein Lebendger seiner Leiche.  
 Weit reißt es die Augen auf,  
 Starrt nach mir, und mit dem Finger  
 Droht es warnend gegen mich.<sup>6</sup>

Die Erfahrung der eigenen Alterität ist der existentielle Augenblick der Selbstbetrachtung, einer wahrhaft leichenhaften Autopsie, der von Grillparzer »mit Schreck und Grauen« und »mit starrendem Entsetzen« wie von Reinshagen als »Todesschreck« ausgemalt wird.

Das Bemerkenswerte an dieser Erinnerungsszene ist gerade die Verzweiflung darüber, dass die Bewältigung der Vergangenheit scheitert, dass sich die Vergangenheit auch nicht in der bloß materiellen »Verringerung der Müllgebirge« erledigt. Noch bemerkenswerter aber ist, dass die erste Inszenierung von TANZ, MARIE! durch Peer Martiny in der Werkstatt des Schiller Theaters (Premiere am 27. Oktober 1990) Maries prononcierte Verzweiflung gerade gestrichen und damit die Absicht des Textes verfälscht hat. Es fehlten sowohl die ersten Zeilen der gerade zitierten Passage, die im »Todesschreck« ihren ersten Höhepunkt fand, als auch ihre letzten Zeilen, die die Hoffnung auf den Seelenfrieden in Verzweiflung umkehren. War der »Frieden«, den das Ausmisten

der Vergangenheit versprach, wichtiger als die eigentlich gemeinte Einsicht, dass sich die als »Todesschreck« aufbrechende Vergangenheit nicht erledigen lässt? Handelt es sich hier also, dreieinhalb Wochen nach der deutschen Vereinigung am 3. Oktober 1990, um einen ideologischen Eingriff in den Text, vielleicht weil die Botschaft nicht ins Bild der nun beginnenden Berliner Republik passt? Einmal hellhörig geworden, habe ich mir daraufhin das ganze Theatermanuskript der Aufführung, die ich selbst am 17. Dezember 1990 gesehen und anschließend in dem Programmbuch des Theaters handschriftlich kommentiert habe, noch einmal daraufhin durchgesehen, ob die dramaturgische Verschlangung des Textes nicht nur bühnentechnische Gründe hatte. Schließlich war die Aussage, mit der ein Leben auf ständiger Flucht erklärt wird, »Wer hält es schon in Deutschland lange aus?« (TM 48) kein gutes Omen für das gerade wiedervereinigte Land.

Noch auf derselben Seite findet sich ein weiterer Schnitt, der in dieselbe Richtung zielt: Als Marie, gegen alle Verzweiflung, im »Trödel« der Vergangenheit doch noch »das eine oder andere« zu finden hofft, fiel der Rat ihres Mannes Pauly, von solcher nostalgischer Verklärung abzulassen, ebenfalls der Schere zum Opfer: »Grab nicht nach Kinkerlitzchen. / So weit sind wir noch nicht, das Unglück / im Erinnern zu vergolden.« (TM 24) So wurde auch die Notwendigkeit der Beschönigung einfach gestrichen, weil sie auf die ihr zugrundeliegende Verzweiflung erst aufmerksam gemacht hätte. Das »Unglück« ist noch nicht so schlimm, so meinte mit Pauly offenbar auch der Dramaturg Frank Busch, der sich im Anschluss der Aufführung Fragen aus dem Publikum, auch von mir, stellte, »so weit sind wir noch nicht«, dass wir uns über den (ohnehin schon ausgesparten) »Todesschreck« der Erinnerung trösten lassen müssten. Gegen Ende ist, ausgerechnet aus dem Mund der kalten Dotti, zwar von dem Land die Rede, »in welchem nicht zu leben ist, / aus dem ihr fliehen müßt« (TM 86), aber die Ausmalung des nicht emigrierten hässlichen Deutschen wurde wieder gestrichen: »Zeigt ihr mit Fingern, grinst ihr selbstgerecht? / Wer bleibt, ist schuldig, bis ins zehnte Glied! / Und welche Bilder zeichnet ihr, wie sehn wir aus? Häßlich, nicht wahr, / erstarrt vor Ehrgeiz, kleine Kriecher. / Habt ihr jemals gefragt, ob es uns hier gefällt, wo man den nächsten / Krieg schon anzettelt, wo man beim Feilschen um die Macht zum / Himmel blickt.« (TM 87) Die im Bibelton ironisierte Kollektivschuld wird verdrängt im christdemokratischen Erfolgsstreben, die von den Kriegsheimkehrern und Remigranten eingeforderte Bewältigung der Vergangenheit aufgerechnet gegen das – einst von Frank Thiess gegen Thomas Mann ins Feld geführte – Leiden der inneren Emigration.

Umso gespannter dürfen wir deshalb auf den eigentlichen Inhalt der Erinnerung sein, der uns im Laufe des Dramas enthüllt wird, als handelte es sich um ein analytisches Drama, in dem, laut der klassischen Definition von Friedrich

Schiller, »die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte«.<sup>7</sup> Es ist nicht die uns geläufigere Furcht vor der Zukunft, sondern die Furcht vor der Vergangenheit, die im Zeitalter des Historismus, der sich dieser Furcht auf rationalem Wege zu entledigen suchte, ihre dramatische Form in der nur scheinbar irrationalen Schicksalstragödie und nach dem Dritten Reich ihren Begriff in der als »Todes-schreck« erfahrenen Bewältigung der Vergangenheit gefunden hat. Weil für eine Schicksalstragödie heute der dramaturgische Mechanismus fehlt, den Georg Büchner noch aus dem »gräßlichen Fatalismus der Geschichte« ableiten konnte<sup>8</sup>, bleibt nur das Maulen der tödlichen Nadelstiche zwischen denen, die sich mit klammernden Organen an die Dinge der Vergangenheit halten, und der nächsten Generation, die, von der Geschichte unbelastet, dieser Erinnerung den brutalen Garaus machen will.

Was also ist das Skandalon der von Gerlind Reinshagen auf die Bühne gebrachten Erinnerungsarbeit, dieses quälend gequälten Gesprächs zu dritt, in dem alle Aussagen und nicht nur die nicht mehr getragenen Kleider im Schrank »den verfluchten Erinnerungsgestank« (TM 37) verbreiten? Wann schlägt der gemütliche Modus der nostalgischen Erinnerung »Wißt ihr noch?« (TM 50) um in die gnadenlose Abrechnung, auf die alles zuläuft? »Ist heut der Tag?« (TM 50) Vor welcher Enthüllung sollen wir als Zuschauer des Dramas das Fürchten lernen? Worauf läuft dieser Tag der Abrechnung hinaus, der von fern an den *cat fight* zwischen Elizabeth Taylor and Richard Burton in der Verfilmung von Edward Albees WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? erinnert? Ist es vielleicht gar nicht ein bestimmter Inhalt der wie zwischen drei Spinnen in einer Schachtel umstrittenen Vergangenheit, wie wir nur bis zum Ende der zweiten Szene vermuten sollen, sondern tatsächlich der erst in der dritten Szene, mit dem Auftritt des aus Kanada angereisten Sohnes David und seiner kalt-herrsüchtigen Frau Dotti, aufbrechende Generationskonflikt zwischen den Alten, die sich in der Erinnerung quälend verbeißen, und den Jungen, die reinen Tisch machen, den Alten ihre Identität nehmen, sie entmündigen und in eine neue Wohnung abschieben wollen? Die alte Generation gleicht »Sommerpflanzen, die man im Herbst / vorsorglich für den Winter umtopft« (TM 68), sie soll – in der Rhetorik des radikalen Schnitts mit der Vergangenheit – »abgewickelt« und schließlich »entsorgt« werden. Es ist der dramatisch zugespitzte, sich in der Kritik an der geschichts- und herzlosen Jugend noch einmal aufbäumende, gleichwohl melancholische Abschied einer Generation, die keine sein will: »Wir waren keine »Generation«, darauf besteht Philipp gegenüber David, der den in den »Aufbaujahren« (TM 90) erfolgreichen Typus der älteren Generation mit ihrem Stolz auf die Aufbauleistung identifizieren wollte, »Wir waren keine »Generation«. Wir waren zwischen allen. / Den Krieg nicht angezettelt und vom Frieden überrumpelt.« (TM 91) Diese Zwischen-Generation, die gegen Ende ihres Lebens einsehen muss, dass sie ihre Ideale nicht eingelöst hat, und

die dennoch von ihren jungen Überwindern um ihre moralische »Selbstgewißheit« (TM 92) beneidet wird.

Aber die Selbstgewissheit, mit der sich der Moralismus der nun abtretenden Generation seinen jüngeren Kritikern überlegen glaubte, hat einen Bruch erfahren, der nur ganz nebenbei und doch mit charakteristischer Vehemenz zur Sprache gebracht wird. Der Dichter Philipp, der, mit »Ahasver« (TM 48) verglichen, offenbar als Jude auf ewiger Wanderschaft dem Ehepaar Marie und Pauly an alle Emigrationsorte »draußen« (TM 67) in Istanbul, Genua und Lissabon gefolgt ist, ist für Pauly, der ihn dafür zur Rechenschaft ziehen möchte, einer der politischen Dichter, der »die ganzen fünfziger, sechziger Jahre lang« (TM 51) die Elendspoesie gepflegt hat und der »plötzlich in den Siebzigern sein Thema wechselt [...] Warum besagter Dichter auf seine älteren Tage ... / grundlos romantisch wird?« (TM 51) »Warum der plötzlich leise wird und raunt und spricht, – wie’s Mode ist / wie alle Welt spricht ...« So endet die zweite Szene mit der bohrenden Frage nach den Gründen eines literarischen Verrats, der in den siebziger Jahren, als das revolutionäre Potential im Terrorismus der Baader-Meinhof-Gruppe verpuffte, schnell als Neue Subjektivität gefeiert und inzwischen historiographisch mit Peter Schneiders Erzählung LENZ (1973) angesetzt wurde.

Der kritische Hinweis auf die Neue Subjektivität ist ein hermeneutischer Schlüssel zum Verständnis des Dramas. Die Abbiegung ins Persönliche, die zwischen den Generationen ausgetragene Auslegung der politischen Verwirrung einer Zeit als geistige Verwirrung einer alternden Frau, erscheint damit als fragwürdiges Ablenkungsmanöver, als der in der Schwiegertochter Dotti personifizierte Versuch, die Erinnerung an die unerledigte Vergangenheit abzutun, als bloßes Hirngespinnst einer Verrückten. Aber der brutale Versuch scheitert, schließlich triumphiert Marie über Dotti und damit der Deutschland-kritische Diskurs über jede Abwicklung von historischem Ballast, in deren Namen das im Oktober 1990 gegründete neue Deutschland antritt, als hätte es die von Dotti angemietete neue Wohnung bezogen, in der »[a]lles neu« sein wird, »[v]om Teppich bis zu den Zähnen neu« (TM 60), und in die keine Dinge, d. h. keine in den Dingen objektivierte Erinnerung, nicht einmal »das Nötigste« (TM 61) mitgebracht werden darf. So erweist sich die scheinbar zeitlose Alterslegie einer Generation als politische Allegorie unserer Zeit.

Als ich 1967, selber erst 27 Jahre alt, nach Berkeley kam, begegnete mir in der Gestalt des Wiener und großen Austriazisten Heinz Politzer erstmals das Phänomen einer vom Emigrantendasein geprägten Melancholie, die sich gerne mit dem Mantel des ewigen Alters umhüllte und schließlich sogar die verhärmten Züge aus dem Altersporträt des verehrten Dramatikers Franz Grillparzer

annahm. So wurde mir, der damals noch das ganze Leben vor sich glaubte, mit einem bekannten Spruch aus Grillparzers Tagebüchern fast täglich die Erwartung des unvermeidlichen Endes eingehämmert: »Der Abend kommt, das Alter.«<sup>9</sup> Heute, da ich bald das ganze Leben hinter mir haben werde, kann ich, nun so alt wie Marie, das Alter mit den Herausforderungen, die da kommen werden, besser verstehen und die von Gerlind Reinshagen dramatisierte Alters- elegie als Abschied auch meiner Generation wahrnehmen.

So kehrt die Erinnerung, als Verbindung von Biografie und Geschichte, an ihren methodologischen Ausgangspunkt zurück, um in der scheinbar nur nostalgischen Selbstreflexion den prognostischen Charakter von literarischer Melancholie zu bestätigen. Gerhild Reinshagen hat dieser Erfahrung ein zeitgeschichtliches Denkmal gesetzt, lange bevor sie als solche erinnert werden konnte.

- 1 Karl Lachmann: *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide*. Besorgt von Carl von Kraus, Berlin (Georg Reimer) 1907, S. 155 f.
- 2 Zitiert wird nach dem Bühnenbuch der Aufführung 1990 in der Schiller Theater Werkstatt, vgl. Gerlind Reinshagen: *Tanz, Marie!*. In: Gerlind Reinshagen: *Gesammelte Stücke*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1986, S. 460–526. Im Folgenden angegeben als TM plus Seitenzahl.
- 3 Walter Benjamin: *Geschichtsphilosophische Thesen* (1940). In: Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Mit einem Nachwort versehen von Herbert Marcuse, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1965, S. 78–94, S. 85 (9. These).
- 4 Johann Gustav Droysen: *Grundriß der Historik*. (Vorlesungen ab 1857, Manuskriptdruck). In: Rudolf Hübner (Hg.): *Johann Gustav Droysen. Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, 7. unveränderte Aufl., Darmstadt 1972, S. 317–366: »§ 5. [...] Das Gegebene für die historische Forschung sind nicht die Vergangenheiten, denn diese sind vergangen, sondern das von ihnen in dem Jetzt und Hier noch Unvergangene, mögen es Erinnerungen von dem, was war und geschah oder Überreste des Gewesenen und Geschehenen sein.« (S. 327).
- 5 Ernst Nolte hatte mit dem in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 6. Juni 1986 erschienenen Aufsatz *Vergangenheit, die nicht vergehen will* den Historikerstreit ausgelöst. Vgl. Ernst Nolte: *Vergangenheit, die nicht vergehen will*. In: *Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München/Zürich 1987, S. 39–47.
- 6 Franz Grillparzer: *Die Ahnfrau* (1816, Uraufführung am 31. Januar 1817 im Theater an der Wien, Druck spätestens im Mai 1817 bei Johann Baptist Wallishäuser in Wien). In: Peter Frank, Karl Pörnbacher (Hg.): *Franz Grillparzer. Sämtliche Werke*, Bd. 1, München (Carl Hanser) 1960, S. 607–708, S. 621 f. (Erster Akt, Vers 433–463).
- 7 Friedrich Schiller: *Brief vom 2. Oktober 1797 an Goethe*. In: *Goethe – Schiller Briefwechsel*. Mit einem Nachwort von Emil Staiger, Frankfurt/M./Hamburg (Fischer Bücherei) 1961, S. 247.
- 8 Georg Büchner: *Brief an die Braut* (nach dem 10. März 1834). In: Werner R. Lehmann (Hg.): *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 2, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1971, S. 425.
- 9 Franz Grillparzer: *Tagebücher*. In: Peter Frank, Karl Pörnbacher (Hg.): *Franz Grillparzer. Sämtliche Werke*, Bd. 4, München (Carl Hanser) 1965, S. 488.

Jutta Wolfert

## DIE PERFORMANZ DES TONBANDS

Akustische Aspekte in DREI WÜNSCHE FREI

Gerlind Reinshagen stellt in ihrem Einakter DREI WÜNSCHE FREI<sup>1</sup> die Erfahrung der Mittelbarkeit ins Zentrum, indem sie das technische Wiedergabemedium des Tonbands, das eine Toncollage überträgt, zum Handlungsträger macht. Reinshagen gibt die Bühne als Raum der zeitlichen und räumlichen Unmittelbarkeit von Darstellern und Zuschauern, das heißt der face-to-face-Kommunikation, preis, indem das technische Medium des Tonbands binnenfiktional den »Chor« (W 275 f) der Deutschen vertritt. Botho Strauß konfigurierte in SCHLUSSCHOR die alte Bundesrepublik in ihrer letzten Minute als murmeln-d-rauschende (Schein-)Individuen in Gruppenformation, Michael Wildenhain lässt ein rhythmisiertes, emphatisches Sprech- und Körperkollektiv auftreten, und Gerlind Reinshagen entkörperlicht und entfernt die Masse der Deutschen im technischen Medium.

DREI WÜNSCHE FREI bringt Resignation über die verschenkte Möglichkeit einer (sozialistischen) Alternative auf deutschem Boden zum Ausdruck. Es wurde die Chance vertan, die Utopie von Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit und eine Lebensform des aufrechten Menschen zu realisieren. Der Theatertext gibt sich jedoch nicht konkret politisch, sondern schwärmerisch humanistisch: »Es war doch aber heute ... / für einen kleinen, für einen Augenblick ... / alles so ... zweifellos, / und jeder glaubte jedem, und rechnet, handelt nicht; und redet / frei!« (W 299)

DREI WÜNSCHE FREI spricht der ostdeutschen Wende die Qualität der Revolution ab, weil kein neuer gesellschaftspolitischer Weg eingeschlagen wurde. Die vermeintliche Revolution endet in der Restauration alter Verhältnisse. »Das Blättchen heutzutage / wendet sich schnell. Kaum, daß man sich's versieht ... Die alten Besen kehren / noch immer gut. / Das letzte Stäubchen weg.« (W 301) Zu Beginn des Einakters gibt das polyphone Eingangsglied des Chores allen Kräften und Gefühlen des Umsturzes eine eigene Stimme: man

hört gleichermaßen den Schlusschor aus Beethovens neunter Sinfonie, die bundesdeutsche Nationalhymne, die kommunistische Internationale wie ein Kirchenlied Paul Gerhards. Das Ausgangslied am Ende ist jedoch monoton: man singt »die neue alte Hymne« (W 301) von Einigkeit und Recht und Freiheit. Die Deutsche Demokratische Republik trat nach Artikel 23 des Grundgesetzes der Bundesrepublik bei.

#### MATERIALITÄT IN ACTU

Das Tonband in DREI WÜNSCHE FREI produziert technische Geräusche, musikalische Klänge, menschliche und tierische Laute sowie Sprache, auf die die Figur der Ilma reagiert. Reinshagen charakterisiert diese Ton-Collage als eine »Art Musique concrète«, also als elektronische Klangkomposition aus alltäglichen Geräuschen und melodiosen Klängen. Die Komposition entnimmt der Umwelt Schulhofgeschrei (W 280), marschierende Soldaten (W 280), Volksfestgeräusche (W 284), Glockenläuten (W 285), Gelächter (W 286), Fahrzeuggeräusche, Panzer, Motorräder (W 287), Meeresrauschen, Flüstern, Schleichen, leise Pfiffe, Hundebellen (W 295), Schleichen, dann Rennen, dann wieder Marschieren, Panzerrollen, Schießen, ein Crescendo militärischer Geräusche, am Ende Glassplittern (W 296), Tanzschritte, (W 297), Geräusche von Marschkolonnen, Maschinengewehrfeuer (W 301).

Diese konkreten Geräusche, die in Reinshagens intermedialer Anordnung körperloses Geschehen darstellen, also eine unsichtbare Welt bezeichnen, sind mit menschlichen Äußerungen durchmischt. So setzt der Chor »leise ein«, »murmelnd«, »flüsternd«, »mit vielen Stimmen, die sich allmählich steigern, bis sie in einem Jubelschrei enden.« (W 276) Man besingt die Freiheit: »Woher, wohin, aus dem Wald, aus dem Haus, über'n Fluß, von der Schicht, vom Büro, über'n Berg. / Von der Küste, der Stanze, komm mit, steig ein, nach Norden, nach Süden, Marseille, Salamanka, das Meer, das Meer.« (W 276) »Die Stimmen in der Ferne schwellen wieder an, die Menge ruft skandierend Namen oder Worte wie Freiheit, Druschba etc.« (W 277) Es sind »entfernt, fast als Parodie, Sprechchöre zu hören, Freiheitsparolen, die sich überlappen: Freiheit! Volk ohne Ketten! Sieg!« (W 280), dann »wütende Stimmen, sich überlappend: Bluthund! Schakal! Ausbeuter! Folterknecht!« (W 287), später ein »Gemurmel von Stimmen, sich steigend, Männersprüche, Westensprüche, anerkennende Pfiffe und die Worte »Enorm! Gigantisch! Riesig! Jetzt oder nie! Der große Wurf? Volltreffer! Tierisch! Mann! Ein Schock!« (W 291 f)

Stimmen, Worte und Laute »beeinflussen« nach Anweisung der Autorin »deutlich das Verhalten der Figuren.« Das Tonband vollzieht in DREI WÜNSCHE FREI akustische Handlungen, die Menschen zugeordnet werden, denn die Figuren, aber auch die Zuschauer, geben den Geräuschen und Stimmen imaginär menschliche Gestalt. Das Tonband tritt hörbar »als ein wirklich eigenständiger Agent in Aktion auf.«<sup>2</sup> Es ist performativ, indem es durch seine hörbaren Handlungen (Bühnen-)Wirklichkeit erschafft. So bestimmt sein technisches Zeitmaß die

Szene. Der Chor beschleunigt die dargestellte Zeit in der Art eines akustischen Zeiträfers auf technische Geschwindigkeit. Die Nacht des Mauerfalls geht - technisch beschleunigt - über in den Tag der Deutschen Einheit. Der anfängliche Abbildcharakter von DREI WÜNSCHE FREI weicht dem eines technisch produzierten, pessimistischen und deterministischen Modells. Dieses Modell ist kreisförmig: nach einem Intermezzo der Freiheit und des Aufbruchs in der Nacht des Mauerfalls kehrt Deutschland überschnell zum Alltag zurück, der militärisch, gewalttätig und menschenverachtend ertönt. Reinshagens zyklisches, akustisches Geschichtsmodell verkürzt den »Freiheitstaumel« (W 280) der Nacht des 9. November zu einem »kleinen ... Augenblick«. (W 299)

Die Autorin schwächt jedoch die referentielle Funktion der Toncollage und stärkt deren materiale, ästhetische sowie abstrakte Musikalität. Das, was akustisch dargestellt wird, soll zurücktreten, und Klangqualität, Rhythmus, Tonfrequenzen, Tempo, Lautstärke, Wiederholungen, Variationen sollen in den Vordergrund der akustischen Performance treten. Die Autorin fordert:

Alle Geräusche außerhalb des Dialogs sollten leicht verfremdet erscheinen, als nähme jemand, der ihre Bedeutung nicht kennt, sie wahr. Diejenigen, die als Chöre bezeichnet sind, können mehrmals (oder an anderer Stelle) wiederholt werden ... Auch ist denkbar, dass zeitweise die Stimmen / Geräusche keine realen sind, sondern, je nach der inneren Verfassung der Personen, halluzinierte.<sup>3</sup>

Die bedrohliche Wirklichkeit, die die Toncollage schafft, ist an ihre immaterielle Materialität, ihre klangliche Intensität, in actu gebunden.

#### TECHNISCHER AKTEUR IM DRAMA

DREI WÜNSCHE FREI ist ein hybrider Theatertext, das heißt eine Kreuzung aus massenmedialer Kommunikation und dramatischer Theatralität. Doch technisches Medium und Drama fusionieren gerade nicht, sondern sind gegeneinander gerichtet. Die Hybridisierung von Massenkommunikation und Drama entfaltet eine Wirkung, deren Dynamik das Drama im dialogischen und handelnden Kern zerstört. Schon Marshall McLuhan sah in der Intermedialität auch Zerstörungspotential: »Durch Kreuzung oder Hybridisierung von Medien werden gewaltige neue Kräfte und Energien frei, ähnlich wie bei der Kernspaltung oder der Kernfusion.«<sup>4</sup> Indem Reinshagen das dramatische menschliche Subjekt durch das Massenmedium Tonband ersetzt, eine Maschine zum Performer macht, fällt das Drama als kulturelles Modell, das den Menschen und die Gesellschaft abbildet, in sich zusammen. Indem die Technik als Menschenersatz in das anthropozentrische Drama eindringt, zerfällt das Drama als unzeitgemäßes gesellschaftsabbildendes Modell.

Diese zerstörerischen intermedialen Kräfte und Wirkungen sind an die mediale Spezifik des Kommunikationsmediums Tonband gebunden. Indem

technische und materielle Strukturen des Tonbands im Rahmen des Theaters zur Aufführung kommen, werden totalitäre Strukturen der Massenkommunikation erfahrbar. Die bedrohlichen Einwirkungen des Tonbands sind in seiner technischen Materialität begründet. Es ist weniger die Bedeutung der Toncollage, die ausschnitthaft und akustisch militärische Gewaltaktionen darstellt, sondern mehr die eingesetzte Medientechnik, deren kommunikative Strukturen als gewalttätige entlarvt werden. Die kalte Gewalt geht in DREI WÜNSCHE FREI weit weniger von den akustisch erzählten (und zudem stereotyp gestalteten) gewalttätigen Übergriffen aus, als vielmehr von der monologischen Kommunikationsstruktur, die der technische Chor den Protagonisten aufzwingt, sowie von der unbestimmten An- oder Abwesenheit dessen, was gesendet wird, und dessen, der sendet. Weit weniger das, was in den Raum transportiert wird, als vielmehr *dass* in den Theaterraum transportiert und wie transportiert wird, machen das Erschrecken aus, das DREI WÜNSCHE FREI verströmt.<sup>5</sup>

Reinshagens Konstellation aus zwei Protagonisten und technischem »Chor« gemahnt an den Ursprung des abendländischen Theaters, das sich im griechischen Theatron aus der Gegenüberstellung von Chor und Protagonist entwickelte. In DREI WÜNSCHE FREI hat jedoch eine entfremdete, technisierte Chorimitation ihren akustischen Auftritt, die weder in den Dialog mit den Protagonisten tritt, noch diese kommentiert. Reinshagens technischer Chor droht mit Geräuschen, die auf Bedrohliches verweisen, und mit sprachlichen Androhungen, aber vor allem durch seine technische Materialität, die im Wechselspiel mit den Protagonisten nachdrücklich einwirkt. Diese unheimliche, kalte Gewalt des Tonbands ergibt sich aus seiner technischen Verhinderung der Interaktion zwischen dem Sender, den (deutschen) Stimm-Körpern, und dem Empfänger, den Protagonisten. Der Sender bleibt unsichtbar, unfassbar und unerreichbar. Die Empfängerin Ilma ist zur passiven Rezeption der bedrohlichen Botschaften verdammt, denn ihre Reaktionen auf das technisch Übertragene finden keinen Adressaten. Im intermedialen Wechselspiel mit dem dramatischen Theater als *dem* Ort direkter Interaktion sowohl im inneren als auch im äußeren Kommunikationssystem wird die massenmediale Kommunikationssituation, die keine Interaktion erlaubt, besonders spürbar. Die Protagonistin erfährt andauernd ihre strukturbedingte Ohnmacht, da ihre Repliken auf die akustisch übertragenen Vorgänge ungehört und unbeantwortet bleiben. So opponiert Ilma auf das »Einzugsglied« des technischen Chores nur im Stillen, »für sich« mit ihrem »Gegenlied«, der Marseillaise: »Allons enfants de la patrie« (W 275). Dramatische Interaktion weicht der massenmedialen Beherrschung.

Die dramaturgische Konsequenz aus der massenmedialen Kommunikationssituation ist die monologische Struktur, die DREI WÜNSCHE FREI dominiert und den dramatischen Dialog ersetzt. DREI WÜNSCHE FREI ist das, was vom Drama im technischen Zeitalter übrig bleibt. Es verbleiben »Sprechformen, die die dialogische Geschlossenheit des dramatischen Universums auf-

brechen, Monolog und Chor ins Zentrum rücken«. <sup>6</sup> Die Protagonistin erkennt selbstreflexiv den richtungslosen Ausfluss ihrer Rede, der aus fehlendem Widerhall herrührt: »Wenn keiner zuhört, / die Geschichten, / seltsam, / erzählen sich von selbst.« (W 289) Das mit totalitärer Gewalt monologisierende Tonband zerstört den Kern des Dramas, den interpersonellen Dialog. Reins-hagen tut ihr Übriges, um diesen auch zwischen den beiden Protagonisten zu verhindern: Jensen ist taub. Seine Taubheit war, wie er in einem Monolog erzählt, sein passiver Widerstand gegen die (musikalische) Lärmfolter im (DDR-)Gefängnis. <sup>7</sup> Als äußerliches, ironisches Zeichen seines passiven Widerstandes trägt er einen Kopfhörer. Jensen hat sich gegen das übermächtige Tonband für immer immunisiert. Seine dysfunktionale Isolation passt ihn dem Zeitalter der Maschinen an: »Wir hören nicht, wir fühlen nichts. / Wir sind ganz unberührbar.« (W 296)

Zum anderen bedingt sich die Unheimlichkeit des Tonbands daher, dass es als Performer körperlos und ortlos bleibt. Das Tonband als technisches Medium verhilft dazu, räumliche und zeitliche Distanz zu überbrücken, denn es macht Abwesendes und Vergangenes anwesend und gegenwärtig. Im intermedialen Wechselspiel mit dem präsentischen Medium Theater, das am selben Ort und gleichzeitig produziert und rezipiert wird, wird jedoch gerade die Abwesenheit erfahrbar, die die Telepräsenz verbirgt. Mediale Präsenz ist eine vorgetäuschte. Zudem gerät die Gattung Drama ins Wanken, da ihr Differenzkriterium der Zwischenmenschlichkeit zerstört ist. Das menschliche Subjekt, in DREI WÜNSCHE FREI zum Objekt der Kommunikationstechnik geworden, reagiert auf anonyme, ungreifbare, ortlose, maschinell produzierte Abwesenheit. Der Gegenspieler des Subjekts ist unmenschlich-technisch, nicht fassbar und deshalb übergroß.

Außerdem steht das Wiedergabemedium Tonband für technische Reproduktion. Was vom Band kommt, kann prinzipiell unendliche Male reproduziert werden. Diese Wiedergabequalität wirkt auf das anthropozentrische Drama und Theater als etwas Widernatürliches ein, denn dort ist jede Wiederholung eine (menschliche) Variation. Es gibt unter Menschen keine identische Reproduktion. Das Tonband zerstört, indem es wiederholt, die Einmaligkeit des dramatischen Menschen, dem das dramatische Theater Aura gibt und dessen Schicksal Thema wird. Das Tonband konfrontiert den Menschen mit Schicksallosigkeit als technischer Reproduzierbarkeit.

Der Einsatz des technischen Mediums Tonband auf der von Reinshagen dramatisch, sogar tragödisch angelegten Bühne entwickelt eine intermediale Dynamik, die am Ende als Semantik der zerstörten dramatischen Form folgendermaßen gelesen werden kann: Das Drama spiegelt nicht mehr die Lage des Menschen in der Welt nach 1989 wider. Das Selbstverständnis des Menschen nach 1989 ist kein dramatisches mehr. Es ist postdramatisch, aber mit dem Gefühl eines Verlustes. Dieser Sinn von DREI WÜNSCHE FREI ist Ergebnis primär nichtsinnhafter Vorgänge, die an die Materialität des Mediums Tonband

gebunden sind. Körperlosigkeit, Monologisierung, Anonymität, Technisierung und Reproduzierbarkeit machen das Individuum ohnmächtig und wirkungslos. Die antiken Choreuten werden durch anonyme, gewaltige, technisch vermittelte Geräusche ersetzt. Die stellvertretende Präsenz einiger Ausgewählter für die Polis ist der mediatisierten, gesichts- und namenlosen Masse gewichen. Reinshagens Theatermodell stärkt nicht mehr die politische Identität ähnlich der Aufführungen der attischen Tragödien, sondern macht den tiefen Riss zwischen Individuum und Staat deutlich.

## INDIVIDUUM UND MASSEN MEDIEN

Der Mensch ist in DREI WÜNSCHE FREI dem technischen Medium ausgeliefert und unterlegen. Er ist kein Mediennutzer, sondern ein Medienopfer. Diagnostiziert Hans-Christian von Herrmann in Brechts epischem Theater ein imperatives Verhältnis zwischen Mensch und Maschine, das dem Menschen eine »physiologische Konstitution« abfordert, »die auf den Anruf der Maschine antwortet«<sup>8</sup>, so entzieht sich das Individuum bei Gerlind Reinshagen den technischen Befehlen. DREI WÜNSCHE FREI endet programmatisch damit, dass sich das Individuum verflüchtigt, während das technische Medium akustisch die Szene allein beherrscht. Technisches Medium und Mensch finden nicht zusammen. Menschliches Individuum und technische Apparatur handeln nach unvereinbaren, gegeneinander ausgerichteten Prinzipien.

DREI WÜNSCHE FREI endet, ohne die digitale Vernetzung wahrzunehmen. In DREI WÜNSCHE FREI ist der kulturelle Wandel zur digitalen Interaktivität, der dem Mediennutzer neue Handlungsmöglichkeiten eröffnet, nicht erkennbar. Gerlind Reinshagen schaute nicht jenseits massenmedialer Kommunikationsstrukturen. Eine Neuformierung des Individuums im digital vernetzten »Konnektiv« war noch nicht in ihrer Sichtweite. Wenige Jahre später diskutierte man jedoch dieses »Weltmodell«, das »nicht mehr ... Ausdruck eines Individuums« sei, sondern »Zustand eines Konnektivs – eines Netzes von Einflüssen, die kontinuierlich von allen Teilnehmern neu organisiert werden«.<sup>9</sup> Ein solches konnektives Weltmodell ließe sich jedoch nicht mehr mit den dramatischen Strukturen von Protagonist und Antagonist abbilden.

- 1 Gerlind Reinshagen: *Drei Wünsche frei. Chorische Stücke*, Frankfurt/M. 1992. Im Folgenden zitiert mit W plus Seitenzahl.
- 2 Rainald Goetz: *Abfall für alle*, in: *TheaterKulturVision. Arbeitsbuch Theater der Zeit*, Berlin 1998, S. 44.
- 3 Gerlind Reinshagen: *Drei Wünsche frei*, A.a.O., Personenverzeichnis.
- 4 Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf/Wien 1968, S. 84.
- 5 Leider machen am Ende zwei Soldaten, die Jensen festnehmen, die vorher erschreckend ortlose und körperlose Staatsgewalt sichtbar und fassbar.
- 6 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, S. 34.
- 7 »Sie machten uns Musik. / Oft nächtelang. Nicht leise. / Die Zelle dröhnt. Das schneidet. Reißt. Du brüllst. / Du rennst im Kreis. / Du schlägst den Kopf / bis Blut kommt, an die Wand. / Zuletzt suchst du nach einem Scherben, / dem Haken an der Decke. / Pause Dann endlich Taubheit. Stille. / Pause Was könnte dir besseres passieren? / Gut, nicht zu hören. Angenehm, / in diesen Zeiten.« (W 295).
- 8 Hans-Christian v. Herrmann: *Brechts Routinen*. In: Martina Lecker (Hg.): *Medien, Maschinen, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 575.
- 9 Söke Dinkla: Auf dem Weg zu einer performativen Interaktion. In: Martina Lecker: *Medien, Maschinen, Performances*. A.a.O., S. 139.

Cynthia Snavely

## EINE MODERNE MEDEA?

Metamorphose eines Mythos' in DIE GRÜNE TÜR

Die Grenzen zwischen Mythos und Realität, zwischen der Vergangenheit und den Geschichten, die wir über sie erzählen, sind verschwommen. Gerlind Reinshagens Stück *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* von 1970 verkörpert dieses Prinzip. In ihrem Vorwort erklärt die Autorin, dass es in ihrem Stück keinesfalls um die Person Marilyn Monroe geht:

Dies ist eine Illustriertengeschichte.  
Dies ist *keine* Geschichte über Marilyn.  
Dies ist eine Geschichte über Leute  
oder wie sich Leute Geschichten machen.  
Dies ist eine Geschichte, die Leute über Marilyn machen;  
oder über ein Bild von ihr.  
Dies ist eine Geschichte über Geschichten, die sich seit  
Jahrtausenden Leute über ihre Bilder machen.<sup>1</sup>

Reinshagen beginnt mit einer einfachen Definition ihres Stückes als »Illustriertengeschichte«. Ihre anschließende Definition lässt sich als grundlegende Erläuterung des Prinzips Mythos lesen: »Geschichten, die sich seit Jahrtausenden Leute über ihre Bilder machen.« Zugleich stellt sie klar, dass das um Marilyn konstruierte Image in dieser Tradition des Geschichtenerzählens steht. Während sich dieses frühe Stück mit dem Thema eines zum Mythos gewordenen tragischen Lebens befasst, ist Reinshagens Stück *DIE GRÜNE TÜR* von 1999 an die Geschichte der Medea angelehnt, ein mythisches Leben, das im Mittelpunkt einer ganzen Reihe von Dramatisierungen steht.

Medea war eine Zauberin aus Kolchis, die ihre Familie und ihr Vaterland betrog, um ihrem Geliebten Jason bei der Suche nach dem Goldenen Vlies zu helfen, nur um später wiederum von ihm betrogen zu werden. Euripides'

Tragödie von 431 v. Chr. belegte Medea nicht nur endgültig mit dem Stigma des Verrats, sondern auch dem des Kindsmords: Sie tötet im Rachewahn ihre eigenen Kinder. Der Medea-Mythos selbst ist jedoch wesentlich älter als Euripides' Stück, und Euripides' Version ihrer Geschichte, die heute den Menschen am geläufigsten ist, ist kein »reiner« Mythos, sondern Mythos eingearbeitet in ein politisches und sozialkritisches Drama im Athen des fünften Jahrhunderts v. Chr. Medea ist eine starke Frau, die auf die Rolle der Frau und Mutter in Kolchis eingeschränkt wird, und sie verwandelt sich in eine zerstörerische Macht, die diese Gemeinschaft, die sie nicht unterdrücken und auf die sie sich nicht beschränken kann, bedroht. Anhand einer Gegenüberstellung von Reinshagens Protagonistin Janna aus *DIE GRÜNE TÜR* und Euripides' *MEDEA* werde ich im folgenden zeigen, dass Reinshagen eine Parallelfigur zur Mythengestalt Medea geschaffen hat, die deren destruktives Verhältnis zu ihrer Umwelt teilt. In Jannas Erfahrungen kreiert Reinshagen eine ebenso ehrliche wie beißende Kritik der heutigen Gesellschaft und der Rollen, die wir als Männer, Frauen und Staatsbürger in ihr spielen.

#### INDIVIDUELLE IDEALE

Dem Verständnis des Stückes möchte ich eine Untersuchung von Janna, ihren Idealen und der Motivation zu ihrer Erschaffung zugrunde legen. In ihrer Rolle als zweifache Mutter aus der Arbeiterklasse, Mitte dreißig, die gegen Ende des 20. Jahrhunderts in einer Mietwohnung in Deutschland lebt, ist Janna eine unvollkommene Heldin, die für zweifelhafte Ideale einsteht. Im Laufe des Stückes betrügt sie ihren Ehemann, wird drogenabhängig und bringt um ein Haar ihre Familie um, und doch werden ihre Handlungen dem Publikum verständlich. Statt sie zu verteufeln, setzt Reinshagen Hoffnung in Jannas Fähigkeit, sich der Unterdrückung durch eine apathische Gesellschaft zu widersetzen, die sie in denselben Zustand der Apathie herabziehen will. Janna ist die Verkörperung dessen, was für Reinshagen das Theater im Publikum wecken sollte: »[W]enn man Figuren auf der Bühne zeigt, die unablässig, allen Widerständen zum Trotz, danach streben, sich diesen Entwürfen in ihren Köpfen, diesen idealen Konstellationen zu nähern ... es müßte sich einfach was übertragen ...«<sup>2</sup> Reinshagen setzt darauf, dass Jannas Willenskraft und Selbstbehauptung ansteckend wirken.

Im Laufe des Stückes ist Janna in ständiger Bewegung, und das Ideal, das diese Ruhelosigkeit vorantreibt, lässt sich wiederum als Beweglichkeit beschreiben. Trotz ihres Bildungsmangels bemüht sich Janna, das Leben, das sie sich einst für ihren Mann Wolf und sich selbst ausgemalt hatte, in Worte zu fassen: »jeden Tag wieder neu ... los und weiter zu können, so daß nichts ... niemals aufhört ...«<sup>3</sup> (GT 24) Jetzt, nach langen Ehejahren, und Monate nachdem Wolf seinen Job verloren hat, steht Janna zu ihrem Ehemann, dessen gesamte Existenz Stillstand und Stille bedeutet, in direkter Opposition. Sein Rückschritt ist so vollständig, dass Reinshagen ihn mit pathologischer Terminologie

beschreibt – »lebendig tot« (GT 24), »[g]allopierende Verwesung!« (GT 27). Jannas Idealismus erstreckt sich auch auf ihre Liebhaber, die »absolut erste Wahl« sein müssen. Wolf, der vor langer Zeit Jannas erwählter erstklassiger Partner war, hat geringere Ansprüche. »[I]st's nicht mehr erste Wahl,« so sagt er, »so ist's die zweite.« (GT 53)

Wolfs Abwandlung von Jannas Worten ist eins von vielen Beispielen für die Gegenüberstellung von idealistisch versus »realistisch« in Reinshagens Stück, wobei Realismus unweigerlich bedeutet, sich mit weniger zufriedenzugeben, als man gewünscht oder auch verdient hat. Der verstörende Aspekt an dieser Konstellation ist die Aussage, dass das Streben nach Idealen lebensfremd, da inhärent *unrealistisch* ist.

Reinshagen verleiht Janna mit dieser Kompromisslosigkeit gegenüber einer kompromissbesessenen Gesellschaft einen heroischen Anstrich. Gerade dieses *Vorliebnehmen* hatten Janna und Wolf sich gegenseitig versprochen, niemals zu tun – und so zwingt Wolfs derzeitiger Zustand Janna zur Wahl zwischen der Aufgabe ihrer Ideale oder ihrer scheiternden Ehe. Es scheint, als habe Reinshagen Janna als einen Versuch erschaffen, ein Gefühl der Größe in der Menschheit wiederzuerwecken, indem sie ihrer Figur erlaubt, auf der Bühne ihren Idealen zu folgen. In einem Interview mit Renate Klett von 1992 spricht Reinshagen über das Thema als ein mögliches Projekt:

Es würde mich interessieren, einen Wohnblock in Berlin als Schauplatz für die PHAEDRA-Geschichte oder das Thema Inzest zu verwenden. Darin kämen dann auch diese Vorstellungen von Größe vor, die die Leute immer noch haben, obwohl sie nicht mehr daran glauben wollen. Aber heute kann man so etwas nur noch ironisch darstellen. Und das wäre ja schon ein Verrat an der Sache.<sup>4</sup>

Meiner Meinung nach wurde dieser Schauplatz stattdessen zum Hintergrund für eine freie Neubearbeitung des Medea-Mythos, und die »gehobenen Vorstellungen« drücken sich in Jannas Idealen aus.

Als weiteres Beispiel dafür, was sie unter »gehobenen Vorstellungen« versteht, räumt Reinshagen im selben Interview ein, wie lächerlich es wirken würde, wenn eine Frau heutzutage von einem Liebhaber sagte, »Nur dieser und kein anderer ist von mir ebenbürtiger Herkunft.«<sup>5</sup> Eine solche Aussage würde einen Stolz und einen Glauben an Bestimmung vermitteln, wie er heutzutage ebenso ungewöhnlich wie inakzeptabel wäre. Und doch legt sie angesichts dieser Lächerlichkeit Janna genau diese Worte in den Mund, und das ohne jede Spur von Ironie: »absolut erste Wahl«. Ihre Weigerung, sich in ihren Liebesbeziehungen und ihrem Leben im allgemeinen »zufrieden zu geben«, so sehr sie einfach und verständlich erscheinen mag, zieht den Spott ihrer Freunde und Nachbarn nach sich, deren Leben bis zur Stagnation festgefahren sind.

DIE GRÜNE TÜR beginnt mit Jannas Heimkehr zu ihrem Mann Wolf – seit sieben Monaten arbeitslos, und am Ende des Stückes mehr als zwei Jahre später noch immer arbeitslos – nachdem sie soeben für einen Verwaltungsposten in einem Krankenhaus in der Nachbarschaft engagiert worden ist. Nach einem letzten Versuch, ihn aus seiner Depression herauszureißen und in den Mann zurückzuverwandeln, der er einmal für sie war, verlässt Janna ihn für den Studenten und Dichter Berthold, der weiter oben im Haus hinter der namensgebenden grünen Tür wohnt.

Im Bewusstsein ihrer neuen Stellung haben sich die Kräfteverhältnisse so weit verschoben, dass Jannas und Wolfs Beziehung nicht mehr funktionsfähig ist. Die Tatsache, dass Wolf ihrer nicht mehr ebenbürtig ist, reicht als Verrat für Janna aus. In einer Diskussion mit ihrer Nachbarin Paula erklärt Janna, warum sie sich weigert, sich für ihre Entscheidung schuldig zu fühlen:

- Paula: Die Betrügerin bist du!  
Janna: Er hat betrogen. Er allein.  
Paula: Darf man fragen, mit wem?  
Janna: Mit allem und jedem, seit er zu Haus sitzt. Mit der Luft. Mit dem Schnaps.  
Paula: Merkwürdig, Janna.  
Janna: Mit dem Tod. Er ist mir ... entschlafen. Und das ist schlimmer.  
(GT 42)

Soweit ihre Ehe auf einem Verständnis gemeinsamer Ideale basierte, hat Wolf sein Gelöbnis ihr gegenüber gebrochen. In diesem Punkt haben Jannas und Medeas jeweilige Geschichten ein gemeinsames Element des Verrats.

In DIE GRÜNE TÜR verlässt die Frau ihren Ehemann für einen anderen. Aber in Berthold findet Janna keinen Partner, der ihre Ideale zu teilen vermag. Stattdessen zieht es sie herab in gerade die eingefahrenen Gleise, die sie vermeiden will.

- Berthold: Du weißt, ich werde nach Hause kommen, du wirst noch einen Kaffee aufbrühen.  
Janna: Wir werden in die Zeitung gucken.  
Berthold: Vielleicht in die Spätvorstellung gehn, so weit Janna!  
Janna: Nicht weiter! ... Aber wäre ich nicht feige, Berthold, ewig feige? (GT 49)

Der Dichter/Student ist festgefahren in seinen Alltagsritualen, und Jannas Entschlossenheit, aus dem Alltag auszubrechen, ist ihm ein Dorn im Auge. Und doch hat er Macht über sie, und die Tatsache, dass es ihm gelingt, ihren Lebensgeist zu unterdrücken, wird zu einem der Hauptgründe für ihre Drogenabhängigkeit.



Christine Hoppe in »Die grüne Tür oder Medea bleibt«, Dresdner Uraufführung von Gerlind Reinshagens  
»Die grüne Tür« in der Regie von Irmgard Lange 1999. Foto HL Böhme

## MORDENDE FRAUEN

Ehebruch und Drogensucht sind keineswegs Jannas schwerste Vergehen. Später im Verlauf des Stückes versucht sie, ihren Mann und ihre Kinder mit Kohlenmonoxid im Schlaf zu ersticken. Als sie schon auf dem Weg nach draußen ist, überredet sie der Arzt ein Stockwerk tiefer, zu ihm zu ziehen, und dies bringt sie dazu, zu den halbtoten Körpern ihrer Familie zurückzukehren und die Fenster zu öffnen. Die Motivation hinter Jannas Mordversuch ist schwer zu verstehen. Nachdem zunächst ihre Kinder und später Janna selbst in Bertholds Wohnung nicht mehr willkommen sind, muss sie zu ihrem Ehemann zurückkriechen; etwas, das sie sich geschworen hatte, niemals zu tun. Zuvor, als ihre Nachbarin Paula ihr rät, zu ihrem eigenen Besten zu ihrem Mann zurückzukehren, antwortet Janna: »Da würd ich lieber ... ihn lieber in seinem Blut liegen sehn! Eher bring ich ihn um und die Kinder dazu, als daß ich auf solchen Handel eingeh.« (GT 42) Obwohl das Publikum keinerlei Vorteil für Janna darin erkennen kann, dass sie ihre Familie ermordet, und obwohl dasselbe Publikum kaum mit ihrer Entscheidung einverstanden wäre, wird doch klar, dass eine Rückkehr zu Wolf für Janna den Tod ihrer Lebensgeister bedeutet. Auch der Umzug zum Doktor ist kaum ein glücklicher Kompromiss. »Sie wären versorgt, ich bin nicht mehr allein«, argumentiert er. »Hätten wir's nicht genial gedeichselt?« (GT 56) Das neue Arrangement ist ein liebloser Güteraustausch: was der Arzt will (Janna) für das, was Janna braucht (Unterstützung). Das Wort »deichseln« hat hier doppelte Bedeutung: Der Doktor hat eine vorteilhafte Situation arrangiert, doch zugleich Janna unterjocht.

Medeas Gründe für den Kindsmord sind wesentlich klarer. Sie schneidet ihren zwei kleinen Kindern die Kehle durch, um Jason für seinen Verrat zu bestrafen. In seinem Artikel *MEDEA APOLIS. ON EURIPIDES' DRAMATIZATION OF THE CRISIS OF THE POLIS* bietet Rainer Friedrich eine überzeugende Erklärung für die Brutalität des Verbrechens. Nach einem gescheiterten Versuch, mit Jason vernünftig zu reden, so sagt er, erkennt Medea, dass »sie die starre Hülle seiner Selbstgerechtigkeit und Selbstzufriedenheit aufbrechen muß, um ihrer Rache Wirkung zu verleihen«, und dass diese dementsprechend »so auserlesen und brutal wie möglich« ausfallen muss.<sup>6</sup> Janna dagegen will weder Wolf noch ihre Kinder bestrafen, was in der gewählten Methode deutlich wird. Janna glaubt, dass sie durch Ersticken im Schlaf Wolfs Wachschlafen und seine Apathie nur verlängert. »Bringt dir Träume, mein entschlafener Freund«, sagt Janna über das austretende Gas – von Medeas Raserei weit entfernt.

In seinem Artikel *THE »MEDEA« OF EURIPIDES* stellt Bernard Knox in einer weithin anerkannten Interpretation Medea und ihre Verbrechen als heroisch dar. In Sprache und Handlungstiefe stellt er Medea in eine Reihe mit tragischen Helden wie etwa Ajax oder Achill. Doch Medea ist eine Frau, ihrem Mann untergeordnet, und, ungeachtet ihrer Stärke, als Ehefrau den sozialen Beschränkungen ihrer Rolle unterworfen. Sie reagiert also aus verletztem Stolz, dass sie sich einem Mann unterworfen hat, der ihrer nicht würdig ist und sie

nun auch noch betrogen hat.<sup>7</sup> Wenn auch nicht gerade ein feministisches Stück, so Knox, beleuchtet Medea doch fundamentale Probleme innerhalb der Geschlechterrollen in der griechischen Gesellschaft.

Friedrich baut auf Knox' Interpretation auf und verschiebt den Fokus von Euripides' Auffassung der Frau in der Athener Gesellschaft auf Medeas uneingeschränkte Selbstbestimmung und die Gefahr, die hiervon für diese Gesellschaft ausgeht. Friedrich spendet Knox Beifall für seinen Bruch mit der üblichen Auffassung von Medea als barbarischer Hexe – barbarisch und daher zum Kindsmord fähig –, aber er warnt zugleich davor, die Morde als heroisch anzusehen, da sie es doch sind, die Medea letztlich entmenschlichen und alle Bande mit der Polis durchtrennen.

Während Medea in ihrer Rache triumphiert und als machtvolles Individuum allein steht, scheitert Janna in ihrem Versuch, ihren Idealen zu entsprechen, und wählt schließlich den Kompromiss. Ich möchte ihm zweiten Teil meiner Ausführungen untersuchen, warum ein Erfolg ihrerseits nicht möglich ist.

### MASSLOSER STOLZ

Laut Friedrich macht sich Euripides' Medea vor allem eines maßlosen Stolzes schuldig. »Es ist ihr *authadeia*, ihr Eigensinn, das Gegenteil von *sophrosyne*, der ihren *eros* in die hemmungslose und gewalttätige Leidenschaft verwandelt, die keine Grenzen kennt.« (F 234 f) Mit anderen Worten, Medea hat alle ihre Kräfte auf ihre Leidenschaft für Jason gesetzt, und nun, da er sich als unwürdig erwiesen und sie verlassen hat, handelt Medea aus verletztem Stolz. Keinerlei Selbstbeschränkung (*sophrosyne*), von den Griechen als das »edelste Geschenk der Götter« (F 234) angesehen, mäßigt ihren Zorn. Friedrichs Verwendung von (alt)griechischer Terminologie verleiht seinen Schlussfolgerungen Glaubwürdigkeit, da diese versuchen, den Originalkontext des Stückes mit einzubeziehen.<sup>8</sup> Reinshagens zeitgenössisches Stück befasst sich mit einer ganzen Reihe derselben Konzepte (*authadeia*, selbstbezogene Person; *oikos*, Familie; *polis*, Gemeinschaft, etc.), und eine Untersuchung, wie das jeweilige Stück mit bestimmten Konzepten umgeht, lässt Rückschlüsse auf die Sichtweise des Autors bzw. der Autorin zu.

Friedrich untersucht Medea im Kontext ihrer literarischen Rolle bei Euripides, wobei er sie weder dämonisiert noch idealisiert. Nicht Medea, der Mythos, sondern Medea, das Instrument für Euripides' sozialpolitischen Kommentar steht hier im Vordergrund. Medeas Hochmut ist der erste Faktor, durch den eine Verbindung mit Janna hergestellt werden kann, und die wichtigste Botschaft, die wir aus Friedrichs Interpretation ziehen können, ist, dass ungezügelter Leidenschaft im Dienste des Stolzes das soziale Gefüge aus den Angeln heben kann.

Janna wird von den anderen Figuren im Stück – die Mitmieter in ihrem Wohnblock – für hochmütig gehalten, und diese Tatsache wird mit ihrem Auftritt in der ersten Szene deutlich gemacht. Paula und Änne stehen im Treppenhaus und unterhalten sich, als Janna eintritt, mit einem Kopfnicken an ihnen

vorbeigeht und hinter ihrer Wohnungstür verschwindet. »Hochmut kommt vor dem Fall«, bemerkt Paula und parodiert Jannas Gehweise als hochfahrendes Einherstolzieren. Während die Szene einerseits das Konzept von übermäßigem Stolz bzw. Hochmut einführt, verdeutlicht sie zugleich die Kluft zwischen der Wahrnehmung der Figuren im Stück und der des Publikums. Jannas schwerer Gang, keineswegs ein Zeichen von Arroganz, drückt ihre Erschöpfung am Ende eines langen Arbeitstages aus. Das Publikum erkennt, dass Paula eifersüchtig ist, und diese Erkenntnis wird wenige Augenblicke später bestätigt, als Janna die Wohnung verlässt, um heimlich Berthold oben im Haus aufzusuchen. Entgegen ihrer Hoffnung unbemerkt zu bleiben, wird Janna von Paulas demonstrativem Husten ins Stolpern gebracht. Als die beiden Frauen zu ihr eilen, scheinbar um ihr zu helfen, drücken sie sie stattdessen nach unten. »Bleib nur«, sagt Paula. »Bleib unten. Schön ruhig da!« (GT 9)

Die zweite Szene in der Wohnung mit Jannas Ehemann Wolf verläuft in vielerlei Hinsicht parallel zur ersten. »Da kommt sie, rauscht rein, wie Madonna persönlich!« (GT 12), beklagt sich Wolf bitter. Seine Wortwahl konnotiert die religiöse ebenso wie die Pop-Ikone und wiederholt den Vorwurf von unangemessenem Stolz. Während er Janna weiter erniedrigt, kristallisiert sich heraus, dass das, was das Publikum als einen Versuch der Selbstverbesserung wahrnimmt, von den Menschen in Jannas Umfeld als Vergehen gewertet wird. Sie strebt nicht nur nach Höherem, sie will höher hinaus *als alle anderen*: »Hat wie Fischers Frau noch höher gewollt, ganz nach oben ... Meine Frau muß in den Wolken schweben.« (GT 17) Die Bildhaftigkeit von Wolfs Sprache betont das physische Prinzip, das hinter dem Konzept Stolz steht: höher ist besser, niedriger ist schlechter, und Janna steht zu hoch für seinen Geschmack. Als Wolfs Worte ihre Wirkung verfehlen, bringt er Janna stattdessen mit der Faust auf seine Ebene herunter. Die Szene endet damit, dass er sie schlägt und sie zu Boden fällt. Das Muster von Szene 1 wiederholt sich: Janna wird beschuldigt, sich unrechtmäßig zu erhöhen, und wird im Anschluss physisch erniedrigt, diesmal mit Gewalt.

Ich möchte hier auf den Unterschied zwischen Stolz und Hochmut hinweisen. Janna macht sich eines übermäßigen Stolzes – also Hochmut – nur in den Augen derer schuldig, die sich von ihr bedroht fühlen. Ihr inneres Wachsen betrifft die anderen nur insofern, als es sie auf ihre eigenen Unzulänglichkeiten aufmerksam macht. In dieser von Apathie durchzogenen Gesellschaft bevorzugt die Mehrheit, statt sich selbst zu verbessern, eine Taktik der Erniedrigung der anderen, die nach Höherem streben. Die unscharfe Abgrenzung zwischen Stolz und Hochmut verdeutlicht den Mangel an ethischer Klarsicht in der Welt von Reinshagens Stück.

Der Kontrast zwischen Medeas übermäßigem Stolz und Jannas mutmaßlicher Arroganz wird stärker, wenn man ihre jeweilige Position in Augenschein nimmt. Medea hat jahrelang ihre erheblichen Kräfte ausschließlich für ihre Rolle als ergebene Ehefrau des Jason ausgelebt: sie ist der Leidenschaft ihres

*eros* gefolgt. Als Jason sie verlässt, muss sie sich entscheiden, mit ihrem verwundeten Stolz zu leben oder Rache zu nehmen. Janna ist Wolf ähnlich ergeben, und ihr persönlicher Stolz und Selbstwertgefühl sind eng mit ihrem *eros* verbunden. Dieser wiederum ist unentbehrlich für die Aufrechterhaltung ihrer Beziehung, worauf ich später noch eingehen werde. Ihr Stolz und ihr *eros* sind weniger verletzt als vielmehr erstickt. Janna verlässt Wolf aus eben diesem Grund. Janna denkt, dass es durch den Umzug in Bertholds Wohnung wirklich aufwärts gehen wird. Sie glaubt von ihren Liebesbeziehungen, »daß es sich irgendwie ... verbessern muß« (GT 23), und fügt damit ihrem Idealismus eine weitere Dimension hinzu: nicht nur vorwärts, sondern auch aufwärts.

Die innere, spirituelle oder emotionale Beweglichkeit und die Hindernisse, die ihr entgegenstehen, werden in *DIE GRÜNE TÜR* durch physische Bewegungen auf der Bühne, durch die Sprache der Figuren und durch ihre Fantasien und Wünsche repräsentiert. Das Bühnenbild selbst, ein fünfstöckiges Wohnhaus, ermöglicht eine ganz buchstäbliche physische Repräsentation des metaphorischen Aufstiegs und Falls der Charaktere. Esther, die Tochter des Doktors und drogenabhängig, fasst in ihrer ersten Begegnung mit Janna die Wohnverhältnisse am besten zusammen:

Im Keller, wo's schimmelt: der Hauswart mit seiner Alten. Cassandra-Änne, die tickt nicht mehr recht. Im ersten Stock der Doktor med., mein Vater ... Im zwoten der Spanner von Besitzer mit seinem Operngucker hinter der Gardine. Im dritten der bessere Angestellte, im vierten der eben noch Angestellte – ich nehme an, da wohnen Sie mit Ihrem Sugar-Daddy ... Dann schließlich unterm Dach der Plebs. Akademiker und Arbeitslose. (GT 35)

Jannas Umzug ins oberste Stockwerk wird zunächst zumindest von ihr selbst als Verbesserung aufgefasst. Berthold stellt sich jedoch schnell als arroganter Student heraus, der den Intellektuellen nur markiert. Im Laufe des Stückes, das etwa drei Jahre umfasst, gleicht sich Berthold der Mehrheit an und verfällt in dieselbe Stagnation. Dem Publikum wird klar, dass die Aufwärtsbewegung innerhalb des Gebäudes auf der Bühne keine direkte Korrelation zu moralischer oder geistiger Überlegenheit aufweist.

Diese Struktur des nur scheinbaren Aufstiegs wiederholt sich in den Sprachregistern, in denen sich Berthold und Wolf bewegen. Als Dichter würzt Berthold seine Sprache mit pathetischen, lyrischen Wendungen, literarischen Anspielungen und erhabenen Intentionen. Wolf, der ehemalige »Geschichtenkönig«, steht dazu in Opposition. Seine Sprechweise ist vulgärer, durchsetzt von groben sexuellen Anspielungen, und er macht keinerlei Anstalten, irgendeinem Ideal zu folgen. Der Widerspruch liegt in Bertholds Charakter: sich mit den Abründern der Gesellschaft zu beschäftigen, Tiefgründiges darüber zu schrei-

ben, aber zugleich eine sichere Distanz und seine von Idealen tiefende Stimme zu behalten. Wie Berthold selbst in Anspielung auf die biblische Geschichte vom ungläubigen Thomas bemerkt, »Wenn einer ... legt den Finger in die Wunde – infiziert [er] sich selbst ...« (GT 45) Während Berthold sein Material aus zweiter Hand erhält, von den Drogenabhängigen am Bahnhof, und anschließend zu seinem Apartment im Obergeschoss aufsteigt und an seinem Buch arbeitet, lebt Wolf in der Misere des Alltags und weiß, wovon er spricht.

Reinshagen untersucht das moderne Konzept von Stolz in DIE GRÜNE TÜR auf verschiedenen Wegen. Der Konflikt zwischen den negativen und den positiven Konnotationen des Wortes steht im Zentrum von Jannas Dilemma. Durch die physischen Handlungen auf der Bühne kommentiert Reinshagen darüber hinaus das Problem von fehlgeleitetem Ansehen innerhalb der Gesellschaft, wo sich scheinbare Höhen oftmals als Abgründe herausstellen. Während Medeas Stolz erst dann zum Problem wird, als er sie zu destruktiven Handlungen gegenüber der Gesellschaft verleitet, ist Jannas Stolz die Wurzel ihres Konflikts.

#### DIE STELLUNG DES INDIVIDUUMS IN DER GEMEINSCHAFT

Medeas überhöhter Stolz als Tatsache stellt für sich allein genommen noch keine soziale oder politische Kritik dar. Laut Friedrich nutzt Euripides den Charakter seiner Protagonistin als ein Mittel, die Probleme zu beleuchten, die ein allgemeiner Trend hin zu hemmungslosem Eigeninteresse in einer Gesellschaft wie der in Athen verursachen würde:

Die Polis als erste historische Form der Freiheit beruhte auf der widerspruchslosen Willfährigkeit ihrer Bürger gegenüber dem *patrios nomos*; daher auch die Vorherrschaft von *sophrosyne* unter den Kardinaltugenden, was im Sinne der »Selbstbegrenzung« die freiwillige Unterordnung der Bestrebungen, Wünsche und Bedürfnisse des Individuums unter das Wohlergehen der Polis und ihres ethischen Lebens, ihrer Sittlichkeit und des Gemeinwohls bedeutete. Auf der anderen Seite erschuf die Polis erst die Umstände, die das Erwachen der individuellen Freiheit ermöglichten (F 238). Die Tatsache, dass das Umfeld der Polis eine Individualität von Seiten ihrer Bürger förderte, die sich notwendigerweise destruktiv auf das Gemeinwohl auswirken musste, wird von Friedrich als die »Krise der Polis« charakterisiert. Euripides erschuf seine Medea als Ausdruck dieser Macht der Individualität, die von der Polis nicht eingedämmt werden kann. Ihre Individualität ist zu ausgeprägt, um vom Gesetz des Landes untergraben zu werden. Auch Korinth als Spiegelbild Athens stand für die unvollkommene Polis. Doch Medeas Kindsmord ist keine gerechtfertigte Rache. Ihre anmaßende Weigerung, ihren verletzten Stolz zu akzeptieren, ist ebenso verstörend wie die Situation, die diese Verletzung ermöglicht hat.

Wenn, wie Friedrich geltend macht, ein Ansteigen der Subjektivität des Individuums in der griechischen Polis des fünften Jahrhunderts v. Chr., die auf der Unterwerfung von Individualität zum Wohle des Staates beruhte, als Krise

angesehen wurde, lässt sich Reinshagens Porträt einer solchen Krise in ihrer Gesellschaft als faszinierende Ausweitung lesen. In derselben, sehr physischen Sprache des Stolperns und Fallens, mit der sie Jannas Bewegungen beschreibt, stellt Reinshagen die zentrale Frage des Stückes: »Was läßt Menschen unserer Zeit stolpern, fallen, abstürzen, wovor möchten sie fliehen?«<sup>9</sup> Die Frage fällt natürlich anders aus, als Euripides sie formuliert hätte, denn Reinshagen geht es um das Wohl des Individuums und nicht des Kollektivs. Tatsächlich ist die Gewichtung in Reinshagens Sicht vollständig umgekehrt, denn es ist ja gerade das Kollektiv, gegen das sich das Individuum zur Wehr setzen muss. Die Stimmen innerhalb ihrer Gemeinschaft, die sie in ihre Stücke einarbeitet, hört sie als »wütend, kämpfend, beschwörend – *gegeneinander*. Einzelne gegen Gruppen, eine Gruppe gegen die andere ...«<sup>10</sup> Diese im Streit liegenden Stimmen nutzt sie in ihrem Drama als zeitgenössische Variante des klassischen Chors.

Der klassische Chor ist eine einheitliche Gruppe von Stimmen, die den traditionellen Standpunkt vertreten. »Der Chor frohlockt, ängstigt sich, staunt, betrauert und versucht, aus seinem Standpunkt der traditionellen Sittlichkeit heraus mit einer Handlung fertig zu werden, deren Bedeutung ebenso complex wie unvertraut ist.«<sup>11</sup> Als solcher ist der Chor von der Handlung des Dramas abgetrennt und bietet Einsicht in sie. Nach Reinshagen allerdings muss ein Schriftsteller, der mit dem neuen Chor arbeitet, mit der Tatsache fertigwerden, »daß uns die waltenden Götter entschliefen und damit das »unentzweite Bewußtsein des Menschen.«<sup>12</sup> Anstatt als moralischer Kompass zu dienen, verzerrt der Chor von heute die Wahrheit und führt das Publikum in die Irre. Geradezu als Beweis für die athenische Vorstellung, dass das Selbst dem Wohl der Gemeinschaft unterworfen werden muss, wenn es seinen Mitbürgern dienen will, entwirft Reinshagen eine Gesellschaft aus Individuen mit widerstreitenden Interessen, die nur schwerlich funktioniert. Das Problem hier ist jedoch nicht die Tatsache, dass die Figuren im Sinne ihres Eigeninteresses handeln, sondern die Art und Weise: sie bewahren ihr Selbstgefühl, indem sie jegliche Versuche von anderen Personen, der eigenen Misere zu entkommen, durchkreuzen.

### PROBLEMATISCHE GESCHLECHTERROLLEN

Ein Hauptproblem dieser Gesellschaft scheint mir, dass die Identität der Individuen auf überholten, geradezu antiquierten sozialen Rollen basiert. Die patriarchalischen Strukturen, die größtenteils in eben solchen altertümlichen Gesellschaften wie etwa Griechenland im fünften Jahrhundert v. Chr. errichtet wurden, sind durch die die Veränderungen – vor allem in punkto Geschlechterrollen – der Neuzeit instabil geworden. Engels datiert die erste Unterwerfung der Frau unter den Mann ins heroische Zeitalter – die Zeit der Griechen. »Herrschaft des Mannes in der Familie und Erzeugung von Kindern, die nur die seinigen sein konnten und die zu Erben seines Reichtums bestimmt waren – das allein waren die von den Griechen unumwunden ausgesprochenen aus-

schließlichen Zwecke der Einzelehe.«<sup>13</sup> Er beschreibt die Behandlung von Frauen, vor allem in Epen wie der ILIAS und der ODYSSEE, als von vorherigen weiblichen Rollenbildern in der Mythologie stark abweichend. Im heroischen Zeitalter werden sie wie Sklaven behandelt. »Bei Euripides wird die Frau als *oikurema*, als ein Ding zur Hausbesorgung (das Wort ist Neutrum) bezeichnet ...«<sup>14</sup> Insofern muss Reinshagens Entscheidung, eine altgriechische Thematik in ihr zeitgenössisches Stück einzuarbeiten, in dem sie unter anderem Geschlechteridentitäten und den Zustand der Ehe im Zeitalter der Moderne kritisiert, als absolut passend bezeichnet werden.

Obwohl sich natürlich über die Jahrtausende, die Reinshagen von Euripides trennen, vieles verändert hat, können nicht alle diese Veränderungen als Fortschritte betrachtet werden. Reinshagens Sozialkommentar ist explizit geschlechtsbezogen. Wo Euripides vor der Gefahr der ungehemmten Individualität warnt und dabei die Rolle der Frau in der griechischen Gesellschaft kommentiert, schreibt Reinshagen über eine hochindividualisierte Welt, in der die Individuen auf destruktive Art und Weise an bestimmte traditionelle Vorstellungen von Geschlechterrollen gebunden sind.

Beide Ehepartner können heute einem Beruf nachgehen, aber die Art, wie sich Frau und Mann jeweils mit ihrer Arbeit identifizieren, ist gänzlich verschieden, wie DIE GRÜNE TÜR zeigt. In einem Interview mit Anke Roeder beschreibt Reinshagen, wie sie sich diese Selbstdefinition ihrer Charaktere entlang von geschlechtsbestimmten Bahnen vorstellt: »Frauen beschäftigen sich mehr mit ihren unterschiedlichen Rollen. Dieses Experimentieren mit dem eigenen Leben geht möglicherweise auf die angestammte Situation als Liebesobjekt zurück ... Männerphantasien dagegen richten sich nach ihrem Wunsch, in der Welt etwas zu werden, und nicht so sehr, ein Liebesobjekt für andere zu sein.«<sup>15</sup> Anders ausgedrückt, Männer gestalten ihre Identität auf der Basis ihrer Karriere, wohingegen Frauen sich durch ihre verschiedenen Rollen als Liebhaberin, Ehefrau, Mutter usw. definieren. Ein Beispiel für diese Anschauung findet sich in DIE GRÜNE TÜR in einem langen Monolog von Wolf gegen Ende des Stückes, nachdem Janna zu ihm zurückgekrochen ist: »Die Frau, wenn die Liebe sie verläßt, schafft die Arbeit nicht mehr, wohingegen der Mann die Liebe nicht mehr schafft, wenn ihm die Arbeit abhanden kommt.« (GT 53) In dieser Szene wird klar, dass Janna, kurz nachdem Berthold ihre Beziehung mit ihr beendet hat, ihre Arbeit verloren hat. So beißend Wolfs Kommentar sein mag, leider liegt er richtig.

In Janna zeigt Reinshagen, wie stark sich manche Frauen noch immer als Liebesobjekt identifizieren. Trotz aller ihrer Ideale, oder eher auf der Suche nach ihnen, bewegt sich Janna im Stück ausschließlich von Mann zu Mann: von Wolf zu Berthold, zurück zu Wolf und schließlich zum Doktor. In gewissem Sinne wird Janna von Hand zu Hand weitergereicht, und dieser Austausch kommt im Stück in ökonomischer Terminologie zum Ausdruck. Paula warnt Janna: »Madame wollen sich in Umlauf bringen. Das sieh nur zu, daß es keine

Baisse gibt! Eine kleine Bewegung am Markt, und dein Vermögen kommt dir abhanden. Ich hätte nur einmal tief einatmen müssen ... und dein Wolf käm zu mir zurück.« (GT 41–42) Paula behandelt Janna als Handelsware, bestätigt aber zugleich die Kaufkraft ihres eigenen Körpers.

Reinshagen bestätigt die Ansicht, dass viele Frauen ihr Selbstwertgefühl als bestärkt empfinden, wenn sie begehrt werden, und kritisiert dies als reales Problem der heutigen Gesellschaft. Janna gefällt es, von Wolf zum Objekt gemacht zu werden, und seine Vulgarität wird als Zeichen von Männlichkeit gewertet. Als er in der zweiten Szene ihre Leistung, Arbeit gefunden zu haben, dadurch abwertet, dass er den Verdienst ihrem Aussehen zuschiebt, genießt Janna seine Worte.

- Wolf:           Wie in der Peepshow, ich seh's, durch den Schlitz kann ich's  
                  sehn, wie sie's macht, wie sie's dreht ... Und kriegt den Job,  
                  vor dreißig anderen, nur weiter, Nutte, die Rückansicht!  
                  Mit ihrer gottverdammten Rotationsmaschinerie kriegt sie  
                  den Job!
- Janna:          *lehnt an der Wand und will sich totlachen* Na weiter! Weiter!  
                  Da siehst du! Bist fast der Alte. Unser Hauskomiker. *leise*  
                  Fast wie damals. Wie früher. (GT 13)

Janna fühlt sich durch seine Schmähungen an die gute alte Zeit erinnert, in der Wolfs sexuell geladene Verbalattacken offenbar häufiger vorkamen. Anschließend fleht sie ihn an, sich zu erinnern, dass er seinem Namen gemäß früher Zähne hatte. Wolf zeigt seine Zähne, als er sie kurz vor Ende des Stückes in der Kneipe beschimpft, nachdem sie zu ihm zurückgekehrt ist. Er sagt, dass Frauen im Leben eine Menge aushalten, mit einer Ausnahme: »wenn nämlich der Blick, das Auge des Mannes sich von ihr wendet und ins Leere irrt ...« (GT 52) In dieser Szene ist Jannas Geist gebrochen, und dies steht im direkten Zusammenhang mit der Tatsache, dass sie zu ihrem Ehemann zurückkehren muss, weil Berthold sie nicht mehr begehrt.

Diese Vermarktung und Abwertung von Frauen wird in zwei weiteren Szenen des Stückes vertieft, in denen Männer den Austausch von Frauen aushandeln. Der Doktor will seine drogenabhängige Tochter loswerden und arrangiert mit Berthold, dass der sich um sie kümmern wird. Berthold, der Janna nun loswerden will, verspricht Wolf, ihm einen Job zu beschaffen, wenn dieser Janna zurücknimmt. Wolf lehnt das Angebot ab:

- Wolf:           Wenn einer mir meinen Wagen anbufft, macht mir 'nen  
                  Totalschaden, wär ich nicht dumm, wenn ich's aus eigener  
                  Tasche reparierte?
- Berthold:       Den Nutzen letztendlich hätten Sie.
- Wolf:           Den Schrott? Für mich? (GT 45)



»Die grüne Tür oder Medea bleibt«, 1999 am Staatsschauspiel Dresden. Foto HL Böhme

Welche wirklichen Gefühle die Männer und Frauen im Stück auch füreinander haben mögen, man verbleibt mit dem Eindruck, dass die Männer die Frauen zumindest teilweise als ihr Eigentum betrachten – Janna in diesem Fall als ein zu Schrott gefahrenes Auto.

Die Frauen sind jedoch nicht die einzigen, die in ihren geschlechtlich festgelegten Rollen zu leiden haben. Reinshagen untersucht zugleich die Probleme, mit denen sich die männliche Identität am Ende des 20. Jahrhunderts konfrontiert sieht. Wenn sich ein Mann über seine Arbeit definiert, steht sich Wolf als Langzeitarbeitsloser einer massiven Identitätskrise gegenüber. Als Janna Arbeit findet, nimmt sein Ego noch mehr Schaden. Wolf als Figur wirft wichtige Fragen darüber auf, wie ein Mann jetzt, da er nicht mehr Herr im Haus und Brotverdiener ist, seine Identität definieren soll. Wiederum aus der Machtposition des Barhockers hat Wolf hierzu folgende Weisheit zum Besten zu geben: »[D]er Mann ist imstande, sich selbst zu retten, auf daß er andere retten kann.« (GT 53) Für Wolf kommt der Wendepunkt in dem Augenblick, als Janna besiegt zu ihm zurückkehren muss. In gewissem Sinne wird er wieder zum Mann. Die Wortwahl ist jedoch irreführend: Wolf »rettet« Janna, um sich überlegen zu fühlen, womit er sich ganz und gar unritterlich schlicht selbst rettet.

Dasselbe Konzept der »Rettung« erstreckt sich auf die anderen männlichen Charaktere, die als Helden gesehen werden wollen. Obwohl sie davon sprechen, anderen zu Hilfe zu kommen, geht es ihnen dabei um Ruhm, Ansehen oder Geld, und eben nicht um tatsächlichen Heroismus. In der dritten Szene sind die die Figuren im Südstern versammelt, wo Änne eine katastrophale Flut voraussagt. Die anderen beachten ihre Ängste nicht und entgegenen, dass eine Flut sie alle zu Helden machen würde:

Heiner:       Gehn wir Sandsäcke schleppen! Deiche baun! ... Gehn wir  
                  Autos retten, Häuser retten!  
Jekko:         Leute retten!  
Heiner:       Kriegt Jekko 'n Orden.  
Paula:         Und ihr alle endlich vernünftiges Geld! (GT19)

Es ist aufschlussreich, dass Paula sich auf das Geld freut, das die Männer bekommen werden, statt auf etwas, das sie selbst gewinnen könnte.

In überalterten Geschlechterrollen festgefahren befinden sich die Figuren in DIE GRÜNE TÜR in der schwierigen Situation, auf der Basis von nichtfunktionierenden Konzepten eine Identität aufzubauen. Die Machtposition der Männer innerhalb des Patriarchats ist bedroht, und die Frauen haben noch nicht die Kraft gefunden, sich mit ihnen auf die gleiche Ebene zu stellen. Auch Euripides' MEDEA befasst sich mit Fragen der Geschlechter- und Machtverteilung, doch jenen, die das Stück als bahnbrechenden feministischen Text lesen, der die Ungerechtigkeiten des Lebens als Frau in der griechischen Polis auf-

deckt, hält Bernard Knox in seiner Interpretation entgegen, dass es in MEDEA »nicht um die Rechte der Frauen geht, sondern um Unrecht; an ihr und von ihr begangen.«<sup>16</sup> Obwohl Medeas Gesellschaft die Umstände hervorgebracht hat, in der sie zur Mörderin wird, kann Medea keinesfalls von ihrer Schuld befreit werden. Jannas Handlungen in DIE GRÜNE TÜR sind die einer Frau, die nicht die Kraft hat, allein zu stehen.

### DIE GESELLSCHAFT IN DER KRISE

Die Krise in der griechischen Polis des fünften Jahrhunderts v. Chr., wie Euripides sie darstellt, ist bereits im Bezug auf Friedrichs MEDEA-Interpretation untersucht worden: die Polis war nur so lange erfolgreich, wie ihre Bürger ihre Interessen denen der Gemeinschaft unterwarfen, doch zugleich ermöglichte die reibungslose Organisation der Polis ihren Bürger größere Subjektivität. In der modernen Welt der »grünen Tür« wird die Gemeinschaft in einem fünfstöckigen Wohnhaus von einem kommunalen Gefühl der Apathie zusammengehalten. »Nun wohne ich hier zwei Jahre schon, zwei Jahre und fünf Monate«, sagt Berthold zu Wolf. »Und ich sage tatsächlich: man lebt sich ein.« (GT 43) Bertholds große Vorsätze sind samt und sonders in den Hintergrund getreten, und nun sitzt er im Südstern mit allen anderen und trinkt sein Bier. Die Tragödie seiner Situation, ganz anders als in Euripides' Athen, liegt darin, dass die Apathie im Angesicht tatsächlicher Krisen fortbesteht.

Änne, die Frau des Hausmeisters, ist eine Cassandra-Figur. Der Cassandra der griechischen Mythologie wird von Apollo die Gabe der Hellsichtigkeit verliehen, doch als sie seine Liebe abweist, verfügt er zur Strafe, dass niemand ihr jemals glauben wird. Änne weissagt diverse Katastrophen im Laufe des Stückes, viele davon ökologischer Natur: »Wenn das Eis an den Polkappen anfängt zu schmelzen ... Unwetter wird's geben und Überschwemmung! ... Abwärts, wird's gehen, den Bach runter, alles, und ihr, Freunde, mit!« (GT 21) Und tatsächlich hört ihr niemand zu. Wie Esther es so gewählt ausdrückt: Änne »tickt nicht mehr recht« (GT 35). Die anderen nennen sie Änne-Kassandra und machen sich über sie lustig. Obwohl selbst das Publikum wohl zustimmen würde, dass Ännes Weissagungen sie verrückt erscheinen lassen, gibt der Schluss des Stückes Grund zu der Annahme, dass ihre Visionen weniger wirr sind, als es scheint. Nachdem ein Krankenwagen Jannas halbtote Familie abholt, ist sie völlig außer sich. In dem Versuch, sie zu beruhigen, bestreiten jedoch die anderen Hausbewohner, dass irgendetwas Besonderes passiert sei:

Paula:	Ich sehe nichts.
Heiner:	Du siehst nichts.
Esther:	Hast bloß geträumt.
Heiner:	Mit offenen Augen.
Änne:	Und ich ... ich habe nicht das Martinshorn gehört?

Paula: Du hast es gehört, wie man es immer hört.  
 Anne: Den Unfallwagen?  
 Esther: War in der Straße wie jede Nacht. (GT 58)

Die Normalität von Verbrechen und Gewalt, verdeutlicht durch die Häufigkeit, mit der die Hausbewohner Krankenwagen hören und sehen, wird von den anderen als unwichtig abgetan. Die Logik ist schlicht: da schlimme Vorfälle hier so ganz und gar normal sind, sind sie auch nicht schlimm genug, um ihnen Aufmerksamkeit zu schenken – und ganz bestimmt nicht, um irgendetwas zu unternehmen.

Die vorherrschende Philosophie in der Gemeinschaft lautet »sich arrangieren«. »Man arrangiert sich«, erklärt Paula Janna gegenüber. »Das ist so in zivilisierten Ländern.« (GT 43) Wolf erläutert seine eigene Strategie genauer: »... der Mann, mit seinem größeren Gehirn, sich noch immer zu arrangieren weiß: der Mann im schlimmsten Sturm sieht klar, schätzt ab, sucht sich die günstigste Position, den geschütztesten Winkel, gibt nach, wo nachzugeben ist, daß es ihn nicht erwischt.« (GT 53) Durch Nichtstun hat Wolf den Sturm von Jannas Krise unbeschadet überstanden und ist am Ende in der überlegenen Position. Wie fehlgeleitet diese Strategie ist, wird am Anfang des Stückes von Janna selbst ausgedrückt, als Berthold ihr versichert, dass sich schon alles arrangieren wird. »Nicht! Nicht dieses Wort!« ruft sie aus. Als sie versucht, eine bessere Lebensstrategie in Worte zu fassen, fällt ihr ein: »Daß ... was einer tut, er ganz machen soll, oder so ähnlich.« (GT 25) Doch ihr eigener Versuch bewirkt ihr Scheitern.

## AUSBLICK

In ihrem Essay *DER EINE, DIE VIELEN* schreibt Reinshagen: »Jeder Fortschritt ist gut. Jeder Aufbruch ins noch immer Unentdeckte.«<sup>17</sup> Reinshagen bezieht sich hier auf die Kreation des neuen Chors, doch dasselbe Prinzip lässt sich auch auf die Gemeinschaft anwenden, die sie in ihrem Stück entwirft. Janna ist eine Heldin; nicht in ihren spezifischen Handlungen, sondern in ihrer Entschlossenheit, ihre Ideale der Vorwärts- und Aufwärtsbewegung aufrechtzuerhalten. Ihre Identität als moderne Medea ist jedoch keinesfalls allumfassend. Während die antike Medea als machtvolle, verschmähte Frau dargestellt wird, deren Zorn zur fundamentalen Bedrohung für ihre Gesellschaft wird, ist Janna eher schwach und wird schließlich gebrochen. Ihr Mordversuch hat weder Sinn noch poetische Gerechtigkeit. Anhand der Figur von Janna beleuchtet Reinshagen ein menschenfeindliches Element in der heutigen Gesellschaft, in der Menschen mit Umständen leben – und sie sogar selbst reproduzieren –, die das Ausleben der eigenen Ideale unmöglich machen. Bei all ihrer Unvollkommenheit zeigt uns Janna einen Macht- und Identitätskonflikt, der in unserer Gesellschaft existiert.

- 1 Gerlind Reinshagen: *Leben und Tod der Marilyn Monroe*. In: Gerlind Reinshagen: *Die grüne Tür. Chorische Stücke*, Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 2979) 1999, S. 133.
- 2 Gerlind Reinshagen: *Der Mensch muß träumen*. In: Gerlind Reinshagen: *Gesammelte Stücke*, Frankfurt/M (Suhrkamp) 1986, S. 635.
- 3 Gerlind Reinshagen: *Die grüne Tür*. In: Gerlind Reinshagen: *Die grüne Tür. Chorische Stücke*, Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 2979) 1999. Im Folgenden zitiert als GT plus Seitenzahl.
- 4 Gerlind Reinshagen im Interview mit Renate Klett. In: Sue-Ellen Case (Hg.): *The Divided Home/Land. Contemporary German Women's Plays*, Ann Arbor (University of Michigan Press) 1992. S. 281. Übersetzung aus dem Amerikanischen von Vera Kauder.
- 5 Ebd., S. 280.
- 6 Rainer Friedrich: *Medea Apolis. On Euripides' Dramatization of the Crisis of the Polis*. In: Alan H. Sommerstein, Stephenn Halliwell, Jeffrey Herderson, Bernhard Zimmermann (Hg.): *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*, Bari (Levante Editori) 1990. S. 228. Im Folgenden zitiert als F plus Seitenzahl.
- 7 Bernard Knox: *The »Medea« of Euripides*. In: *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore 1979, S. 315–316.
- 8 Friedrich unterscheidet explizit seine Interpretation des Stückes von der anderer Wissenschaftler, indem er auf seinen Ansatz hinweist, das Drama von einem altgriechischen Standpunkt aus zu lesen. Dies stellt er in Opposition zu anderen Lesarten, wie etwa Nietzsches Verherrlichung von Medeas Überschreitung des »Glücksstrebens des gewöhnlichen Menschen« (F 231).
- 9 Gerlind Reinshagen: *Der Eine, die Vielen*. In: Gerlind Reinshagen: *Die grüne Tür. Chorische Stücke*. A.a.O., S. 285.
- 10 Ebd., S. 285.
- 11 Alex Preminger, T.V.F. Brogan (Hg.): *The New Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton (Princeton UP) 1993. S. 203.
- 12 Gerlind Reinshagen: *Der Eine, die Vielen*, A.a.O., S. 283.
- 13 Friedrich Engels: *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*. Kapitel 2. [http://www.mlwerke.de/me/me21/me21\\_036.htm](http://www.mlwerke.de/me/me21/me21_036.htm). Eingesehen am 15. Oktober 2006.
- 14 Ebd.
- 15 Anke Roeder: *Theater as Counter-Concept: an Interview with Gerlind Reinshagen*. In: Sue-Ellen Case (Hg.): *The Divided Home/Land. Contemporary German Women's Plays*, A.a.O., S. 281.
- 16 Bernard Knox: *The »Medea« of Euripides*. A.a.O., S. 306.
- 17 Gerlind Reinshagen: *Der Eine, die Vielen*, A.a.O., S. 289.



Vom Drama zur Prosa –  
Geschichte und Geschichten  
zu Deutschland



Werner Schulze-Reimpell

## ANWÄLTIN DER »SCHATTENKINDER«

Von den frühen Hörspielen bis VOM FEUER

Von Günter Grass wird berichtet, er habe im Sommer 1945 zu einem anderen Kriegsgefangenen gesagt, für einen begabten Schriftsteller sei das, was sie in den letzten Jahren erlebt haben, Stoff für ein ganzes Leben. Was für kaum einen anderen mehr zutrifft als für Grass. Es wurde von der BLECHTROMMEL bis zu IM KREBSGANG tatsächlich sein Lebensthema. Gerlind Reinshagen, eineinhalb Jahre älter und somit in der gleichen Zeit aufgewachsen und von ihr ähnlich geprägt, orientierte sich literarisch zunächst anders. Sie suchte Distanz im Allgemein-Menschlichen. Wie bei vielen Autoren in den fünfziger und frühen sechziger Jahren kreisten ihre Arbeiten – nach einem Kinderbuch und einem Dutzend Hörspiele – um Möglichkeiten des Menschseins zwischen Freiheit und Notwendigkeit, Autonomie und Anpassungsdruck, verankert wie die westdeutsche Dramatik dieser Zeit eher in einem poetischen Raum als in einem konkreten gesellschaftlichen Kontext. Es waren überwiegend gleichsam individualistische Sujets, charakterisiert vom Bemühen um Wiederherstellung des geschundenen Menschenbildes. »Zeitstücke vor dem Hintergrund des Krieges«, die Horst-Walter Krautkammer als vorherrschend im Hörspielschaffen dieser Jahre konstatierte<sup>1</sup>, finden sich bei Gerlind Reinshagen (noch) nicht. Und doch zeigen sich schon Vorausverweise, Antizipationen von Motiven späterer Werke, beispielsweise 1961 in dem Hörspiel DIE TRENNUNG, 1967 schließlich in der Funkerzählung REISE ZU KROLL. Nicht nur, dass Jutta Kiencke-Wagner<sup>2</sup> darin eine bereits auf den späteren Roman DIE FLÜCHTIGE BRAUT hindeutende Personenkonstellation und »Erzähl-Strategie« entdeckte, folgenreich ist vor allem die Hinwendung zu einer unmittelbar aktuell gewordenen Thematik, die unter dem unscharfen Begriff »Vergangenheitsbewältigung« subsumiert ist. Der Held der Funkerzählung kehrt in seine Heimatstadt zurück und wird mit einem halb vergessenen, halb verdrängten, nie reflektierten, geschweige denn aufgearbeiteten Ereignis bei Kriegsende konfrontiert, mit

der Frage, ob er als Halbwüchsiger darin schuldhaft verstrickt war oder nur passiver Zeuge. Was sich bietet, ist keine Schwarz-Weiß-Geschichte mit Tätern und Opfern, sie macht viel mehr die Ambivalenz solcher Begegnung mit eigener Vergangenheit deutlich, wie viel »Niedertracht, Heimtücke, Bosheit« im Spiel sein kann. REISE ZU KROLL, ihre vorerst letzte Rundfunkarbeit, markiert eine Wende im Œuvre der Autorin.

Hinfort bestimmt das soziale Milieu ihre Figuren viel mehr, sind die Stoffe politisch-gesellschaftlich definiert – mit ihrem ersten Theaterstück wurde sie sogleich als »Autorin der Arbeitswelt« vereinnahmt. Neu und wichtig nicht zuletzt: Sie schrieb nun primär für die Bühne, viel später dann auch Romane. Ihr 1976 entstandenes, viertes Stück SONNTAGSKINDER spielt zwischen 1939 und 1945 in einer mitteldeutschen Kleinstadt – man geht gewiss nicht fehl in der Annahme, dass es sich um Halberstadt handelt, wo Gerlind Reinshagen aufwuchs und bis 1944 lebte. Fußend auf dieser Vermutung wurde schnell unterstellt, das Stück sei autobiografisch, ihre Elsie ein Selbstporträt was die Autorin energisch dementiert. Aber zweifellos spiegelt sich in SONNTAGSKINDER mehr als in jedem anderen Stück Erlebtes und Beobachtetes, ist die Zeitstimmung in der Provinzstadt, das Ambiente und das soziale Klima vergleichsweise authentisch getroffen. Das korrespondiert mit einer Selbstaussage: »Ich versuche, Menschen darzustellen, die ich kenne – oder Menschen, die ich mir vorstellen kann. Ich glaube nicht, daß man im Theater von etwas anderem ausgehen kann.«<sup>3</sup> Apothekerstochter Elsie ist zu Beginn 14 Jahre alt und registriert mit Neugier und Befremden, auf ihren Wahrnehmungshorizont und Erfahrungsraum fokussiert, was sich durch den noch fernen Krieg verändert, insbesondere was mit den Menschen unter dem Druck der Außenwelt geschieht, ja, sie deformiert: Geschichte, von unten gesehen aus der Perspektive einer Heranwachsenden in einer überschaubaren Welt, die unbewertet bleibt. »Es sind Momentaufnahmen, die weder durch die Einheit von Zeit und Ort noch durch die der Handlung, sondern einzig durch das identisch bleibende Ich der jungen Elsie verklammert werden.«<sup>4</sup> Es gibt wohl kein Stück, das den Alltag im Dritten Reich so einleuchtend und nachvollziehbar beschreibt, in dem die Beweggründe und Dispositionen der bürgerlichen Mittelschicht erkennbar werden, durch die sie oft unwillentlich als vermeintlich gesetzestreue Mitläufer zu Stützen des Regimes wurden, ohne sich unmittelbar mit ihm zu identifizieren. Und die dann 1945 gedankenlos weitermachen wollten in den tradierten Gewohnheiten, als sei eigentlich gar nichts anders geworden.

Dreißig Jahre später erschien der Roman VOM FEUER<sup>5</sup>. Manchen Kennern des Werks von Gerlind Reinshagen bereitete er offenbar ein Déjà-vu-Erlebnis, weil sie darin eine Art Nacherzählung der SONNTAGSKINDER-Story in freilich etwas anderer Form zu lesen glaubten. Sicher, Ort und Zeit des Geschehens sind identisch, die Personen aber anders. Anders ist vor allem der Blick auf sie und

die Intention der Autorin. Des Leben und Überleben an der »Heimatfront« während der Nazi-Diktatur, eher noch halb bewusst durchlebt, dient hier nur als Folie, als Basis das eigentlichen Themas. Wichtiger ist Gerlind Reinshagen die Frage, die zum wesentlichen Ausgangspunkt für die Halberwachsenen ihrer Generation wurde: Wie war das damals, als es Feuer vom Himmel regnete und dann alle plötzlich »kopfüber in den Frieden stürzten« (F Schutzumschlag), auf den keiner vorbereitet war, ja, von dem sie gar keinen Begriff hatten? Was hatte es einst bedeutet, wenn es hieß »gehe hin in Frieden«? Und wie ließ sich weiterleben, wenn alle vermeintlichen Gewissheiten, die eben doch noch unumstößlich erschienen, zerronnen waren? Wie sieht sie aus, »die Farbe des Friedens« (F 88)? VOM FEUER ist nichts weniger als eine Replik der SONNTAGSKINDER. Es geht nicht um die Befindlichkeiten bürgerlicher Honoratioren und ihrer halbwüchsigen Kinder während der Kriegsjahre, sondern um des Lebensgefühl der Jungen an der Schwelle zum Erwachsenwerden, das mit dem Kriegsende zusammenfiel. Sie, die dem Kriegsinferno gerade noch entrinnen konnten, gehören weder zur Tätergeneration noch zu den Wirtschaftswunderkindern. Gerlind Reinshagen fand für sie, die nie ein Thema der Erinnerungs-, Bewältigungs- und Betroffenheitsliteratur waren, den Begriff »Schattenkinder« – auch Gory und Anton in REISE ZU KROLL sind Schattenkinder. »Die Schattenkinder errichten ihre Wohnstätten auf flüchtigem Grund. Sie fühlen Heimat dort, wo alles gleitet, rollt und stampft – wo sie die Kraft der Welt gebändigt spüren unter ihren Füßen.« (F 194) Doch zunächst ist es der Krieg, der alles überschattet. »Erzähl mir dein Leben« (F 10), bittet der blutjunge Soldat sein Mädchen beim Abschied auf dem Bahnhof zu mitternächtlicher Stunde. »Schreibs mir auf, alles, was war, was ist, [...] wies dir eben einfällt. Schreib's bunt durcheinander meinethalben, von deinem, eurem Leben zu Haus. Vom Leben überhaupt.« (F 10 f) Die Briefe eilen hin und her, ihre treffen schließlich ins Leere: Längst ist der Soldat in den Weiten Russlands verschollen. Das Mädchen aber schreibt weiter, nun für sich, an den verlorenen Freund. Übrigens nimmt das eine Episode in dem Hörspiel DIE TRENNUNG auf. Doch anders als in SONNTAGSKINDER werden die Menschen und Schicksale über das Kriegsende hinaus weiter verfolgt bis in die fünfziger und sechziger Jahre hinein. Zarte, kaum erst geknüpft Banden, noch in Schwärmerei und keuschem Verlangen befangen, werden vom Krieg jäh zerstört. Wer aus der Gefangenschaft zurückkehrt, ist manchmal kaum noch er selbst, ohne festen Boden als Halt. So wie in den Ruinen der Städte ein Obdach ermöglicht werden muss, wird es euch notwendig, Lebensläufe zu flicken. Aber die Brüche bleiben. Am Ende des Romans wirken die »Schattenkinder« noch immer wie aus der vorbestimmten Bahn gerissen, durch verlorene Hoffnungen desillusioniert.

Obwohl Gerlind Reinshagen 1945 woanders, in einem ihr eher fremden Umfeld lebte, weshalb VOM FEUER nicht »ihre« Geschichte sein kann, erzählt sie doch zweifellos von Menschen ihres Bekanntenkreises und »Schattenkin-

dern« wie sie. Aber ist sie die Erzählerin, die hier gänzlich anonym bleibt und als Person nicht definiert wird, gleichsam aus dem Off spricht? Eine Chronistin, die nicht plaudert, Anekdotisches ausspart, Einsichten reflektiert, Erinnerungssplitter in Beziehung setzt. Denn in der Erinnerung sucht uns die Vergangenheit heim wie ein Wasserwirbel, der Versunkenes nach oben spült mit unruhiger, stets bewegter Oberfläche, in der sich vieles spiegelt, aber kein klares Bild entsteht, weil nichts verweilt. Man »muss versuchen es in Worte zu bringen, in stumme Zeichen, um sie, ohne Umweg über den Mund, wieder im Stummen verankern zu können, in der Hoffnung, daß sie eines Tages die Dinge, wenn schon nicht erklären, so doch erhellen können.« (F 188) Wend Kässens nannte *VOM FEUER* zutreffend »die Lebensbefragung jener Zwischengeneration, die den Zweiten Weltkrieg noch miterlebt hat.«<sup>6</sup> Das Buch setzt einer langsam verschwindenden Menschengruppe ein Denkmal. Klug gefügt und sprachlich enorm verdichtet, ist die Erzählweise bewusst fragmentarisch und assoziativ. Lebensschicksale werden auf eine ganz eigene Weise mit dem Wissen einer sehr viel späteren Zeit verbunden, gleichsam von heute her erfasst und gemustert. Freilich mit viel Respekt, ohne jedes Überlegenheitsgefühl und nicht urteilend, eher wie aus der Distanz des Historikers.

So zieht *VOM FEUER* altersweise die Summe einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit den »Schattenkindern«, die dem Tod entrinnen konnten, der ihrem Leben aber immanent blieb – von *REISE ZU KROLL* bis zu *VOM FEUER*.

<sup>1</sup> Horst Walter Krautkammer: *Das deutsche Hörspiel 1945 – 1964*, Heidelberg 1962, 5.33 ff.

<sup>2</sup> Jutta Kiencke-Wagner: *Das Werk von Gerlind Reinshagen*, Frankfurt/M. 1989, S. 65.

<sup>3</sup> Interview mit Gerlind Reinshagen. In: *Die Welt* vom 13. September 1974.

<sup>4</sup> Jutta Kiencke-Wagner: *Das Werk von Gerlind Reinshagen*, A.a.O., S. 167.

<sup>5</sup> Gerlind Reinshagen: *Vom Feuer*, Frankfurt/M. 2006. Im Folgenden zitiert als F plus Seitenzahl.

<sup>6</sup> Wend Kässens: *Die Seelenmalerin*. In: *Der Tagesspiegel* vom 4. Mai 2006.

Walter Delabar

## IKONEN DER MODERNE

Zu GÖTTERGESCHICHTE und LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE

### 1. EXPOSITION »GÖTTERGESCHICHTE«

Im Grunde genommen werden wir alle von Stimmen heimgesucht, die Einfluss darauf nehmen, wohin wir uns bewegen, wie wir uns entscheiden, was aus uns wird. Und das, obwohl sie nicht wirklich zu uns sprechen, sondern nur miteinander. Freilich nimmt das nur selten pathologische Züge an, wie im Falle jener jungen Frau, die Mitte der sechziger Jahre in Westberlin Besuch von solchen ungebetenen Besuchern empfängt. Diese Gäste streiten sich heftig über Angelegenheiten, die ihre Gastgeberin zu Beginn nicht einzuordnen weiß. Erst nach und nach, in einem langen Leidensprozess, der sie nicht nur vorübergehend in ihrer subjektiven Integrität zutiefst erschüttert, sondern der auch ihre bürgerliche Karriere zerstört, beginnt sie zu verstehen: Diese Streitgespräche verhandeln ihr eigenes Leben und dessen Handhabe. Freilich in moderierter Form, zudem gezielt auf zentrale Problemfelder der modernen Gesellschaft. Wenn also im Kopf der Probandin Gerlind Reinshagens von der Krankheit zum Leben, der Unsterblichkeit, vom vollkommenen Werk, von Liebe und Tod, vom Alleinsein, Eigennutz und Gemeinnutz, vom Stolz, Verrat, vom Vermessen, von der Evolution des weiblichen Geschlechts, der Nutzlosigkeit von Antworten und vom Atemhalten disputiert wird, dann werden hier, ohne dass uns das unmittelbar bewusst wird, zentrale Probleme der zweiten Modernisierung seit den sechziger Jahren verhandelt. Also: keine abgedrehte Krankengeschichte, die mit Binnensichten aus dem phantasmatischen Universum Schizophrenen zu prunken weiß, keine ausgeflippte Wissenschaftlerin, deren Karriere aufgrund psychischer Probleme misslingt. Gerlind Reinshagens im Jahr 2000 erschienene GÖTTERGESCHICHTE<sup>1</sup> ist ein mehrfacher Versuch, individuelle Geschichte, Gruppengeschichte und kollektive Geschichte miteinander zu verbinden. Sie ist zugleich der Versuch, die kulturellen Diskurse an den zentralen Ort zu rücken, an den sie gehören. Und sie ist schließlich der Versuch, den sub-

kutanen Zusammenhang von Unterhaltungskultur, Massenkultur und Elitenkultur zu demonstrieren. Die Repräsentanten der Stimmen, die die Protagonistin R. R. hört, und der Gesichter, die sie sieht, die Bedeutung, die sie zudem für sie haben, bilden ein kulturell-politisches Amalgam, das zwar jedem politischen und kulturellen Purismus, vor allem dem der jeweiligen Hochkulturen widerspricht, das aber auf der anderen Seite der kulturellen Praxis spätestens seit den sechziger Jahren entspricht. Die »Götter«, die hier zum Sprechen gebracht werden, stammen aus der Geschichte, der Hochkultur, der Populärkultur wie dem Underground. Sie sind Repräsentanten, kollektive Personen, ihre Zusammenstellung aber ist je verschieden. Das Subjekt wird damit zum entscheidenden und auswählenden Faktor initialisiert. Man kann sogar weiter gehen und Reinshagens Text als Versuch verstehen, die Geschichte der jüngeren Bundesrepublik in der Spannung zwischen dem handelnden, entscheidenden und erleidenden Subjekt und den Diskursen zu diskutieren, die es überlagern und nicht zuletzt bestimmen. Zugleich ist der Text der Versuch einer strukturellen und intellektuellen Rekapitulation der Rolle der wohl wichtigsten Modernisierungsakteure der sechziger Jahre, der Studentenbewegung und der Kulturindustrie.

Implizit ist dem Text aber in der Person der R. R. auch der Versuch einer Verortung der Intellektuellen, auch der weiblichen Intellektuellen im kulturellen Feld seit den sechziger Jahren. Basis sind sich widerstrebende, in einem mindestens komplizierten Zusammenhang stehende Diskurse, Stimmen also, die Positionen und Haltungen, Erzählungen und Interpretationen gesellschaftlicher und subjektiver Wirklichkeit einnehmen und gegeneinander richten. Das wird ein wenig konkreter, wenn wir uns vor Augen halten, welche Stimmen sich im Kopf von R. R. streiten. Hier die Liste, wie sie im Buche steht, und zwar im Abschnitt »Rekonvaleszenz«, der auf einer Bearbeitungsstufe der »Krankengeschichte« von Reinshagens Protagonistin angesiedelt ist (hier schreibt sie schon und schreibt nieder, was über sie gesprochen wird):

Mit den Gesichtern aber kamen Namen zurück; so machte sie sich einen Spaß daraus, die ehemaligen Gäste einen nach dem anderen aufzurufen, sie noch einmal, in Gedanken wenigstens zu versammeln, sich die Gespräche ins Gedächtnis zu rufen, sie setzte sie wie früher zueinander; die Frau mit den Flußaugen neben den Wanderer, den Rundkopf neben den Löwenkopf, Marilyn Monroe zum Guerillero. Sie sah – als wären sie wirklich da – den Tänzer mit dem Dichter am Fenster stehn, die hagere Gestalt des Baumgesichts daneben; nun endlich konnte sie sie zu sich rufen und im nächsten Augenblick verschwinden lassen: Dylan Thomas, John Lennon, Emily Brontë, Pablo Picasso und Giorgio Morandi. Die großen Alten: Einstein, Gorki. Den greisen Freund mit seinem Spitzbart, Dora Maar und auch die schöne silberfarbene Elisabeth ... und wohl zum hundertsten Mal den kleinen Babel, Isaak, der doch der größte ihrer Götter war. (GG 108)

Diese Mischung ist weniger skandalös – so sehr hat die kanonisierende Gewalt der Hochkultur an Kraft verloren –, denn signifikant. Was das Subjekt auswählt, ist mehr oder weniger in seiner konkreten Zusammenstellung zufällig, in den Typisierungen seiner Elemente freilich entspricht das einem kollektiven Muster. Wichtig ist also nicht, ob insbesondere Virginia Woolf, Dylan Thomas oder Albert Einstein vertreten sind. Dass sie es sind, weist sie allerdings als nahe liegende Repräsentanten der signifikanten Diskurse aus, die in der Protagonistin und durch sie verbunden werden. Zentral ist lediglich, dass Repräsentanten der Hochkultur, von Literatur, Musik und Bildender Kunst, neben Repräsentanten der Populärkultur stehen, dass historische Figuren, Vorbildfiguren, ebenso vorhanden sind wie Vertreter der politischen Aufbruchbewegungen der sechziger Jahre. Und sie alle sind das, was im Titel meiner Bemerkungen angesprochen wird: Ikonen der Moderne, soll heißen, Projektionsflächen für die Individuen und Strömungen, Repräsentanten gesellschaftlicher und diskursiver Segmente, Positionen, Meinungen und Zugänge zur Welt, die um die Gunst der Individuen streiten. Sie repräsentieren gesellschaftlich wirksame Mächte, die in Konkurrenz wie in Kohärenz zueinander stehen, und Identifikations- und Projektionspotenziale; sie dienen der Orientierung, Strukturierung, ja auch dem persönlichen Ausdruck, und letztlich der Lesbarkeit der Welt.

## 2. MARILYN UND CHE – EIN GESPRÄCH UNTER LIEBENDEN

Die Kombination etwa der Sexualikone Marilyn Monroe mit der Revolutionsikone Che Guevara, die Reinshagen in einem der, der Erzählhandlung nachgestellten Dialoge ihrer GÖTTERGESCHICHTE anhängt, ist dafür das passende Exempel. Beide gehören zu den wesentlichen Ikonen der sechziger Jahre, beide haben den Gang der Entwicklung seit dieser Zeit überstanden und sind bis heute präsent. Monroe und Guevara sind allerdings zugleich entgegen gesetzte Chiffren gesellschaftlicher Wunschprojektionen: Marilyn Monroe der männlicher Sexualfantasien (pauschal gesprochen, über die Belastbarkeit dieser Behauptung später mehr), Che Guevara hingegen der des linken Revolutionsphantasmas. Versagen und Gewähren, Erreichbarkeit und Unerreichbarkeit, Erfolg und Niederlage sind beiden eingeschrieben. Ihre Wirkmächtigkeit haben sie durch Bilder erhalten, durch bestimmte Bilder, die sich ohne weiteres vor die Personen lagern und sie – möglicherweise mit Absicht und möglicherweise von Anfang an – verdeckt haben.

Das generiert für die Protagonistin resp. für ihre göttlichen Ikonen eines der zentralen Probleme moderner Gesellschaften, nämlich die Differenz zwischen der Oberfläche und dem, was sich darunter befindet, zwischen Rolle und dem Individuum, das sie trägt. Mit anderen Worten: Verhandelt wird das Authentizitätsproblem der Person. Je mehr nämlich in der Moderne die Individuen in vielfältige und teilweise widersprechende Rollen segmentiert werden, desto

mehr wird für sie die Einheit des Individuums problematisch. Wenn das Individuum segmentiert ist, wo bleibt seine Unteilbarkeit und damit seine Identität? Wo ist überhaupt der Sitz des Subjekts? Die Lösung, die spätestens seit dem Sturm und Drang praktiziert wird, ist die der Authentizitätssuche hinter der Fassade der Rolle. Die Ikone wird also intensiv auf das authentische Subjekt hin geprüft, das hinter ihrer Fassade zu stehen hat. Dass dies freilich in die Irre geht resp. nur von Rolle zu Rolle, von Person zu Person führt, mehr noch, dass in der Moderne jenseits der Personenvielfalt kein Ich existiert, versucht der Text wenn nicht zu beweisen, so doch in einer Disputation zwischen Marilyn Monroe und Che Guevara vorzuführen.

Reinshagen hat dieses Vorhaben mit einer einfachen Installation unternommen: Sie lässt nämlich die Ikonen selbst schon ihre Rollenvarianz reflektieren und schließlich in ihrer öffentlichen Funktion ankommen. Dabei werden die quasi private und die bekannte ikonologische Erscheinung gegeneinander gesetzt und zugleich identifiziert.

Monroe, »die Blonde« (wie sie immerhin schon heißt), läuft am Strand von Santa Monica hinter dem uniformierten Che Guevara her, der nicht seiner Ikone gleicht, sondern mit Cowboyhut und die Havanna schief im Gesicht mehr einem Urlauber. Ikonen also auf Selbstsuche und ganz privat (so haben wir sie im Übrigen am liebsten, GG 157). Und was tut Monroe? Sie will ihm, Che Guevara, ihr »wirkliches« Leben, ihr »ganz spezielles, unverwechselbares Leben« erzählen (GG 157). Das es aber – wir ahnen es – überhaupt nicht gibt. Che Guevara als der wahre Revolutionär des 20. Jahrhunderts (nach Lenin, dem »Spitzbärtigen«) nimmt in diesem Dialog den aufgeklärten Standpunkt dessen ein, der weiß, dass das Authentizitätsproblem nicht zu lösen ist. Eigentlich existiert es überhaupt nicht. Für ihn – soll heißen: für die Ikone Guevara, die den privaten Guevara darstellt – ist unzweifelhaft, dass es nicht ein Leben gibt, sondern viele, dass jedes Leben Produkt eines kreativen Prozesses ist, der an Situationen, Kontexte und Ziele gebunden ist. Dabei aber – und das ist für die GÖTTERGESCHICHTE das zentrale Moment – geht er sofort über die Konstitution von Ikonen hinaus und wendet seine These direkt auf die Individuen an: »Jeder Mensch denkt sich aus. Jeder in jedem Moment. Alle diese Leben, unablässig, unaufhörlich ausgedacht.« (GG 158) Dann aber kippt der Disput. Anlass ist: die Liebe (also das allerpersönlichste, intimste Verhältnis, wie wir glauben). Das wirkliche Leben als authentisches Leben wird damit zu einem Irrtum, zu einem Phantasma, das selbst wieder Teil der ikonologischen Muster ist. »Dein wirkliches Leben, wahres Leben«, lässt Reinshagen Guevara sagen, »ist wie der beste Film von dir, zusammengeflickt.« Damit aber dreht sich das Muster um: Film und Leben, Phantasma und Realität, Ikone und Subjekt fallen zusammen: »die wirklich wahren Filme sind so. Zusammengeflochten, zusammengeschildert.« (GG 158) Den Vorwurf, er sehe sie, Marilyn, ja gar nicht an (nehme also ihr wirkliches Ich nicht zur Kenntnis), pariert Che damit, dass Liebe nur auf Distanz möglich sei – und er liebe sie, wie sie ihn: »Liebe – die

wirkliche, wahre – muß nicht so nah sein.« (GG 160) Kann es auch nicht, gerade dann, wenn es sich auf ein Bild bezieht, das vom Standard der Ikone abweicht und Authentizität simuliert. Auf die Frage nämlich, seit wann er sie denn liebe, antwortet Che: »Seit ich dein Bild sah [...] Das im weißen Badeanzug, das so natürlich erscheint, als hätte es dein Boyfriend zufällig am Strand von Santa Monica geschossen.« (GG 160)

Die Liebe ist eine Funktion der Bilder und keineswegs auf Nähe oder Erkenntnis angelegt. Wäre sie es, wäre sie identisch mit dem Tod, wie Guevara am Beispiel des Mädchens zu belegen sucht, das im Sterben das Siegeszeichen zeigt und mit dem er jene *unio mystica* erfahren haben will, die er als »äußerste Vereinigung« benennt (GG 163). Damit aber wendet sich die Disputation. Der aufgeklärte Guerillero gerät zum Mystiker, der kaum mehr Souveränität für sich beanspruchen kann, als das im Labyrinth der Rollen verirrte Pinup. Beide sind ihren Bildern verfallen, sind identisch mit ihnen, gerade auch mit der Vielfalt ihrer Varianten. Die aber sind – und damit endet dieses Göttergespräch – denjenigen verpflichtet, die sie benutzen und nutzen, »den Millionen und Abermillionen, die wir nicht kennen« (GG 164). Mehr noch, sie lieben sie. Von ihnen beziehen sie ihre Existenz. Ohne sie wären sie nichts weiter geblieben – als Teile der Masse selbst, vermeintliche Individuen, die sich immer auch selbst herstellen müssen (und für die es Ikonen gibt, an denen sie sich orientieren können und auf die sie ihre Wünsche projizieren können).

Allerdings ist dafür zu zahlen. Gerlind Reinshagen hat der Disputation zwischen Marilyn Monroe und Che Guevara einen Monolog Monroes hinzugefügt. Auch hier spricht die Ikone, freilich eine andere als die des Begehrens. Hier ist es die Todesbereite, die »Blonde in ihrem kleinen weißen Hemd«, »totenbleich«, »die Züge verzerrt«, nach innen blickend (GG 182). Das Dilemma der öffentlichen Person ist, dass auch ihre Trägerin stirbt und sich spätestens damit Bild und Erzählung selbständig machen. Der von der Trägerin wie der Ikone selbst initiierte Authentifizierungsdiskurs kommt damit zu einem Ende und wird nun endgültig in die Ikone zurückverwiesen. Es gibt nun niemanden mehr, der auch nur den Versuch wagen könnte, gegen das öffentliche Bild die wahre Person zu setzen, ihre Geschichte, ihr Leben und die von ihr gewählte Erklärung. Der Charakter der Ikone selbst widerspricht dem zwar schon zuvor: »Sie wollten mich mein Leben nicht erzählen lassen. Sie wollten mich mein Leben nicht erklären lassen. Und ich werde nun auch nichts mehr erzählen und erklären.« (GG 182) Wenn Person und Ikone derart in Spannung zueinander stehen, ist eine Lösung nur als Kurzschluss denkbar. In diesem Fall – anders als bei anderen Popikonen wie James Dean oder Jim Morrison – ist dies kein früher Tod, ein Unfall, sondern der Selbstmord. Das Privileg, erst zur öffentlichen Person, dann zu stilisierten Rolle, schließlich zur Ikone erhoben zu werden (im Text wird das unter »das Kleid, das du trägst« geführt, GG 183), muss bezahlt werden und zwar gegenüber denjenigen, die die Ikone nutzen.

Die Währung, in der gezahlt wird, ist im ersten Schritt die heimliche Erniedrigung (»von den Vätern, heimlich in der Kammer«, heißt es dazu). Die Unerreichbarkeit der Ikone wird durch den Missbrauch konterkariert. Wenn man so will, wird auf diese Weise die Summe von Unerreichbarkeit und Verfügbarkeit gezogen, allerdings nicht als Balance, sondern als Gang in die Extreme. Das kehrt schließlich in der Schlussrechnung wieder, hier als Selbstmord im Extrem. Die – vielleicht angedeutete – Hoffnung allerdings, dass daraus eine Art Kurzschluss zwischen Träger und Bild entsteht, wird nicht erfüllt. Dabei verschwindet das Individuum in dem Bild, das es von sich entworfen hat: »[I]ch zahle cash! Werf mich ins Bild, das ich entwarf.« (GG 185) Unabhängig davon, ob wir überhaupt je von einem Subjekt hätten reden können, die Person löst damit das Dilemma von Authentizität und Rolle endgültig, wie der Fortgang des Zitats zeigt: »Werf mich selbst ins Bild, das ich entwarf für euch, an den Schaltbrettern, Bildschirmen, laufenden Bändern« usw. (GG 185). Damit erreicht auch der ikonografische Prozess sein Ziel, die Gestaltung der Ikone von der Trägerperson und wird dem kollektiven Träger übertragen: »Aber ihr, du, du und du, ihr werdet es [mein Leben] weiter erzählen müssen, Jahrzehnte, Jahrhunderte lang, und ich, damit ihr nichts zu erzählen aufhört, ich werde es, wie ihr es wünscht, beschließen.« (GG 182)

Gerade in diesen Zeilen jedoch ist der eigentliche Kurzschluss erkennbar. Das Leben selbst ist nämlich – analog zu Che Guevaras These in der Disputation – in einem kreativen Prozess zu entwerfen. Es besteht nur aus Bildern, und es besteht aus zahllosen Rollenvariationen, die unverbunden und ohne eigentliche Basis nebeneinander stehen. Hinter diesen entworfenen Mustern gibt es nichts. Das aber gilt für die Ikone ebenso wie für die nicht-öffentliche Person, die Privatperson, die sie als Projektionsfläche benutzt.

Die Makellosigkeit der Ikone, die sie von der nicht-öffentlichen Normalperson unterscheidet, ist damit vor allem ihrer phantasmatischen Funktion geschuldet. Das ließe sich sogar mit ihrem Selbstmord verbinden: Die makellose Ikone stirbt auf dem Höhepunkt ihrer eigenen Selbststilisierung und der öffentlichen Anerkennung. Dieser Höhepunkt scheint aber zugleich auch der Punkt zu sein, an dem die Spannung zwischen Person und Ikone beide zu zerstören droht. Für diesen Fall ist es besser, die Person geht unter als die Ikone. Letztlich ist hier allerdings nur ein, wie man unvorsichtig sagen könnte, heroisches Prinzip realisiert: Besser ist es, »stolz, kopfhoch, aufgerichtet, ungebückt« in den Tod zu gehen, als sich zu erniedrigen (Heinrich von Kleists Prinz von Homburg entscheidet sich zwischenzeitlich anders allerdings).

Hier zeigt sich vor allem eine aristotelische Denkform, in der über die Fallhöhe der dramatischen Person die lehrhafte Wirkung ihres Schicksals bemessen wird. Die Lehre, die R.R. daraus zieht, Reinshagens Protagonistin, ist immerhin nicht die schlechteste, und dass sie – ins Universitätsleben zurückgekehrt – gefürchtet ist, »insbesondere bei Prüfungen« (GG 127), sei ihr gegönnt. Ihr Gesundheitsprozess – wenn man überhaupt davon sprechen kann – ist jeden-

falls eng damit verbunden, dass sie auf eine Karriere und damit auf den Erfolg verzichtet. Die mittlere Heldin, die sie geworden ist, braucht, scheint es, keine Götter, die über ihr Schicksal verhandeln, sie hat gewählt. Ikonen sind damit überflüssig. Aber das ist eine Position, die beinahe notwendig dem Rückblick geschuldet ist. Für die Zeitgenossen jener Aufbruchzeit um 1968 freilich wäre das kaum akzeptabel, wie vielleicht ein Blick auf Reinshagens 1971 uraufgeführte chorische Szene vom *LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE* zeigen kann. Für sie steht der vermeintliche Verblendungszusammenhang, in dem die Ikone Funktion hat, im Vordergrund. Freilich zeigt sich der Text erneut als weiter gehender als das Paradigma, dem er seine Entstehung verdankt. Er verweist auf Konditionen, die jenseits von Verwertungsinteressen (die gleichwohl nicht gelehrt werden können) und auf Funktionszusammenhänge, die mit der Entwicklung der modernen Gesellschaft in einem engen Zusammenhang stehen.

### 3. DIE KONSTRUKTION DER IKONE MARILYN MONROE

*LEBEN UND TOD DER MARILYN MONROE*<sup>2</sup> ist als Szenenfolge mit insgesamt 19 Bildern angelegt und hat – nahe liegend – keinen dramatischen Spannungsbogen: Hier strebt keine Handlung, kein Konflikt einer Klimax zu und der Auflösung danach. Auch wenn die Szenenfolge im groben biografisch geordnet ist, ist hier kein Entwicklungs-drama angelegt: Die Krise in den Szenen 9 bis 11 dient lediglich dazu, die Ausstattung zu perfektionieren. Der Aufstand der Person gegen die Rollenzwänge führt zwar zum Selbstmord (MM 194 ff). Aber auch dieser persönliche Akt ist schließlich doch nur Teil der Ausstattungsserie, an deren Ende die vollendete Ikone steht. Auch der Tod wird gespielt: »Marilyn spielt den Tod als Stummfilm.« (MM 195) Die Leiche wird in einem höchst aufgeladenen Akt vom »Publikum« gefleddert (MM 197), es schmückt sich mit ihren Ausstattungselementen und Insignien (MM 198). Aber selbst dieser kanibalisches Akt dient nur der Vollendung der Ikonografie: Erst jetzt, nach dem Tod der Trägerperson kann die Ikone zu ihrer eigentlichen Existenzform kommen, abgelöst von jeder Materialität. Das aber ist an das Ende nicht einer Entwicklung, sondern eines Ausstattungsprozesses gesetzt, der nicht chronologisch, sondern additiv vorgeht. Marilyn Monroe wird nicht entwickelt, sie wird montiert. Dabei bleiben interessanter Weise ihre Ausstattungselemente immer deutlich erkennbar.

Bereits im ersten Bild »Zusammensetzung des Bildes« (MM 136–141) wird das klar, werden hier doch die Ausstattungselemente der Ikone gelistet: Visuelle Elemente werden neben akustische gestellt, habituelle neben Verhaltensweisen. Das Bild wird aus dem Lachen Monroes, verschiedenen Filmbildern (dem wiegenden Gang der Frau, ihrem Blick, ihrem hoch gewehten Rock oder dem gestreckten Bein, über das sie einen Strumpf zieht), dem blonden Haar, regnenden Rosen, der Nobelkarosse, der extravaganten Kleidung und dem Verhaltensprofil des egozentrischen Stars, der über seine Umgebung gebietet, und das bedingungslos. Die Ikone Marilyn Monroe ist stets eingebunden in

eine Anbetungsfigur: Der Chor der Männer liegt ihr zu Füßen und opfert sich und ihren Besitz vollends der »Göttin des Atomzeitalters« (MM 140), und das ohne eine einklagbare Gegenleistung. Das Versprechen, das sie gibt, bleibt notwendig in der Schwebelage, dabei ist es das Versprechen von Intimität: »Ich bin ganz da!«, sagt sie in Nr. 15 der Eingangsszene: »Ganz bei euch! Mit meinem ganzen Sein! Was ich gebe, gebe ich ganz!« (MM 138) Auch die Bemerkung »... und wißt ihr, wo ich am gleichsten bin ...« (MM 140), die eng gekoppelt wird mit dem Hinweis, dass sie nur »so eine kleine Küche zu Haus« habe (MM 140), signalisiert Intimität. Allerdings sind gerade diese Sequenzen doppeldeutig, denn die Intimität einer ikonografischen Figur ist notwendig bestenfalls eine Imagination, wenn nicht überhaupt dieses Versprechen nur ein Ausstattungsmerkmal ist, das nicht eingefordert und eingelöst werden darf.

Auffallend ist jedoch, dass die Macht, Gunst zu gewähren und zu entziehen, reziprok auf die Akteurspole verteilt ist: Zwar muss die Ikone Marilyn Monroe ihre Gunst der Gruppe der sie anbetenden, chorisches agierenden Männer gewähren (was sie nie realisiert). Aber die Figur selber, in der Männerchor und Frauenikone miteinander verbunden sind, wird erst durch die Aufmerksamkeit hergestellt, die die Männer der Frau gewähren. Wenn die Männer »keine Notiz« nehmen (wiederholt, u. a. MM 145), funktioniert das gesamte Ensemble nicht. Erst wenn die Männer Notiz nehmen, nähern sie sich, erst wenn sie sich genähert haben, kann Marilyn Monroe sie ansprechen und auszeichnen. Das freilich ist keine reale, sondern eine wahlweise symbolische oder stilisierte Aktion.

Die Figur, das heißt, die Rolle der Marilyn Monroe wird zwar entwickelt, aber nicht psychologisch, sondern in der Kompletierung ihrer Ausstattungen, sie wird montiert, konstruiert. Bereits im Vorspruch betont Reinshagen, dass es nicht um die Person geht, sondern um die Konstruktion der Ikone durch ihr Publikum. Die Aktion findet auf dieser Seite statt. Marilyn Monroe erfindet sich damit nicht selbst, sondern das Publikum erfindet sich seine Ikone: »Dies ist eine Illustriertengeschichte. Dies ist *keine* Geschichte über Marilyn. Dies ist eine Geschichte über Leute oder wie sich Leute Geschichten machen.« (MM 133) Auf der Seite der Ikone heißt das zudem: Eine mögliche Person dahinter verschwindet. Wo sie zu erscheinen droht, wird sie gar mit der Vernichtung bedroht. Nicht zuletzt deshalb ist die Rolle der Marilyn Monroe mehrfach besetzt: Die Personen hinter der Rolle sind austauschbar, sie sind beliebig, die Rolle aber ist es nicht. Die einzigen Kriterien, die die Personen erfüllen müssen, sind, in der Rolle aufgehen zu können (und zu wollen) und montierbar zu sein.

Dabei geht Reinshagen schrittweise vor. So lässt sie in Szene III die Männer Marilyn Monroe entkleiden und dabei die »Wirkung des Bildes« prüfen. Sie kommentieren ihre Tätigkeit, die mit der Selbststilisierung der Ikone notwendig korrespondiert, »im Ton einer Beschwörung«: »Du sollst mehr werden als du bist [...] Du sollst eine sein, die niemals [...] Nicht [...] Schwitzt [...]

Schimpft [...] Nach Geld fragt [...] Müde ist [...] Rauhe Hände hat [...] Einen dicken Bauch kriegt [...] Nach Küche stinkt [...] Auf geschwollenen Füßen läuft [...] Du sollst eine sein ... [...] die lacht ... [...] schweigt ... [...] die immer will ...» (MM 147 f). Weitere Kataloge folgen, ein Reichtumskatalog (MM 161 f) und ein Glückskatalog (MM 170). Das ikonografische Verfahren führt schließlich zu einem Banner, das eine nackte Frauenlandschaft präsentiert, in die die »Männer« hineinfallen (MM 148–150). Übermacht des Bildes, ästhetische Oberfläche, Sexualität und Begehren fallen in eins, allerdings nicht als Identität, sondern als Kurzschluss.

Zudem sind diese Kataloge nicht als Beiträge zu einem realen Wunschprofil zu verstehen, ganz im Gegenteil. Gewährte sie, die Ikone, die Nähe, Willigkeit und Verfügbarkeit, die den Schluss des Katalogtextes ausmacht, führte dies zum Tod des realen Mannes (der seinen Repräsentanten im Pförtner des Filmstudios findet, MM 153). Auch das Begehren ist imaginiert, wie die hier auftretenden »Männer« Spielfiguren sind. Das bestätigt sich spätestens mit dem Katalog der »Frauen« (MM 177 f), der die Stilisierung des Monroe-Bildes auf die Spitze treibt, freilich eigentlich nur noch eine weitere Ausstattungsstufe darstellt. Schließlich sind es nicht mehr Männer oder Frauen, die der Ikone folgen, sondern deren übergreifende Gruppe, die »Leute« (MM 181 f)

#### 4. FUNKTIONEN IKONOLOGISCHER VERFAHREN IN DER MODERNE – THESEN

Das Verfahren ist analog zu dem Bertolt Brechts in *MANN IST MANN* (1926). Nur wo dort ein Mann beliebiger Herkunft und Ausstattung zur Tötungsmaschine umgebaut wird, wird hier eine Frau zum Phantasma des Weiblichen, zur Wunschmaschine umgebaut. Das ist homolog zu den verschiedenen geschlechtsspezifischen Rollenkonventionen, die in der Gesellschaft kursieren. Auffallend ist dabei aber zweierlei.

1. Die Rollenbilder werden ins Extrem getrieben. Bleiben wir bei Marilyn Monroe, so ist hier kein beliebiges Traumbild montiert, sondern das Extrem des Weiblichen, dessen Künstlichkeit allerdings kaum zu überbieten ist (was wohl einer der Gründe ist, weshalb Marilyn Monroe bis heute eine derart prä-sente Ikone ist): Ikonografie, Ausstattung, Körperlichkeit – alles signalisiert Weiblichkeit in seiner extremsten Form (im übrigen nicht notwendig Schönheit). Allerdings ist diese Extremform der Weiblichkeit weniger sexualisiert, denn stilisiert. Sie vermag weder praxeologischen Anforderungen und Abwägungen, noch der konkreten Wunscherfüllung zu dienen. Mit dieser »Frau« lässt sich nicht leben, sie ist weder Objekt intimen, erotischen oder sexuellen Begehrens, es lassen sich keine Kinder mit ihr zeugen, die von ihr erzogen würden. Mit ihr lässt sich nicht reden, frühstücken, Freunde besuchen, sie hat keine Fähigkeiten, keine wirklichen Eigenschaften. Das Begehren, das sie freilich

zweifelsohne auf sich zieht, zielt nicht auf ein spezifisches Profil, das von dieser Ikone besonders genau repräsentiert würde, sie zielt ins Leere. Es bleibt nicht wegen der Unerreichbarkeit dieser Frau unerfüllt – die ist zwar notwendiger Teil der Ikone, aber hierfür nicht entscheidend –, sondern weil die Ikone Marilyn Monroe eine eigenschaftslose Projektionsfläche ist. Nicht einmal als sexuell aufgeladenes Signal taugt sie einigermaßen. Das wirkt auf ihre Inszenierung zurück (wobei zu berücksichtigen ist, dass genau das ihre gesellschaftliche Funktion ist).

Freilich sind auch die sie bewundernden »Männer« nur Spielfiguren und Ausstattungsformen. Soweit sie nicht Assistenz- und Stationenfiguren sind wie die drei Väter oder Arthur Miller, Instanzen also, die Marilyn Monroe absolvieren muss, um zur Ikone zu werden, treten sie chorisch auf: als die Bewunderer der Monroe, die sich und ihren Reichtum ihr zu Füßen legen. Sie agieren also nicht weniger stilisiert als Marilyn, auf derselben Imaginationsebene, nur eben in einer anderen Position.

In dieser Position übernehmen sie freilich stellvertretend die Anbetung der Ikone, wie das reale Personen kaum tun würden. Inszenierung und Stilisierung sind auch hier unübersehbar, was in der Wiederholung, etwa in Madonnas Video zu MATERIAL GIRL besonders deutlich erkennbar wird.

2. Solche Extreminszenierungen (und hier ist nicht die Inszenierung durch Gerlind Reinshagen gemeint, sondern die kulturelle Folie, auf die sie sich bezieht) sind Teil des Dekonstruktionsprozesses von Rollen, auch von Geschlechterrollen im 20. Jahrhundert. Mit der Dynamisierung der gesellschaftlichen Entwicklung, der zunehmenden Komplexität von Gesellschaftsstrukturen und der Erosion von verpflichtenden Rollenmodellen, verlieren auch die geschlechtsspezifischen Rollenmodelle an Bindungskraft. Die extreme Stilisierung von Weiblichkeit- und Männlichkeitsrollen, die zu Ikonen der Handlungskompetenz (Che Guevara) und des Begehrens (Marilyn Monroe) werden, zeigt weniger die Überlebensfähigkeit tradierter Rollenkonzepte an, sondern die Funktionalisierung der Individuen, die systemisch in eine Struktur eingebunden und zugleich flexibilisiert werden (beliebig austauschbar und eben auch einsetzbar werden). In diesem Kontext verlieren geschlechtspezifische Rollen ihre systemische Funktion und werden zur Variation freigegeben.

Lebensweltlich bleiben sie zwar erhalten, und das notwendig, da die biologische Basisdifferenz erhalten bleibt und zumindest Orientierungshilfen gibt. Aber auch hier, und gerade hier werden sie ausvariiert und entpflichtet. Das biologische Geschlecht ist nicht mehr mit der habituellen Zwangsrolle eng geführt, sondern wird mehr und mehr freigegeben (was als Prozess zu sehen ist).

In diesem Zusammenhang erhält Reinshagens Monroe-Montage einen anderen Stellenwert als den der puren Aufklärung über einen gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang oder über die Behauptung, hier werde über die Einführung von medial vermittelten Ikonen vom eigentlichen Unter-

drückungsapparat, über die Produktion der Ikone und über die Ausrichtung real gesellschaftlich Handelnder auf diese Projektionsfläche vom systemischen Herrschaftsapparat abgelenkt, die Transzendierung des (grauen) Alltags in Richtung Glamour vorgenommen und die Funktionsfähigkeit der Individuen wie des Systems sichergestellt. Der Inszenierungscharakter des Stoffes ist hingegen offensichtlich. Marilyn Monroe ist als Ikone jederzeit erkennbar, sie wird als Ikone genutzt, und der gesellschaftliche Apparat, die soziale Praxis funktionieren nicht deshalb, sondern trotzdem, besser – was die jeweilig handelnden Subjekte angeht – unabhängig davon. Ikonen haben also eine andere Funktion, als die Kritische Theorie der Kulturindustrie unterstellt. Dabei bleibt es offensichtlich, dass sie eine aggressiv vorgetragene Sistierungsfunktion haben: In dem Moment, in dem die Geschlechterrollen diffundieren, werden sie in der Ikone als Extremform sistiert. Das Ziel dieser Aktion ist, Orientierung noch möglich zu machen, im Übrigen für beide Geschlechter. Allerdings weniger als Vorbild, dem nachzueifern wäre, denn als Kontrastmittel, an dem es sich abzuarbeiten gilt.

<sup>1</sup> Gerlind Reinshagen: *Göttergeschichte*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2000. Im Folgenden zitiert als GG plus Seitenzahl.

<sup>2</sup> Gerlind Reinshagen: *Leben und Tod der Marilyn Monroe* (1971). In: Gerlind Reinshagen: *Die grüne Tür. Chorische Stücke*, Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 2579) 1999, S. 133 – 198. Im Folgenden zitiert als MM plus Seitenzahl.

Inge Stephan

»EIN ORT FÜR ZUFÄLLE«

Berlin in Prosatexten von Gerlind Reinshagen

Um ein mögliches Missverständnis gar nicht erst aufkommen zu lassen – es geht mir in meinem Beitrag nicht darum, Gerlind Reinshagen als ›Berliner Autorin‹ oder ihre Texte als ›Berlin-Romane‹ vorzustellen. Ein solcher biografischer oder topografischer Zugriff würde die besondere literarische Leistung der Autorin verkennen, die doch gerade darin liegt, dass sie ihre Texte in einer poetischen Welt ansiedelt. Durch ihre kunstvolle Schreibstrategie der Verschlüsselung und des Verwischens hat die Autorin das biografische und politische Koordinatennetz, in dem die Texte entstanden sind und auf das sie wie ein Seismograf reagieren, so weit ausgeblendet, dass die Figuren in einem ›Niemandland‹ angesiedelt zu sein scheinen. Romananfänge wie:

Ich lag auf den Tod. Die Krankheit, die mich ergriffen hatte, preßte mir das Gehirn zusammen, riß an den Augäpfeln, heiße Säure rann durch meine Adern, das Herz raste, ich drohte ersticken zu müssen.

Ich befand mich – unverstellt wie Träume häufig sind – in unserem Packkeller, direkt neben der Verschnürmaschine, mich auf dem kalten feuchten Steinfußboden wälzend.<sup>1</sup> (R 9)

Er war froh, wieder zu Hause zu sein. Als er die Treppe zu seiner Wohnung hinaufstieg, als der Geruch des tatsächlich noch immer gebohnerten Holzes ihn wieder an die Flure seiner Kinderschule erinnerte, die abgegriffenen Löwenköpfe an dem geschnitzten Geländer blanker erschienen, als er sie im Gedächtnis hatte, überkam ihn ein seltsames Glücksgefühl – ja, tatsächlich hatte er »Glück« gedacht –, so daß er stehenbleiben mußte, um es in seiner ganzen Stärke wahrzunehmen.<sup>2</sup> (FB 7)

Merkwürdig, hier, jetzt, und aus der Entfernung, mit dir zu reden!  
Ich höre seltsame Nachrichten. Es heißt, du hättest alle Brücken abgebrochen. Sie sagen, du wohntest irgendwo verborgen in der Stadt und hättest dein Studium aufgegeben.<sup>3</sup> (J 9)

Es ist an einem dieser schnellen gelben Herbstnachmittage, alles ringsum bewegt sich; nur mühsam hält die Kastanie im Hof noch ein paar Blätter in den höchsten Zweigen fest. Falk sitzt in der Küche bei Matti und Jörg und spürt den Aufruhr in seinem Körper, wie in Erwartung, wie vor einem Fest. Etwas wird sich ereignen.<sup>4</sup> (GS 9)

zeigen deutlich, dass Reinshagen Räume in der Fantasie entstehen lässt, die sich einer vorschnellen Identifizierung entziehen. So ist es nur konsequent, dass der Stadtname Berlin an keiner Stelle in den vier Romanen fällt.

Wenn ich dennoch den Berlin-Bezug ins Zentrum meiner Überlegungen rücken möchte, dann tue ich dies mit dem Verweis auf Ingeborg Bachmanns Büchner-Preis-Rede von 1964, die den kryptischen Titel EIN ORT FÜR ZUFÄLLE trägt und in der das geteilte Berlin alle jene Kennzeichen des Wahnsinns und der Verrückung trägt, die der büchnersche Lenz in der dörflichen Abgeschiedenheit beim Pfarrer Oberlin im Steintal erfahren hat.<sup>5</sup> Der Riss, der für Lenz durch die Welt geht, zieht sich für Bachmann als sichtbare Teilung durch die Stadt. Die krankhaften »Zufälle«, die Lenz in der vorindustriellen Abgeschiedenheit des Steintales zustoßen – Derealisierungserfahrungen, Schwindel- und Taumelgefühle, Verkehrung von oben und unten, Isolation, Vereinsamung, Entlebendigung – kehren in grotesker Steigerung in Berlin als »Stadt der Moderne«<sup>6</sup> wieder. Im Vergleich zu anderen großen Städten ist Berlin für Bachmann ein privilegierter »Ort für Zufälle«, weil sich hier Geschichte in besonderer Weise abgelagert hat und deutlicher als anderswo im Stadtbild erkennbar wird.

Die Beschädigung von Berlin, deren geschichtliche Voraussetzungen ja bekannt sind, erlaubt keine Mystifizierung und keine Überhöhung zum Symbol. Was sie erzwingt, ist jedoch eine Einstellung auf Krankheit, auf eine Konsequenz von variablen Krankheitsbildern, die Krankheit hervorruft. Diese Einstellung kann jemand nötigen, auf dem Kopf zu gehen, damit von dem Ort, von dem sich leicht hunderterlei berichten ließe, dem aber schwer beizukommen ist, Kunde gegeben werden kann. Ein Kundschafter ist ein Ortsfremder – er ist somit im Vorteil und im Nachteil. Seine Darstellung ist ihm ganz und der Sache nie ganz angemessen. Aber Darstellung verlangt Radikalisierung und kommt aus Nötigung.<sup>7</sup>

auf. Die »Nötigung«, von der Bachmann in Hinsicht auf Berlin gesprochen hat, kehrt in der Prosa von Reinshagen als ›Notwendigkeit‹ zurück: Berlin ist als topografisches Zentrum der Prosatexte so selbstverständlich, dass es konsequenterweise ungenannt bleiben kann. Aber nicht nur von Begriffen wie »Konsequenz« und »Nötigung« lassen sich Bezüge zu Reinshagen ziehen. Die Forderung nach »Einstellung auf Krankheit« und ein Verständnis vom Autor als »Kundschafter« verweisen auf Schreibverfahren, mit denen Reinshagen als Prosaautorin experimentiert.

Bereits der erste Roman *ROVINATO ODER DIE SEELE DES GESCHÄFTS* (1981) ist eine Erkundung in einem ›fremden Land‹, in dem Krankheit, Traum und Wirklichkeit eine beunruhigende Einheit bilden. Der Lehrling Rovo, ein Bruder des büchnerschen Lenz und Wiedergänger des walserschen ›Gehülfen‹, versucht einen Platz in einer Welt einzunehmen, die ihren Bewohnern längst entglitten ist. Der Betrieb, der in einer namenlos bleibenden »Hauptstadt« angesiedelt ist, gehört bereits als Filiale einem riesigen Weltkonzern. Rovo nimmt dies allerdings ausschließlich aus der Perspektive eines Lehrlings wahr, dessen Revier der Packkeller ist. Reinshagen entwirft mit *ROVINATO* ein beklemmendes Bild einer entfremdeten großstädtischen Zivilisation, in der für den Lebensentwurf des sensiblen und ängstlichen Träumers Rovo kein Platz ist. Und doch sind der Lebensentwurf von Rovo, seine Flugfantasien und seine Ängste vor dem Absturz das geheime Zentrum, um das der Roman kreist.

Eins aber ist wahr, so wahr es Geschichten gibt: die Späteren, unsere Nachkommen also, sollten sie unsere Schubladen aufziehen, unsere Matratzen aufschneiden, das Innenfutter unserer wasserdichten Mäntel, sie werden unerhörte Schätze finden, Bildnisse ungeahnter Natur, die in der wirklichen und äußeren verloren gingen, sie werden edle und reine Linien entdecken, klare unversehrte Formen; und stehen werden sie vor einer Schönheit (immer noch); mit offenen Mündern werden sie dastehn und »Heureka!« schreien oder »Scheiterhaufen!«; oder hingehn und den gefundenen Plan mit dem von ihrem eigenen Haus vergleichen, ganz leise, ganz heimlich, in finsterner Nacht. (R 160 f)

Dem Roman liegt die Vorstellung einer idealen Stadt zugrunde, die organisch aus den Lebensplänen ihrer Bewohner entsteht.

Die Geschichte nämlich ist der Bauplan, den jeder Mensch nach seinem Wunsch und Willen auf das Falblatt seiner Seele zeichnet, das zukünftige, das erwünschte Haus, das er, exakt in allen Einzelheiten, sich erfindet, was Jahre, manchmal Jahrzehnte dauert, ein Unternehmen, zu anmaßend oft, zu hochstaplerisch, häufig riskant, ohne Kenntnis der Statik, fast immer gänzlich unberaten. (R 156)

Auch wenn es Rovo nicht gelingt, diesen Bauplan in Realität umzusetzen – er fällt durch die Prüfung und irrt am Ende des Romans über einen riesigen Friedhof (R 175), dessen Inschriften auf den Grabmälern für ihn unentzifferbare Hieroglyphen bleiben –, so repräsentieren die unerfüllten Wünsche von Rovo, seine Flugfantasien und seine Angstträume doch eine Lebendigkeit, die aus den anderen, angepassten Figuren der Geschäftswelt längst entwichen ist.

Um die Vorstellung einer idealen Stadt geht es auch in dem Roman *DIE FLÜCHTIGE BRAUT* (1984). Die Bezüge auf Berlin sind nicht kryptisch wie in *ROVINATO*, sondern motivisch äußerst dicht. Im Mittelpunkt steht nicht eine einzelne Figur, sondern eine Gruppe von Menschen, die sich auf Festen eines Professors treffen und sehr unterschiedliche Vorstellungen von ihrer Stadt haben. Straup zum Beispiel arbeitet an einer Doktorarbeit über ein Thema aus der Romantik und begeistert sich für die damalige Gesprächs- und Salonkultur, die er gern für die Gegenwart wieder beleben möchte. Er sucht in der Stadt nach Spuren von Rahel Varnhagen, Schleiermacher und anderen romantischen Autoren. Zusammen mit dem Journalisten Robert, der für den Rundfunk ein Berlin-Porträt schreiben soll, geht er über einen Friedhof, auf dem sich viele Gräber von Berühmtheiten finden.

Straup schritt schon zielbewußt in den Reihen voran. Er war unerwartet heiter plötzlich, deutete nach rechts und links, entdeckte dies und das, machte aufmerksam; wußte, wo sich die Erbgruft der Mendelssohns befand, kannte den Stein Adalbert Chamissos. In dem Maß, in dem Robert schweigsamer wurde, wurde Straup lebhafter; er kam ins Reden, begann zu dozieren. War, wie jedermann hier, darauf aus, dem Zugereisten seine Weisheit aufzudrängen. Hier müsse er anfangen, wolle er die Stadt begreifen, und nur hier. Das Soziologische, das Geographische, die Infrastruktur – alles erforscht und bekannt. Mit den historischen Ursprüngen zu beginnen sei uninteressant, da nicht originell: dieses Zusammenwachsen aus Dörfern, nicht anders als überall in der Welt, die Entwicklung in Sprüngen, auch das schon fast historische Gesetz ... Das Un-Gewöhnliche, Besondere der Stadt, es wäre hier und nirgends sonst zu finden; hier unter diesen Steinen läge es begraben. An vielen Orten läge es ringsum zerstückt, man brauche es nur zusammensuchen. Man müsse es wieder zusammensetzen. Robert dürfe sich der Stadt nicht nähern, sagte Straup, ohne zu wissen, wo ihr Herz begraben läge. Die Aufgabe sei, das Herz, den Ort zu untersuchen, und auch die Zeit, in der es einmal jung, gesund und kräftig war. (FB 103 f)

Robert dagegen, dessen Kindertraum es gewesen war, Architekt oder Baumeister zu sein (FB 220), fühlt sich von der Stadt abgestoßen. Er gibt den Auftrag zurück, da er nicht glaubt, »irgend etwas in der Stadt zu finden oder über sie herauszufinden, was nicht andere vor ihm längst gefunden hatten. Was nicht

in anderen Städten ebenso zu finden wäre.« (FB 109) Trotzdem lässt ihn die Stadt nicht los. Ruhelos bewegt er sich durch Berlin, macht Bekanntschaften, stellt Nachforschungen an und zeichnet schließlich ein verwickeltes Diagramm, das die Straßen der Stadt mit den Menschen, die er kennt, in Beziehung setzt. Die Muster, die auf diese Weise entstehen, geben jedoch keinen Sinn. Irritiert fragt sich Robert, ob es »eingeborene Muster« gäbe, die die Menschen zu kopieren gezwungen – darin den Tieren gleich, welche »die immer gleichen Nester, Larven, Muschelformen produzieren müssen« (FB 178). Wie Robert findet auch Straup schließlich keinen Halt mehr in der Stadt, nachdem seine Doktorarbeit abgelehnt worden ist. Wie der büchnersche Lenz im Schneegebirge die Orientierung verliert, irrt auch Straup am Ende des Romans durch eine Stadt, die wie eine Eiswüste für ihn ist.

Die Vereisung nahm zu. Es waren die Mauern zuerst, die immer schwerer und kälter wurden, dann die Zwischenwände; dann sah er die Decke über sich wie blaues Eis, es brach in spinnenwebförmigen Mustern auf, blitzartig in alle Richtungen springend. Als er das Krachen hörte, dieses nie zu ortende Geräusch, das bei Tauwetter über die Gewässer wandert, hielt er es nicht mehr aus und lief hinaus. Doch auch in der Stadt war etwas im Gange. Dabei war es ganz windstill. Der Abend kam nicht wie sonst, Schritt um Schritt, sondern lauerte schon überall versteckt; als sei er schon seit Mittag in der Stadt. Straup wagte nun nicht mehr, unter Brücken und Unterführungen hindurchzugehen, aus Angst sie könnten auf ihn fallen. Er suchte die weiten, durch den Krieg entstandenen Plätze auf. Aber er fror dort. Auch spürte er Strahlen, kalt und schneidend von überall her, die auf ihn zuschossen, in einem Punkt seines Innern sich kreuzend. So lief er in die Straßen zurück. Am liebsten hielt er sich an die Bäume, die aber nicht zu alt sein durften, keine Veteranen aus dem letzten Krieg; er glaubte, daß sie im Prozeß des Wachsens Wärme produzierten; wie Mütter würden sie ihn an sich ziehen und schützen. Er hütete sich später auch, eiserne Gegenstände zu berühren, denn nachdem es zu dämmern begonnen hatte, war selbst den Metallen nicht mehr zu trauen. (FB 248 f)

Die innere Vereisung Straups steht dabei im merkwürdigen Gegensatz zu der Hektik, in der sich die Umgebung befindet. Die apokalyptischen Bilder erinnern an das »Nachtmahr«<sup>8</sup> einer aus den Fugen geratenen Welt, das Ingeborg Bachmann in ihrem Berlin-Essay folgendermaßen beschwört.

Wegen der Politik heben sich die Straßen um fünfundvierzig Grad, die Autos rollen zurück, [...] Die Fußgänger verfangen sich, halten ihr Gebiß zusammen, sie sprechen nicht, aber sie schauen, mit den Händen fest über dem Mund, schauen aus nach einem Halt.<sup>9</sup>

Bei Reinshagen heißt es:

Es kam auf einen Schlag. Der Verkehr war ohne Vorwarnung in Gang gesetzt. Nichts mehr fuhr langsam an. Menschen rannten, fielen übereinander. Ein Sportwagen raste in einen O-Bus. Eine Mutter schlug ihr Kind halbtot. Alle Bürgersteige wurden überfahren. Die Stadt war nichts Geschaffenes mehr, nichts Überschaubares, Haltbares; alle Mauern, Glasfassaden, Eisenstreben, die Maschinen und Motoren waren plötzlich imstande zu wachsen, sie konnten explodieren, konnten ausbrechen und aus der Bahn geraten [...] (FB 250)

Sowohl Straup wie Robert, die beiden ewigen »Rivalen« (FB 101), scheitern. Die Stadt ist wie eine »flüchtige Braut«, die sich ihrem Liebhaber entzieht.

Das Motiv des Jagens und des Gejagtwerdens, das in der FLÜCHTIGEN BRAUT keimhaft angelegt ist, wird im Roman JÄGER AM RAND DER NACHT (1993) schon vom Titel her in das Zentrum gerückt. Auch dieser Roman spielt in Berlin und auch hier wird der Name der Stadt nicht genannt. Das »Berliner Zimmer« (J 35), das Fraunhoferinstitut, die Alte Wache Unter den Linden (J 58) und »[u]nser Mauer« (J 122) sind jedoch mehr als deutliche Hinweise darauf, wo wir uns befinden. Auch der Hinweis auf die »gedoppelte Stadt« (J 69) legt deutliche Spuren. Der Roman erzählt von der Jagd nach den Bildern. Der Filmemacher Scharayn streift mit der Kamera durch die Stadt und setzt im Schneiderraum die »geschossenen« Bilder neu zusammen. »[...] er hat die Stadt eingesammelt, wo sie sich hergab; er hat Menschen gesammelt, zu Hunderten, er ist verrückt nach Menschen, ein Menschenjäger.« (J 57 f) Er wird aber nicht nur als Menschenjäger, sondern auch als ein »Bilderbändiger« (J 170) beschrieben, »der alle Bilder zwingen wollte in das eine große Weltbild, den ganz großen Film« (F 170). Die Stadt zerfällt jedoch in zahllose Bilder, die sich zwar einfangen lassen, aber nicht in eine Einheit zwingen lassen wollen. Die Stadt erscheint dem Filmemacher Scharayn wie »Alibabas Höhle« (J 208), die mit Schätzen angefüllt ist, auf deren Grund jedoch eine »Schädelstätte«, ein »Masengrab« (J 209), verborgen ist.

Ein Gegenspieler zu Scharayn ist der Student Gregor, der die Stadt schreibend einzufangen sucht, dafür aber einen räumlichen Abstand braucht. Erst in Amerika gelingt es ihm, seine Erinnerung an das »Drüben«, woher er kommt, aufzuschreiben – in der ihm fremden Sprache Englisch. Hellsichtig kommentiert seine Freundin seine Schreibanstrengung mit den Worten: »Es sind deine Leute da drüben, [...] und du willst sie dir von der Seele schreiben. Was ich befürchte ist: sie rücken dir nur näher auf den Leib.« (J 213 f) Zugleich wirft sie ihm vor, dass er seine Freunde und Verwandten als »Monster« (J 214) dargestellt habe. Er jedoch ist davon überzeugt, dass er sie wie »Geliebte« (J 214) beschrieben hat. Bis zu seinem Tod arbeitet Gregor seine Erinnerungen verbissen immer wieder neu um. Als er schließlich wie Kafkas Hungerkünstler an Entkräftung

stirbt, hinterlässt er ein umfangreiches Manuskript, das die Freundin von Anfang bis Ende durchliest. Auch wenn ihr vieles unklar bleibt, so meint sie, den Freund und sein Schreibprojekt doch begriffen zu haben: Es geht nicht so sehr um die »Wahrheit«, sondern um die »Treue zum Werk« (J 225). – Es ist nicht abwegig, in einer solchen Auffassung auch das poetologische Credo der Autorin zu sehen.

Zum Abschluss möchte ich noch kurz auf den Roman *AM GROSSEN STERN* (1996) eingehen, der vom Titel her bereits einen Berlin-Bezug signalisiert und dementsprechend auch in die Bibliografie *BERLIN IN PROSA* (1989 – 1999) Aufnahme gefunden hat.<sup>10</sup> Dieser Roman, der von einem ehrgeizigen Erziehungsprojekt handelt, greift viele Themen auf, die wir aus den vorangegangenen Romanen bereits kennen: Es geht um die Macht der Bilder, um die Schwierigkeiten des Schreibens, um Lebensentwürfe und ihr Scheitern und um die Gefühle von Einsamkeit und Derealisation in der großen Stadt, die von ihren Bewohnern als »Dschungel« (GS 111, 120) erlebt wird. Wie der Filmemacher Scharayn ist auch der Fotograf Falk ein Bilderjäger. Zugleich ist er aber ein Mann, der Macht über die Bilder haben will und Menschen nach seinem Bilde schaffen möchte. Nach dem Fall der Mauer ist er vom West- in den Ostteil der Stadt gezogen. Dort lebt er zurückgezogen mit seiner Pflgetochter Bronja, einem elfjährigen Mädchen, das ein Freund aus Osteuropa mitgebracht hat. Von diesem Mädchen geht ein Zauber aus, der an die Faszination erinnert, die Mignon auf Wilhelm Meister ausübt. Bronja erweist sich jedoch nicht nur als ein merkwürdiges Kind, sondern zugleich als eine »flüchtige Braut«, die ihre eigenen Wege im »Dickicht« der Stadt sucht.

Vergeblich versucht Falk, die Wege der Tochter zu bestimmen. Er führt sie an Plätze, die ihm wichtig sind, wobei Tochter und Stadt immer stärker in seiner Wahrnehmung verschmelzen. Vor allem der Große Stern mit seinem Kreisverkehr und der Siegestsäule üben eine magische Anziehungskraft auf Falk aus. Die »vorwärtsstürmende [...] Viktoria« (GS 208) wird zum Symbol all dessen, was Falk aus der Tochter machen wollte. Der Sturz Bronjas auf der Freitreppe zu Füßen der Siegesgöttin erweist sich jedoch als böses Omen: Aus dem wunderbaren Kind, dessen Erziehung Falk mit so viel Hoffnung begonnen hat, ist am Ende des Romans ein gefallener Engel geworden, der mit dem Freund von Falk ein Verhältnis beginnt und als Prostituierte auf dem Strich bei der Siegestsäule arbeitet. Nachdem die Tochter ihn verlassen hat, sucht Falk die alten »Bronja-Plätze« (GS 273) wieder auf. Am Großen Stern stößt er schließlich auf die Spur der Tochter, die sich jedoch als Blutspur erweist: Sie deutet zurück auf den Sturz Bronjas am Großen Stern und auf das blutverschmierte Bett (GS 277), in dem Vater und Tochter eine gemeinsame Nacht verbracht haben, und endet im Leichenschauhaus des Krankenhauses, in dem Bronja als Folge einer Abtreibung gestorben ist.

Stadt und Frau verschmelzen in dem Roman zum Bild eines dunklen Begehrens, das keine Erfüllung finden kann.<sup>11</sup> Zugleich wird die Stadt zum

Spiegel des eigenen Lebens, zur Metapher der Vergänglichkeit des Menschen. »[...] so wie Kinder fast wie von einem Augenblick zum anderen erwachsen werden [...], so muß es auch der Stadt geschehen sein« (GS 210), resümiert Falk am Ende des Romans als er auf sein vergangenes Leben mit Bronja zurückblickt und eine Parallele zwischen den Veränderungen des Stadtbildes und seinem gescheiterten Erziehungsprojekt zieht:

Irgendwann um die Jahrhundertwende oder bald danach scheint sie unmerklich ihrer Kindheit zu entwachsen. Es muß damit begonnen haben, daß die geflügelten Tiere ausstarben, dann hörte es mit den Engeln auf, mit den stolzen, siegreichen zuerst, dann mit den trauernden geschlagenen; und schließlich verschwanden auch die Putten mit den dicken Bäuchen, mit ihren Köchern und Pfeilen und Füllhörnern, Kränzen. Zwar sind sie noch immer, verkleinert, verwandelt, in Ornamenten zu finden, an schön gekachelten Fabrikfassaden, im bunten Ziegelbauwerk eines Postfuhramts, zwar wachsen noch Lilien maueraufwärts, ringelt Mädchenhaar in viele Richtungen, doch schon schleicht sich Geometrisches ein, die gerade Linie maßt sich Herrschaft an, der Zweck regiert die Form, allem Überfluß ist der Kampf angesagt. Viel Schmuck wird abgelegt, das Haar geschoren. Nüchtern blicken die Fenster der neueren Häuser und strahlen Tüchtigkeit und Langeweile aus. Die letzten Jungfrau, die der Krieg verschonte, hocken verloren über bröckelnden Portalen; sie schauen – alte, langweilige Verwandte – mißmutig auf die Feste der Jungen. Und dann ist es mit allem Spiel vorbei. (GS 210 f)

Falks Frage »Könnte die Stadt, könnten wir, die *wir* jetzt die Stadt sind, nicht noch einmal von vorn beginnen, nach den alten Regeln oder ohne Regeln, uns noch einmal wieder zusammenreißen?« (GS 211) ist rhetorisch, wie er selbst am besten weiß. Für ihn ist das Spiel aus. Es gibt keinen Neuanfang in der Zukunft, so wie es auch keinen in der Vergangenheit gegeben hat. Die Suche nach dem Zentrum, nach dem Herzen, musste scheitern, da Falk diese Suche mit einem Macht- und Herrschaftsanspruch verbunden hat, der das Fremde und Andere nicht akzeptieren kann, sondern es nach seinem Bilde formen will. Letztlich ist es Falks Narzissmus, der ihn zum Einsamen und Gescheiterten in der »Mutterstadt« (GS 274) macht und ihm vorgaukelt, dass er den Riss, der durch die Schöpfung geht und den schon der bühnensche Lenz schmerzhaft am eigenen Körper gespürt hat, durch eine heroische Anstrengung schließen könnte.

Momentlang ist ihm, als bildete er das Zentrum der Stadt, genau die Mitte zwischen Ost und West, und er müßte die Hälften zusammenhalten – eine flüchtige, bedeutungslose Halluzination. (GS 274)

Ich fasse zusammen: Berlin ist in den vier Romanen Reinshagens ein »Ort für Zufälle« im Sinne von Bachmanns Verständnis des »Zufalls« als Metapher für

Krankheit und Ausgeliefertsein. Die Menschen sind der Stadt ausgesetzt wie die Kinder ihrer Mutter, sie begehren sie wie eine Braut und versuchen vergeblich, für ihren eigenen Lebensplan einen Platz in der Stadt zu finden. »Einzelkörper« und »Stadtkörper« bilden wie Mikro- und Makrokosmos eine Einheit, der jedoch jede Harmonie fehlt. Die Stadt »zeichnet« die Menschen, sie drückt ihnen ihren Stempel auf und weist sie doch zugleich zurück. Zur Stadt gibt es keine Alternative, keinen Fluchtpunkt, kein idyllisches Abseits. Sie ist das »notwendige Revier«, in dem sich die Menschen wie eh und je als Jäger und Gejagte gegenüber stehen und sie ist zugleich als »verrückte Stadt mit verrückten Geschichten« (GS 267) das Reservoir an Bildern, aus dem sich die Fantasien und Lebensentwürfe speisen. Überdies ist sie ein Ort, an dem Geschichte ihre Spuren hinterlassen hat. Es kommt darauf an, diese Spuren zu deuten.

- 1 Gerlind Reinshagen: *Rovinato oder Die Seele des Geschäfts*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1982. Zitiert als R plus Seitenzahl.
- 2 Gerlind Reinshagen: *Die flüchtige Braut*, Frankfurt/M. 1984. Zitiert als FB.
- 3 Gerlind Reinshagen: *Jäger am Rand der Nacht*, Frankfurt/M. 1993. Zitiert als J.
- 4 Gerlind Reinshagen: *Am Großen Stern*, Frankfurt/M. 1996. Zitiert als GS.
- 5 Ingeborg Bachmann: *Ein Ort für Zufälle*. In: Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster (Hg.): *Ingeborg Bachmann. Werke, Bd. 4*, München/Zürich 1982, S. 278–293.
- 6 Klaus R. Scherpe: *Berlin als Ort der Moderne*. In: *Pandaemonium Germanicum* 7, 2003, S. 17–37.
- 7 Ingeborg Bachmann: *Ein Ort für Zufälle*, A.a.O., S. 279.
- 8 Ebd., S. 278.
- 9 Ebd., S. 285.
- 10 Regine Jaszynski: *Bibliographie Berlin in Prosa (1989–1999)*. In: Erhard Schütz, Jörg Döring (Hg.): *Text der Stadt – Reden über Berlin, Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin 1999.
- 11 Zum Diskurs Stadt/Frau vgl. Inge Stephan: *Stadt ohne Mythos. Gabriele Tergits Berlin-Roman »Käsebieber erobert den Kurfürstendamm«*. In: Sabina Becker, Christoph Weiß (Hg.): *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 291–313.

Monika Shafi

## ROUSSEAU IN BERLIN

Kindheit und Geschlecht im Roman AM GROSSEN STERN

»Kindergerede, wohin man hört!«<sup>1</sup> (GS 21) beschwert sich Falk, der Protagonist in Gerlind Reinshagens Roman AM GROSSEN STERN (1996), und meint damit die Besessenheit seiner Freunde unbedingt Nachkommen, weitere Nachkommen haben zu wollen, selbst wenn sie die bereits vorhandenen Kinder und Familien als Belastung und Konflikt empfinden. Falk verfällt jedoch selbst diesem Begehren nach einem Kind, und der Roman zeichnet einen ungewöhnlichen Adoptions- und Erziehungsprozesses nach, der mit dem Tod des Kindes endet. An einem stürmischen Herbstnachmittag in Berlin handelt der circa 40-jährige Fotograf Falk seinen Freunden spontan deren 11-jährige Adoptivtochter Bronja ab. Der Text, der im Berlin der neunziger Jahre spielt, beschreibt Falks Erziehungsprogramm über einen Zeitraum von ungefähr fünf Jahren, in denen er sich jedoch kaum alltäglicher Erziehungspraxis widmet, sondern bemüht ist, Bronja von verderblichen äußeren Einflüssen – wahlweise Menschen, Mode, Technik oder Wissen – fernzuhalten.

Man könnte Falks bizarre Pädagogik, in der sich Erinnerungen an seine eigene unglückliche Kindheit, Künstlerego und der Ehrgeiz, aus Bronja keine Durchschnittsfrau zu machen, mischen, als idiosynkratisches Gedankengut eines selbstbezogenen Außenseiters auffassen, der unterschwellig von pädophilem Begehren getrieben wird. So jedenfalls wurde diese Figur zumeist in Rezensionen beurteilt, die überdies ein intensives Unbehagen an Falk und seinem Erziehungsprojekt durchzieht. Helga Kraft sieht sein Verlangen nach Bronja beispielsweise als den »alten Männerphantasien von Europäern«<sup>2</sup> entsprungen, und Angelika Overath stellt unwillig fest: »Der Text feiert den ästhetisch überhöhten Narzissmus eines Mannes noch angesichts des unfreiwilligen Opfertods eines missbrauchten Kindes.«<sup>3</sup> Im Berlin der Nachwende einen Erziehungskurs zwischen Rousseau und LOLITA zu steuern zu versuchen, überfrachte – Jörg Plath und Marja Rauch zufolge – den Roman inhaltlich und

stilistisch, da nicht nur das chaotische Erziehungsprogramm mit seinen romantischen Anklängen, sondern auch der allwissende Erzähler, der unentschlossen zwischen Identifikation mit Falk und Kritik an seiner Haltung schwankt, weitgehend Verwirrung und Missfallen stiftet.<sup>4</sup>

AM GROSSEN STERN behandelt pädagogische Tabuthemen. Patriarchalisch-väterliche Verfügungsmacht, Autoritätsmissbrauch, Verführung sowie Ausbeutung eines minderjährigen Mädchens werden, und dies scheint mir vor allem den Unmut der RezensentInnen zu erklären, nicht als Resultat einer krankhaften Sucht dargestellt, sondern erfolgen im Rahmen eines Erziehungsprojekts, das überdies von Reflexion, Kenntnis pädagogischer Klassiker wie Rousseaus EMILE (1762) und genau artikulierten Zielvorstellungen begleitet wird. Wiederholt erklärt und rechtfertigt Falk seine Absicht, Bronja zur Unabhängigkeit zu erziehen, und dieses Vorhaben legitimiert ihm zufolge seine unorthodoxe und zerstörerische Praxis. Da Autonomie und ausgeprägte Individualität allgemein als positive und wünschenswerte Direktiven gelten, ist jedoch zu fragen, warum Falk sie durch sein Verhalten in das genaue Gegenteil verwandelt. Die Gründe sind meines Erachtens in seinen Leitbildern, vor allem in romantischen Kindheitsprojektionen zu suchen. Insofern jedem Kindheitsbild ein Erwachsenenbild eingeprägt ist, und jede Erziehung auf eigenen Kindheitserfahrungen rekurriert, problematisiert der Roman vor allem die Figur des Erziehers.

Falks leidenschaftliches Verlangen nach Bronja und sein zerstörerisches Erziehverhalten verweisen im Kern auf die von Rousseau und den Romantikern formulierte Theorie kindlicher Unschuld, in dessen Widersprüchen er sich verfängt. AM GROSSEN STERN setzt sich in der Erziehungsvolte Falks mit zeitgenössischen Kindheitsidealen und den ihnen zugrundeliegenden aufklärerischen und romantischen Traditionen auseinander und beteiligt sich so, wenn auch in ungewöhnlicher Weise, am gegenwärtigen Kindheits- und Erziehungsdiskurs. Überlieferte Erziehungsideen sollen seinem Verlangen nach Bronja, das überdies durch seine eigene labile Identitätskonstruktion angetrieben wird, pädagogische Legitimation und Logik verleihen. Zugleich kann sein Erziehungsexperiment – darauf verweist bereits die im Titel genannte Berlintonografie – auf den deutschen Nachwendekontext bezogen werden und spricht damit die Frage nach dem Kind als symbolischem Bedeutungsträger der Nation an. Die im Roman dargestellten Kindheits- und Erziehungsdiskurse folgen alle einer Ökonomie des Begehrens, die daher im Zentrum der folgenden Interpretation stehen wird.

Zehn Jahre nach der Veröffentlichung des Romans hat das ›Kindergerede‹ keinesweg abgenommen, und die Dominanz von Kindheit und Erziehung zeigt sich im privaten wie im öffentlichen Bereich. Diese Kindheitszentriertheit folgt jedoch zwei unterschiedlichen Tendenzen. Kinder gelten einerseits als kostbares Gut, das beschützt, gepflegt und gefördert werden muss, das aber andererseits zu gewalttätigen und bedrohlichen Teenagern mutieren kann.<sup>5</sup> Kinder

entweder als Unschuldengel oder als gefallene Engel wahrzunehmen ist nun weder ein neues noch ein spezifisch deutsches Phänomen, sondern in dieser Dualität zeichnen sich alte, teilweise vormoderne Denkmuster und Ängste ab, die jedoch in den letzten Jahren in der westlichen Welt ungeahnte Ausmaße angenommen haben. Kinder gelten als wie nie zuvor Gefahren ausgesetzt, die von Armut, Misshandlung und Vernachlässigung bis hin zu Medien- dominanz reichen. Aufgrund dieser Angriffe auf ihre Kindheit bedürfen Kinder größeren Schutz durch Erwachsene. Der mit dem vermehrten Schutz einhergehende Verlust an kindlicher Autonomie trifft jedoch gleichzeitig auf den zunehmenden Verlust an Erwachsenenautorität, was wiederum den verlangten Schutz der Kinder unterminiert. Dem englischen Historiker Hugh Cunningham zufolge erklärt dieses Paradox die Widersprüche des gegenwärtigen Kindheitsdiskurses:

Die Besonderheit des späten 20. und frühen 21. Jahrhundert und die Grund- ursache vieler gegenwärtiger Verwirrung und Angst die Kindheit betref- fend ist, dass ein öffentlicher Diskurs, demzufolge Kinder Personen mit Recht auf ein Stückweit Autonomie sind, den Überresten der romantischen Sicht gegenübersteht, dass das Recht des Kindes ist, ein Kind zu sein. Die Auswirkung des ersten ist ein Verschmelzen der Kinder- und Erwachse- nenwelt und die der zweiten eine Aufrechterhaltung der Trennung.<sup>6</sup>

Genau dieser Zwiespalt zwischen Schutz und Selbstständigkeit oder zwischen Kindheit als autonomem Raum und Kindheit als Miniaturerwachsenenwelt charakterisiert Falks Situation. Einerseits will er Bronja vor verderblichen Ein- flüssen bewahren und fragt sich, wie dieser Schutz zu erreichen sei »wenn einer weder, wie die Heutigen, Freund sein will, noch, wie die Alten, Zuchtmeister?« (GS 57) Andererseits möchte er unbedingt »Freiheit, Denkfreiheit für mein Kind« (GS 70). Der Roman steigert diese einander konträren Vorstellungen jedoch ins Maßlose, so dass sie als verzerrt und abstrus, als das absurde Ver- halten eines tief gestörten Mannes wahrgenommen werden und dadurch kaum in ihrer geschichtlichen Verankerung zu erkennen sind. So schließen Falks »Schutzstrategien« u.a. mangelhafte Pflege und Aufmerksamkeit, Zwangsisola- tion, Entfernung vom Unterricht, sowie Verletzung der Aufsichtspflicht ein. Andererseits greift er nicht ein, wenn er erfährt, dass Bronja auf den Kinder- strich geht, und er rechtfertigt seinen Respekt vor Bronjas »Autonomie« mit einem Zitat aus Rousseaus EMILE (GS 177).<sup>7</sup> So grotesk ist seine Erziehung, die Auswirkungen so katastrophal – Bronja schläft mit seinem Künstlerfreund Percy, treibt ab, wird von Falk vergewaltigt und stirbt an den Folgen der Abtreibung – dass Falk als Monster von Heathcliffs Ausmaßen erscheint. Wie der Protagonist aus Emily Brontës Roman WUTHERING HEIGHTS (1847, STURMHÖHE) – ein Roman, der intensiv von Bronja gelesen wird – betreibt er ein einzigartiges Zerstörungswerk, das umso verheerender erscheint, da Falk ja

ständig über seine Erziehungsziele reflektiert, und Bronja und ihre Entwicklung intensiv kommentiert.

Die in den Rezensionen geäußerte Kritik an Falk betonte seine pädophile Neigung, so dass sein Erziehungsplan weitgehend als individuelle Verirrung erschien. In dieser Konzentration auf den Erzieher, die der Roman überdies nahelegt, können aber die historische Genealogie von Falks Erziehungsideen und ihre strukturellen Parallelen zu dominanten Kindheitsbildern leicht übersehen werden. Einerseits gilt es daher zwischen Erzieher und seinen Erziehungsmaßnahmen zu unterscheiden, andererseits ist die enorme Übersteigerung und Verzerrung des Schutz-Autonomie-Konflikts jedoch auch in dem Charakter des Erziehers und seiner eigenen Kindheit und Erziehung verankert. Die Integration dieser beiden Bereiche, Protagonist und Pädagogik, ist meines Erachtens dem Roman nicht geglückt, da eine erzieherische Grundkonstellation in einen moralischen Konflikt und in die fragwürdige Persönlichkeit einer exzentrischen Figur verlagert wurde. Umso wichtiger ist es daher, den geschichtlichen und zeitgenössischen Zusammenhang der Dualität von Schutz und Autonomie im Kontext des Werkes zu erklären.

Die historische Kindheitsforschung, wie sie von Philippe Ariès inauguriert wurde, begreift Kindheit als einen geschichtlichen und damit veränderbaren Zustand, dessen Inhalt von Erwachsenen bestimmt wird.<sup>8</sup> Kennzeichnend für das 20. Jahrhundert und Gegenwart sind eine enorme Aufwertung und Wertschätzung von Kindern und Kindheit<sup>9</sup>, in die sehr alte Traditionen, die z.T. hellenistisch-christlichen Ursprungs sind, einfließen. Dieter Richter bezeichnet beispielsweise den »Kinderkult als ein Grundmuster der abendländischen Tradition«<sup>10</sup>, das jedoch bereits in der vorbürgerlichen Epoche eine Erfahrung der Fremdheit widerspiegeln. Die Haltung von Erwachsenen zu Kindern sei daher, so spekuliert Richter, seit jeher von Distanz geprägt. Kinder erschienen Erwachsenen auch in vormoderner Zeit primär als andersartige Wesen, doch verstärkte sich diese Distanz im Zuge der Säkularisation und wurde zum »konstitutiven Merkmal der Kindheitsbilder der bürgerlichen Epoche«<sup>11</sup>. Aufklärung und Romantik entwickelten unterschiedliche Kindheitsauffassungen, die sich als die Differenz zwischen einem noch nicht entwickelten Menschen, dessen Potential in der Zukunft liegt und durch Erziehung auszubilden ist, und einem besseren, idealen Kind-Menschen beschreiben lässt. Dieser Kontrast zwischen dem zukunftsorientierten Potential der Aufklärung und der romantischen Sehnsucht nach einer verlorenen Vergangenheit sind Richter zufolge nicht so sehr als Gegensätze zu verstehen, sondern als zwei Versuche, die Entfernung zum Kind zu überbrücken: »Stellt sich in einem Fall die Lebenslinie als wachsende Entfremdung dar, so im anderen Fall als Versuch der Verschmelzung mit dem Verlorenen, als *Rückkehr* in die Kindheit.«<sup>12</sup>

In der historischen Aufarbeitung von Kindheit wird zwar genau zwischen realen Kindern und dem Diskurs »Kindheitsbild« unterschieden<sup>13</sup>, doch folgen Einsichten in Kinder oder Entscheidungen über sie im Rahmen dominanter

Kindheitsbilder. Wie Falks Erziehungsprogramm nur zu deutlich zeigt, überschneiden sich romantische Imagination und zeitgenössische Praxis. Ungeachtet ihrer jeweiligen historischen Ausprägung reflektieren Kindheits- und Erziehungsdiskurse Weltbilder, da Aussagen über Kinder, wie Lesnik-Oberstein argumentiert, auf Grundannahmen über Identität und Kultur beruhen:

Kindheit ist als Identität ein Vermittler und Behälter für Ideen in der westlichen Kultur über Bewusstsein und Erfahrung, Moral und Werte, Eigentum und Privatsphäre, aber, und dies ist vielleicht am wichtigsten, ihr wurde eine entscheidende Beziehung zur Sprache selbst zugeschrieben.<sup>14</sup>

Diese Beziehung des Kindes zur Sprache wurde vor allem in der Romantik formuliert, und Lesnik-Oberstein interpretiert sie in erster Linie als eine Erlösungsfunktion. Dem Kind sei es gegeben, Erwachsene von Instabilität und Unklarheit zu befreien und ihnen so die Möglichkeit authentischer Erfahrung und ungeteilten Bewusstseins zu vermitteln.<sup>15</sup>

Keine andere Epoche hat ein so weitreichendes visuelles und sprachliches Vorstellungspanorama zur Kindheit geschaffen wie die Romantik, da sie maßgeblich an der Ausprägung des Unschuldstopos beteiligt war. Der Einfluss romantischer Ideen war so nachhaltig, weil in der Festschreibung von Kindheit als Unschuldstraum das Bedürfnis von Erwachsenen nach einer alternativen, nicht entfremdeten Existenz Erfahrung befriedigt werden konnte. Genau zu dem Zeitpunkt als sich die Lebensrealität der Erwachsenen durch Säkularisation und beginnende Industrialisierung grundlegend zu verändern begann, wurde Kindheit als naturnahe, seinsverbundene Idealität begriffen, nach der sich Erwachsene vergeblich zurücksehnten.<sup>16</sup>

In Falks Auffassung von Kindheit und Pädagogik spiegelt sich zunächst das auf Locke und Rousseau zurückgehende Konzept vom Kind als Naturwesen, dessen Autonomie und Freiheit unbedingt zu respektieren und zu beschützen ist. Bereits das Eingangskapitel betont Bronjas Naturnähe. Der Roman beginnt mit einem plötzlichen und unerklärlichen Verlangen. Falk sieht ein »dunkelhaariges Wesen« (GS 9) – es ist zunächst unklar, ob es ein Junge oder Mädchen ist – welches in einem wilden Spiel, einer Verfolgungsjagd begriffen ist, und von dessen Schönheit er augenblicklich fasziniert ist. Die Namen und Vergleiche, die er dem Kind gibt, »ein Prinzenkind«, »ein Souverän auf seinem Thron« (GS 10), »diesem höchstwahrscheinlich ungewaschenen kleinen Djii« (GS 11), »ein Waisenkind [...] von weit her, von jenseits des Dnjepr« (GS 12) sowie Falks Empfindung durch den Anblick des Mädchens verzaubert, verwandelt zu werden und »auf einem anderen Kontinent, in einem unbekanntem Land« (GS 14) zu erwachen, folgen alle dem Duktus der kolonialen Entdeckung und Eroberung, dem zufolge das Mädchen von Anfang an als ein exotisch Fremdes wahrgenommen wird.

Der Blick auf das Kind konstituiert Bronja als das Andere, das unter dem Herrschaftsblick des erwachsenen Mannes zugleich fremd und leer wird. Die spärlichen Informationen über ihre Herkunft, die Falk von seinen Freunden erhalten hat, geben ihm so nicht Anlass zu weiteren Fragen, sondern befeuern seine Fantasie. Obwohl es den Tatsachen widerspricht, soll Bronja aus dem Ural stammen und durch eine märchenhafte Reise im Westen angekommen sein, und Falk stellt sich Bronja überdies als eltern- und heimatlos vor. Er imaginiert sie als zeitloses Naturwesen, in das sich keinerlei geschichtliche oder kulturelle Einflüsse eingeschrieben haben, und das sich daher potentiell einer neuen Erziehung öffnen kann. So ist es besonders bezeichnend, dass Falk Bronjas erste Erscheinung als »wilde Jagd« (GS 9) beschreibt. Wildheit galt seit dem 18. Jahrhundert als das zentrale Merkmal kolonisierter Völker. Der pädagogische Blick auf das wilde Kind begleitete und verband sich mit dem Blick auf den Wilden, sei es in der Ausprägung als edler oder als kannibalischer Wilder, und der Wildheitsmythos wurde »zum einflussreichsten Kindheitsmuster des aufgeklärten Zeitalters.«<sup>17</sup>

Die Entdeckung »fremder Völker« und die Entdeckung der Kindheit weisen nicht nur zeitliche sondern auch inhaltliche Parallelen auf, denn die Entdeckung des geografischen wie des kindlichen Raums schufen jenes Andere, das den eigenen Bedürfnissen und Wünschen eingepasst werden kann. Insofern Kindheitsbilder, wie sich am Beispiel der romantischen Imagination zeigt, von Erwachsenen geschaffen, artikuliert und verbreitet werden, wiederholt sich in der Erwachsenen-Kind-Konstellation, sei es als imaginärer oder realer Umgang, jene Beziehung des Ich zum Anderen, in der die Selbstdefinition des Ichs sowohl der Andersartigkeit als auch der Minderwertigkeit des Gegenüber bedarf, um die eigene Macht und Überlegenheit zu legitimieren.<sup>18</sup>

Falk folgt in seinem Verhalten diesem doppelten Begehren nach Kind und Exotik, das durch seinen Beruf als Fotograf überdies vertieft und erweitert wird. Da Fotografie, vor allem Kinderfotografie, ebenfalls aus dem romantischen Kindheitsbild zentrale Impulse bezog<sup>19</sup>, werden durch Falk, der überdies Jugendbildnisse von Romantikern sammelt, vielfältige Bezüge zur romantischen Kindheitsauffassung hergestellt. Seine Vorstellung von Bronja als ursprüngliche, isolierte Natur, ihre Festschreibung in androgyner Schönheit sowie die Assoziation mit vitalistischen Lebenskräften – durch die im Spiel verkörperte Wildheit und Kraft ausgedrückt – weisen Falks Ideen als von geradezu idealtypischer romantischer Provienz aus. Auch sein Wunsch sie zur autonomen Frau zu formen, nimmt romantische Ideen auf, da in ihm das Motiv vom Kind als Kunstwerk zu erkennen ist.

Sein unorthodoxer Erziehungsprozess folgt so einem rousseauistisch-romantischen Credo, in dem Freiheit – verstanden als Freiheit von verderblichen gesellschaftlichen Einflüssen, einschließlich familiärer Einflüsse sowie Isolation und Autarkie – oberste Maxime ist. Sein Bestreben, das Kind in einem mutterlosen Raum zu erziehen – Falk ist geradezu panisch darauf bedacht,

Bronja von allen weiblichen Einflüssen fernzuhalten – steht ebenfalls in dieser Traditionslinie.<sup>20</sup>

Es scheint mir in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass Falks erster Blick auf ein *spielendes* Kind fällt, und sein Begehren nach Bronja steht im ursächlichen Zusammenhang mit dem freien, wilden und sich selbst genügenden Spiel. Kinder und ihr Spiel verkörpern »euphorische Werte«, wie Spontaneität, Gefühlsintensität, Kreativität und Freiheit, auf welche die zuschauenden Erwachsenen sowohl mit emotionaler Anteilnahme als auch Kontrolle reagieren.<sup>21</sup> Falk beobachtet fasziniert Bronjas Bewegungen – laufen, springen, sich ducken – die in einer, wenn auch verkümmerten, Naturwelt erfolgen. Obwohl er einerseits bereits im Moment der Adoption beginnt, Bronjas Bewegungen zu kontrollieren, so versucht er andererseits die Kreativität und Konzentration des Spiels durch Haus- und Leseprojekte einzufangen, die aber seinen Anweisungen folgen. Falk gibt vor, zwischen Autoritätsnegation und autoritärer Disziplinierung einen (dritten) Weg finden zu wollen, doch seine Erziehungspraxis unterliegt ausschließlich seinen Bildern und Bedürfnissen. Kann es daher sein, wie der Erzähler kritisch anfragt, dass beispielsweise Bronjas bemerkenswerte Fähigkeit zum Alleinsein, »dem Vater in seinen Plan paßt? In sein so großartig entworfenen Gemälde, sein Freiheitsbild ...« (GS 101) Die eigenen Ziele und Wünsche dem Kind zu unterstellen, ein zentrales Kennzeichen der romantisch-bürgerlichen Pädagogik, löst die jeder Erziehung implizite Autoritäts- und Gewaltfrage, da ihr das Paradox gelingt die eigenen »Einschreibepraktiken durch das kindliche Gemüt als solches«<sup>22</sup> zu legitimieren.

Die aufklärerisch-romantische Genealogie von Falks Vorstellungen erklärt aber noch nicht, warum Falk, eingefleischter Junggeselle und Eigenbrötler, dieses Kind überhaupt will. Wie er selber eingesteht, passt diese Transaktion weder zu seinem Temperament noch zu seinem Lebensstil. Ihn interessieren ausschließlich Fotografien »[o]der die Jagd danach.« (GS 18) Mit einem Kind zusammenzuleben setzt »alles sachliche Denken, jedwede Vernunft. Jede Lebensplanung überhaupt« (GS 18) außer Kraft. Die ausführlichen und z.T. kritischen Erzählerkommentare geben zahlreiche Hinweise auf die einzigartige Triebkraft seines Begehrens. So heißt es beispielsweise kurz nach dem ersten Blick auf Bronja:

Er wünschte, er hätte ein Pferd, mit ihm davonzugaloppieren. Als würden mit dessen Besitz alle Unrast, alle Mißhelligkeiten seines bisherigen Lebens auf einen Schlag getilgt und verschwunden sein. Als käme er, wie die Liebesleute in alten Geschichten, mit der Erfüllung dieses Wunsches zur Ruhe. (GS 15)

Bronja soll also sowohl seine Vergangenheit verändern, befrieden oder auslöschen, als auch zugleich seiner Zukunft Harmonie und Frieden schenken. Indem Falk Bronja die doppelte Bürde auflädt, sowohl Vergangenheit als auch

Zukunft zu richten, folgt er aufklärerischer wie romantischer Tradition, die er jedoch beide dem Diktat der eigenen Biografie unterstellt.

Falks Vergangenheit ist, wie im Laufe des Romans deutlich wird, überschattet von einer katastrophalen Kindheit, in der ein autoritärer Stiefvater, zumeist als »der Orthopäde« (GS 124) bezeichnet, seine zigeunerhafte junge Mutter ins Zwangskorsett der bildungsbürgerlichen Arztgattin steckte und sie damit sich selbst und dem Sohn entfremdete. Falk liebte die junge Mutter, wie sie auf einer frühen Fotografie erscheint, und hasst wie sie geworden ist, »eine dicke, widerliche Kröte« (GS 144). Da Bronja ihn an die junge Mutter erinnert, könnte sie, dies wird vom Erzähler mehrmals betont, »mit Phantasien zu tun haben [...] die weit zurück in seine Kindheit reichen« (GS 19) und auf einen ödipalen Wunsch verweisen. Auch seine Zukunft, bisher ein zufallsgebundenes, zielloses Treiben, hat durch Bronja Richtung bekommen.

Die Erziehung eines »wilden«, also scheinbar noch nicht vorgeprägten Kindes kommt so einer symbolischen Korrektur der eigenen Erziehung und des eigenen Lebensentwurfes gleich. Da das Kind aber nur als Träger von Vergangenheit und Zukunft fungiert, werden seine Gegenwart und Individualität ausgelöscht. Obwohl Falk so leidenschaftlich nur an diesem Mädchen, nur an Bronja interessiert ist, geht es ihm letztlich nicht um ihre spezifische Persönlichkeit, sondern um das Erziehungsexperiment und seine Rolle in ihm. Indem er die Bilder und sein Begehren absolut setzt, vernichtet er das Kind selbst. Falks Haltung ist, wie wiederholt betont wurde, extrem, doch folgt er prinzipiell der seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts dominanten Auffassung, die Kinder als Quelle emotionaler Befriedigung betrachtete und ihnen damit zugleich größere Autonomie und Macht verlieh. Bronja wird zwar als sehr passiv geschildert, und es wird nie aus ihrer Perspektive erzählt, doch reagiert sie in ihren Entscheidungen und Handlungen auf Falk und seine Erziehungsideen. Im Übergang von »unschuldiger« Naturkindheit zu »schuldiger« Stadtadoleszenz führt Bronja die Zeit- und Geschichtslosigkeit des Unschuldstopos ad absurdum, den sie ja nicht nur als Ideal, sondern als alltägliche Praxis erlebt. Bronja rebelliert gegen die Zeit- und Geschichtslosigkeit einer alternativen (Kinder)welt, die für sie nur die Rolle des Artefakts bereithält und sucht nach Erfahrungen, die ihre Eigenständigkeit und Weiblichkeit anerkennen sollen. Isoliert und richtungslos führt ihre Revolte gegen Falk und sein Programm jedoch fast zwangsläufig zu weiterer Abhängigkeit und Zerstörung.

Um Bronjas Unschuld zu erhalten, wollte Falk sie vor allem vor den Verführungen des Konsums, von ihm mit Weiblichkeit gleichgesetzt, bewahren. Aus dem gleichen Grund renovierte er auch nicht seine völlig heruntergekommene Wohnung und hielt Bronja in den nächsten Jahren weit entfernt von aller Warenwelt. Einen gemeinsamen Kaufhausbesuch, bei dem Bronja nach Kleidung und Accessoires Ausschau hält und dabei von Verkäuferinnen beraten wird, empfindet Falk als infamen weiblichen Angriff auf die Integrität seiner

Tochter, die jedoch unter seiner Anweisung die Stärke besitzt, dieses verräterische Angebot weiblicher Warensolidarität zurückzuweisen. (GS 94)

In einem alternativen Raum, dessen Inhalt und Grenzen von Falk bestimmt wurden, soll Bronja »reine« und das heißt auch geschlechtslose Natur bleiben. Falk verweigert sich so zwar der materiellen, doch nicht der ideellen Produktion einer unschuldig-wunderbaren Kindheit, deren bizarre Inszenierung und Ausstattung der Logik des bürgerlichen Kinderideals von Unschuld und Wunder folgt. Wie Gary Cross in seiner Studie zur amerikanischen Kindheit gezeigt hat, wollten Eltern in der Unschuld und Freude des Kindes nicht nur die eigene Freude, wieder(be)leben, sondern sie suchten in der kindlichen Wunscherfüllung nach Neuem auch mit der eigenen Erfahrung, dem eigenen Verlangen nach Neuem umzugehen. Kindheit entwickelte sich so zu einem Flucht- und Fantasieraum für Erwachsene, über den die Kinder aber spätestens in der Adoleszenz selbst Regie führen wollten. Aus unschuldigen Kindern wurden rebellische Teenager, deren Ansprüche und Benehmen zwar die Logik unschuldiger Kindheit fortschrieben, doch nun den Erziehungsidealen der Eltern zuwider liefen.<sup>23</sup>

Falks umfangreiche Beschützungsmanöver sowie seine Stadtekursionen, durch die er Bronja und sich selbst jene neuen, unverbrauchten Erlebnisse vermitteln will, folgen genau diesem Denken. Was die von ihm verachteten Mütter durch Kleiderkauf zu erreichen versuchen, nämlich die Erfahrung von (Unschuld)sfreude und Einmaligkeit, hofft er durch Ausflüge in Berlins (Architektur)vergangenheit zu bewirken. Angeleitet von Falk lernt Bronja Berlin als »die geschlagene, zerrissene, die allenthalben zusammengeschweißte, vielfach genietet und geflickte« (GS 207) Stadt kennen. In ihrer Faszination an Ruinen und Denkmälern, wiederum von Falk aktiv gefördert, erlebt Bronja Berlin primär als Vergangenheit, die, wie das Zitat deutlich macht, von Konflikt, Zerstörung und Rissen beherrscht wird. Falk ist sich zwar bewusst, dass sie nur die »schmutzige, kaputte, ungeschmückte« (GS 210) Seite sehen, doch zweifelt er daran, dass die Stadt trotz der überall zu beobachtenden (baulichen) Veränderungen die Kraft zum Neubeginn aufbringen kann (GS 211). In einem sehr aufschlussreichen Kommentar beschreibt er die Stadt als »ihrer Kindheit [...] entwachsen« (GS 210) und unfähig zu ihrer früheren Schönheit, Märchenhaftigkeit und Verspieltheit zurückzukehren. Am Ende dieses Ausfluges, Arm in Arm an Bronja geschmiegt, wünscht er sich in dieser »vollkommen wunschlosen Zeitlosigkeit« (GS 211) verbleiben zu können.

Die Stadt und das Kind, Berlin und Bronja auf Vergangenheit zu fixieren negiert aber Entwicklung, Gegenwart und Zukunft und kommt einem radikalen Ausstieg aus der Zeit gleich. In dieser Geschichtslosigkeit sind weder Wachstum noch Veränderung möglich. Der Verlust an Lebendigkeit und Autonomie ermächtigt Falk jedoch sich an der Schönheit von Bronja und der Stadt zu erfreuen, und sein Blick nimmt beide eher als Kunstwerk, denn als lebendige Figur oder dynamischen Raum wahr. Sein Verlangen nach vollkommener Zeitlosigkeit, in dem Kind und Stadt verharren sollen, versetzt beide in einen

märchenhaften Urzustand, der, dessen ist sich Falk durchaus bewusst, nicht anhalten kann: »Sie müssen zurück zu ihrer Arbeit, zur Ordnung und ... ins Gesunde zurück.« (GS 212) Alltagsroutine ist aber, wie der nachgestellte, fast seufzerhafte Hinweis aufs Gesunde deutlich macht, kein Ersatz für exotisierende Nostalgie. Sieht man das Kind als Symbol, als Hoffnung der Nation, und Bronjas enge Verbindung mit der Stadt und ihren Denkmälern, speziell der Siegessäule würde eine solch allegorische Lesart erlauben, dann zeigt AM GROSSEN STERN beide, Kindheit und Stadt, als Orte eines irreparablen Verlustes. Indem Falk sowohl Bronja als auch Berlin auf einen vergangenen Idealzustand festschreibt und Zukunft quasi in die Vergangenheit zurücknimmt, folgt er einem weitverbreiteten Nostalgie- und Erinnerungsdiskurs, der durch die Archivierung eines Kindes jedoch umso aussichtsloser und verhängnisvoller wirkt.

- 1 Gerlind Reinshagen: *Am Großen Stern*, Frankfurt/M. 1996. Im Folgenden zitiert im Text als GS plus Seitenzahl.
- 2 Helga Kraft: *Gerlind Reinshagen. Am Großen Stern*. Frankfurt 1999. Rezension in *Glossen*, Heft 6 1999; <http://alpha.dickinson.edu/departments/german/glossen/heft6/reinshagen.html>. Eingesehen am 8. Januar 2007.
- 3 Angelika Overath: *Die Wiedergängerin. Gerlind Reinshagens Roman »Am Großen Stern«*. In: *Neue Züricher Zeitung* vom 30. November/1. Dezember 1996.
- 4 Jörg Plath: *Neue Bücher. Lolitas Sehnsüchte*. In: *Die Neue Gesellschaft*, Frankfurter Hefte 5, 1997, S. 476 – 479.
- 5 Marja Rauch: *Verwirrung, forciert*. In: *Neue Deutsche Literatur*, 1997, S. 152 – 154.
- 6 Patricia Holland: *Picturing Childhood. The myth of the child in popular imagery*, London 2004, S. ix – xv.
- 7 Hugh Cunningham: *Children and Childhood in Western Society since 1500*, New York 2005, S. 205. (»The peculiarity of the late twentieth and early twenty-first centuries, and the root cause of much of the present confusion and angst about childhood, is that a public discourse which argues that children are persons with rights to a degree of autonomy is at odds with the remnants of the romantic view that the right of a child is to be a child. The implication of the first is a fusing of the worlds of adult and child, and of the second the maintenance of separation.«)
- 8 »Schnell hat er wieder den Jean-Jacques zur Hand. Er findet die Stelle in »Emile«.  
Recht hast, guter Alter, zumindest in diesem einen Punkt: Noch immer wird ein Mensch, dem noch ein Rest von seiner Kindsnatur verblieben ist, sich eben dieser Natur nach, das heißt: absolut richtig verhalten. Und zwar in jeder Situation.«
- 9 Philippe Ariès: *Geschichte der Kindheit*, München 1978. Vgl. dazu auch: Joseph Dunne, James Kelly (Hg.): *Childhood and its Discontents. The First Seamus Heaney Lectures*, Dublin 2003; Sharon Stephens (Hg.): *Children and the Politics of Culture*, Princeton 1995; Peter N. Stearns: *Growing Up. The History of Childhood in a Global Context*, Waco 2005; Hugh Cunningham: *Children and Childhood in Western Society since 1500*, A.a.O.; Dieter Richter: *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder im bürgerlichen Zeitalter*, Frankfurt/M. 1987.
- 10 Joseph Dunne, James Kelly: *Changing Perspectives on Childhoods*. In: Joseph Dunne, James Kelly (Hg.): *Childhood and its Discontents*, S. 2 – 29.
- 11 Dieter Richter: *Das fremde Kind*, A.a.O., S. 24.
- 12 Ebd., S. 24.
- 13 Ebd., S. 27.
- 14 Hugh Cunningham: *Children and Childhood in Western Society since 1500*, A.a.O., S. 2.
- 15 Karin Lesnik-Oberstein: *Childhood and Textuality. Culture, History, Literature*. In: Karin Lesnik-Oberstein (Hg.): *Children in Culture, Approaches to Childhood*, London 1998, S. 6.  
»Childhood is, as an identity, a mediator and repository of ideas in Western culture about consciousness and experience, morality and values, property and privacy, but, perhaps most importantly, it has been assigned a crucial relationship to language itself.«
- 16 Ebd., S. 6 – 7.
- 17 Gary S. Cross: *The cute and the cool. Wondrous innocence and modern American children's culture*, Oxford/New York 2004, S. 27.
- 18 Dieter Richter: *Das fremde Kind*, A.a.O., S. 157.
- 19 Patricia Holland: *Picturing Childhood*, A.a.O., S. 13.
- 20 Ebd., S. 8 – 10.
- 21 Judith Plotz: *Romanticism and the Vocation of Childhood*, New York 2001, S. XVI.
- 22 Patricia Holland: *Picturing Childhood*, A.a.O., S. 15. Der Begriff »euphorische Werte« geht auf Roland Barthes zurück und wird von Holland im Kontext von Fotografien analysiert.
- 23 Hans-Heino Ewers: *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert*, München 1989, S. 27.
- 24 Gary S. Cross: *The cute and the cool*, A.a.O., S. 134.

Elke Liebs

## FEUERZAUBER UND PHÖNIXASCHE

Der Bericht VOM FEUER

Der neue Roman von Gerlind Reinshagen VOM FEUER ist ein leises Buch. Der Titel verweist auf das Fragmentarische, das Ungewisse und eine nachdenkliche, ambivalente Dynamik des Erinnerns. Dem entspricht die nicht-lineare Narrativik dieser kurzen Texte, oft nur anderthalb Seiten lang, die irgendwo anfangen und nicht wirklich aufhören, wenn sie von neuen gefolgt werden, als könnte es immer so weitergehen. Die Reise in die multiplen Vergangenheiten ihrer Protagonisten, in die Facetten und Spiegelungen des eigenen Selbst der Schreiberin, die keine Erzählerin im üblichen Wortsinn ist, deutet darauf hin, dass die Vorstellung von einem fest umrissenen Ich aufgegeben ist, um die Lebbarkeit mehrerer Identitäten aufzufalten. Was immer das Wort ›Feuer‹ für Assoziationen und Konnotationen auszulösen vermag, seine banale ebenso wie die emphatischste Metaphorik, die Polarität von Hoffnung, Angst und Wiedergeburt, von Selbsterstörung und Selbsterschaffung, findet sich in diesen kurzen Texten wieder.

Und dennoch ist es ein leises Buch. Die Rezensenten haben nicht versäumt, darauf hinzuweisen, dass Gerlind Reinshagen laut eigener Aussage keine Autobiografie schreiben wollte. Sie weiß: Die Ebene des scheinbar Unmittelbaren ist trügerisch. In Wirklichkeit definieren sich alle interindividuellen Regungen durch die Totalität, die sie noch in ihrer Pulverisierung bezeichnen. Keiner der von ihr beschriebenen Menschen ist letztlich das, was man glaubt. Erst das Ganze, in dem sie verloren sind, lässt ihre Protagonisten Gestalt gewinnen. Da jeder im Ganzen verloren ist, verinnerlicht er es schließlich und gibt es wieder.

Beim Schreiben, sagt Sartre, ist ›Erfolg‹ zwangsläufig ein Scheitern, denn es kann nicht gelingen, die Bewegung durch das Unbewegliche (d.h. den Ausdruck) festzuhalten. In diesem Sinn ist jedes Buch eine Anhäufung kleiner Nie-

derlagen. Wer liest, muss sich zwischen den Zeilen sein eigenes Buch erfinden, zum Teil im Widerstand zum Text und in der Überschreitung des Autors/der Autorin. Der Leser ›erfindet‹ die Autoren und stellt sich mit ihren Wörtern eine Falle. Umstellt von den eigenen Bildern, entdeckt er sein Verlangen nach Überleben. Die Technik eines Romans weist daher stets auf die Metaphysik des Romanciers, der immer Leser und Schreiber ist, hin, d. h. Technik und Stoff eines literarischen Texts sind auf dieselbe Weise miteinander identisch wie Einzelheit und Allgemeinheit. Von den wichtigsten Dingen, das ist: von den ›Wahrheiten‹ kann man nur sprechen, indem man sie erfindet.<sup>1</sup> In diesem Sinn lässt sich das dem Buch von Gerlind Reinshagen vorangestellte Motto verstehen: »Wahrheitsgetreu versuchen wir, das Leben zu beschreiben, treu jedoch sind allein die Geschichten – und wirklich wahr.«<sup>2</sup>

Es sind 35 Geschichten und manchmal eingeschobene kleine Reflexionen der Schreiberin, von deren Überschriften nur zwei verraten, dass es um Kriegs- und Nachkriegszeit geht. Unter 7. heißt es: »Die Geburt der Kinder aus dem Geist des Krieges« und unter 16.: »Eine völkische Aufgabe«. Alle übrigen Titel haben fast emblematischen Charakter, bei denen sich nicht entscheiden lässt, ob sie zitiert, ironisch, naiv oder alles auf einmal sind. Da heißt es »Vom Staub«, »Von der Stille«, »Zeit der Liebe«, »Ins Leben«, »Von der Geschwindigkeit«, »Vom Brot«, »Die Geschichte der Spielerin«, »Das Wort« oder »Letzte Bilder« – um nur einige zu nennen. In ihnen drängt sich zusammen und entfaltet sich der Schreibauftrag, der leitmotivisch dem Roman zugrunde liegt: die Bitte eines jungen Soldaten an sein Mädchen beim Abschiednehmen auf dem Bahnsteig: »*Erzähl mir dein Leben.*«<sup>3</sup> Scheinbar erinnern solche Titel an Jungmädchenbücher der fünfziger Jahre, an Agnes Sapper oder Else Ury, und in der Tat ist es ein solches junges Mädchen, fast ein Kind noch, das diese unmögliche Bürde auferlegt bekommt. Wie lässt sich denn ein Leben erzählen, das noch gar nicht stattgefunden hat, dem man erst auf die Spur kommen muss? Und noch mehr will er berichtet haben: »*Vom Leben überhaupt*«<sup>4</sup> – voll Ahnung, dass der Auftrag, dem er folgen muss, dem Leben entgegengesetzt ist und dass nur solche Briefe die Verbindung mit dem aufrecht erhalten können, der er schon nicht mehr sein wird, sobald der Zug angefahren ist.

Es ist also eigentlich eine Sammlung von Briefen, von »leichten und schweren Briefen«<sup>5</sup>, die sie einander hinterher schreiben, so wie alle Soldaten und alle Mädchen hin und her schreiben, ist simuliertes Leben, auch wenn die Zeitlücken immer größer werden, voll leuchtend bunter Zukunftsbilder und voll Verschwiegenheiten in eine Leere hinein, die keine Fantasie aufzufüllen vermag. Das Unausdenkbare wird verweigert und wirkt doch weiter: während ein anderer, ein offizieller Brief mit dem merkwürdig changierenden Wort ›vermisst‹ den Empfänger und Auftraggeber der Mädchenbriefe in magisches Dunkel entschwinden lässt und die Schreiberin von ihrem Versprechen zu entbinden scheint, reift ein Widerspruch heran, der gleichsam Nietzscheanische

Dimensionen annimmt: »Was uns das Leben verspricht, das wollen wir – dem Leben halten!«<sup>6</sup>

Der Vermisste als Adressat, der nicht mehr antworten kann und den vielleicht nur ihr Schreiben am Leben erhält, wird zur idealen Projektionsfläche für die verspätete Nachhaltigkeit des Kinderversprechens, ›das Leben überhaupt‹ zu beschreiben. Schweigend und fraglos muss er alles hinnehmen, was ihr aus der Feder fließt, das Herausgehobene wie das Weggelassene. Aber schon sind 13 Jahre vergangen, schon die Einzelheiten vergessen, schon schwer herauszufinden: Wer fragt? Was treibt? Was alles ist uns zugestoßen? ›Wir‹ – das ist die Gruppe der Freunde und Nachbarn und Jugendgespielen, das sind die ›Sonntagskinder‹ aus Gerlind Reinshagens gleichnamigem Stück von 1976, ist die Durchschnittsjugend einer beliebigen deutschen Kleinstadt, die Halberstadt oder sonstwie heißen könnte, das sind die aktiven und passiven ›Helden‹ einer gesetzlosen Kinderwelt, in der nur die unmittelbare Gegenwart zählt und das Chaos des Alltags unermessliche Freiheitsräume eröffnet, unerwartete Kräfte freisetzt und unfreiwillige Selbstbegegnungen herbeiführt. Und weil im Fortlauf dieser Briefe in die Stummheit und belebende Leere alle irgendwie heranwachsen, sind es auch die Durchschnittsmenschen aus vielen anderen ihrer Romane, die Generation des Wirtschaftswunders in Deutschland, des neuen Luxus' und der alten Verschwiegenheiten, die neuen Eltern und Schwäger, die sich in ihren neuen Rollen nicht wieder finden oder sich selber darin abhanden kommen.

Wenn Aneta, die Schreiberin mit den immer schlechter werdenden Augen, schließlich den Blick nach innen richtet und ihr Leben zu sichten sucht, ist auch ihr schon fast alles abhanden gekommen, was an landläufigen Ingredienzien dazugehört: Geradlinigkeit, Kausalität, Zeitenfolge, Gefühle, Geräusche, Farben, Umrisse ... alles ein verheddeter Weichselzopf. »Wie« – schreibt sie – »*sich das vergegenwärtigen [...] Wie den Geruch des ersten Frühlings nach dem Krieg, den längst verwehten, hier aufs Papier bringen? Wärs nicht, wie eine Mohnblume in voller Blüte in einen staubigen Folianten pressen? [...] Lächerlich, ach, eine Hochstapelei!*«<sup>7</sup> Eine Absage an alle Träume, Illusionen, Nachkriegs-Fantasien von der Nachholbarkeit des Versäumten: »Als wir im ersten Frieden aus den Trümmern krochen, eiskalt wie Schlangen im April, träumten wir nichts mehr.«<sup>8</sup>

Gerlind Reinshagens Erzählweise und Erzählimpuls mit den wechselnden Ich-Perspektiven, den wie Selbstgespräche eingestreuten Reflexionen und Ansprachen an die Freunde, den Dialogen, steht ganz im Zeichen eines Verfahrens, das Freud mit dem Begriff der ›Nachträglichkeit‹ bezeichnen würde.<sup>9</sup> Gemeint ist der Mechanismus, der das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart regelt und die Grenze zwischen Abwesenheit und Anwesenheit unsichtbar macht. Über die dabei wirksame, eigentümliche ›Temporalität‹ ist der Unterschied

zwischen dem Textvorhaben und dem eigentlichen Text praktisch aufgehoben und erweitert sich zu einem diskursiven Denken, Erinnern, Finden, Erfinden und Wiederfinden aus mehrfacher Perspektive. Lacan hat im Rekurs auf Freuds Begriff der ›Nachträglichkeit‹ auf die bedeutsame, konstitutive Rolle der Sprache verwiesen. Obwohl wir immer wieder versucht sind, lineare Kausalitäten aus erzähltem Leben heraus zu destillieren, besteht zwischen gegenwärtigem und vergangenem Ich – sogar im autobiografischen Schreiben – kein solches Verhältnis. Darum verzichtet auch Gerlind Reinshagen aus gutem Grund auf die psychologisch triviale Ableitung für sie gegenwärtiger Phänomene aus vermeintlichen früheren Ursachen. Vielmehr bleibt sie beim Erzählen im Sinne einer ›nachträglichen‹ Rekonstruktion von Lebensgeschichten, die nicht einer absoluten Wahrheit verpflichtet ist, sondern diese ›Wahrheit‹ im Schreibprozess findet und erzeugt. Die implizite Selbstreflexion der Autorin über die multiplen Schwierigkeiten des Beginnens, gebrochen durch die ratsuchenden Fragen bei den Freunden von einst, die zugleich auch Gegenstand des Erzählens sind, illustriert die erstaunliche Komplexität dieser narrativen Instanz, die sich gleichsam in sich selbst und hinter sich selbst, in die anderen und hinter die anderen verflüchtigt, um nur gelegentlich und beiläufig wieder daran zu erinnern, dass der durch den Vermissten initiierte Schreibauftrag sich verselbständigt hat.

Die Idee, erst dann wirklich mit dem Schreiben zu beginnen, wenn sie genügend frei ist, ihre Wirklichkeit ohne Erwartungsdruck und ohne Kontrolle zu imaginieren und sich gleichsam auf eine Ebene zwischen erinnerter und gedachter physischer Existenz zu begeben, ist ebenso verführerisch wie originell. Begriffen wie ›Verdichtung‹ und ›Verschiebung‹, wie wir sie aus der TRAUMDEUTUNG<sup>10</sup> kennen, entsprechen in literarischen Texten ›Metaphern‹ und ›Metonymien‹, mit anderen Worten: dem Wissen darum, dass der Sinn von Zeichen nie ganz einholbar ist, seien es die der Körper oder die, aus denen die Texte bestehen. Es wird also deutlich, dass im Sinne solcher ›Nachträglichkeit‹ das Verhältnis von Wirklichkeit und Fantasie umbewertet wird.<sup>11</sup> Begriffe wie ›Erfahrung‹ und ›Erinnerung‹ müssen neu gedacht werden, denn das Ereignis ist im Augenblick seines Erlebens nie vollkommen erfahrbar. Fast refrainartig weist Reinshagen darauf hin, dass ihre Protagonisten nicht ahnen, wie geschichtsträchtig und folgenschwer manche Augenblicke waren. Die ›Unvollständigkeit‹ solcher Erfahrungen verlangt nach Ergänzung, damit sie als ›Erfahrung‹ überhaupt gespeichert werden kann. Dabei sind die Lücken im Gedächtnis, also das Vergessen, konstitutiv notwendig, damit sich Erinnerung überhaupt bildet.

Dabei fließt in jede Erfahrung – nach Freud – ›Wirkliches‹ und Erfundenes ein, nichts kann dieses Geflecht vollständig entwirren. Eher kommen schon beim bloßen Versuch immer neue Geschichten zutage, die nach neuer Deutung rufen. Die wirkliche Bedeutung eines erlebten Augenblicks liegt weder in der

Vergangenheit, noch in dem, was aus der Gegenwart rückprojiziert wird, sondern da, wo beides aufeinander trifft. Gerlind Reinshagen lässt daher listig offen, was Fox, dem ›Helden von Kreta‹, dort widerfahren ist, ob es Gegenwart oder Vergangenheit ist, die ihn schließlich in den Tod treibt oder den Prinzen Pauly wechselweise erst hungern und dann manisch alles Essbare verschlingen lässt. Der Frieden erweist sich auf mancherlei Weise als ebenso unerträglich wie der Krieg, der im Sinne Freuds die ›Urszene‹ für alle Freunde ist, ›nachträglich‹ wiedererweckt in Anetas Text – eine Erinnerung, ausgelöst durch den Prozess des Schreibens. Erst im Zusammenspiel der Inszenierung von Erinnerung und Darstellung im Text wird diese Urszene zur wirklichen Erfahrung. Entgegen unserer Vorstellung findet Erfahrung damit nie unmittelbar statt, sondern ist das Resultat zeitlicher Verzögerungen und Stockungen, immer fragmentarisch und ergänzungsbedürftig und mithin Produkt eines offenen Arbeitsprozesses, dessen Voraussetzung die Lücke ist.<sup>12</sup>

In diesem Sinn ist auch für die einzelnen Protagonisten alles Erkennen fast immer zu spät: etwa die Übereinstimmung geistiger und körperlicher Gedanken, die Entdeckung des jeweils anderen, der eigenen Wirkung, der eigenen Sehnsucht – oder die Sucht der geschockten Kinder nach der Zertrümmerung ihrer kleinen Stadt, das Schreckliche ganz zu sehen, um so mehr vom Sterben und Leben zu begreifen; das irre Lachen des Kleinsten, das nur scheinbar auf seinen späteren Wahn verweist, und die halb individuellen, halb kollektiven Versuche aller, die Reste ihres Lebens zusammenzukratzen. Durch alle Geschichten hindurch kann Aneta plötzlich – augenblicksweise – das Leben als Geschichte sehen, als »erkaltete Lava«<sup>13</sup>. Bewegend, wie sie den Abschied von der Kindheit beschreibt, das lustvolle Entzücken an der Zerstörung verkrusteter Strukturen, an den Scherben, aus denen ein neues, märchenhaftes Gebäude entsteht, Schutzraum und Utopia zugleich. Manche vermögen die Zeit ein wenig anzuhalten, den beschleunigten Stoffwechsel zu bremsen – wie Josepha, die stärker ist als der Tod und die Mühseligen und Beladenen bei sich aufnimmt – oder Inga, das ›gebrannte Kind des Glücks‹<sup>14</sup>, die Galionsfigur praller sinnlicher Existenz und Lebensweisheit, die mit dem heimgekehrten Fox nach Italien auswandert und das einfache Leben bei Wein und Oliven sucht, bis die Natur sich gegen ihn zu kehren scheint und die Fülle ominöser ›Zeichen‹ ihn überrennt.

›Wirklich‹ ist von alledem nicht das, was war, sondern das, was Platz gefunden hat in den symbolischen und imaginären Konstellationen des Textes, mittels derer Wirklichkeit erfahrbar gemacht wird. Lacan unterscheidet in solchem Kontext zwischen dem Realen und der Realität. Das Reale entzieht sich der Repräsentation, weil diese zugleich Änderung bedeuten würde. Erfahrbar ist es nur in textualisierter Form, d.h. in Formen der Diskursivierung. Von daher versteht sich, dass Reinshagen die Unsagbarkeiten des Krieges, deren Schilderung sich an zahlreichen Stellen anbieten würde, beinahe niemals konkretisiert.

Eine ultima causa für die erzählten Beschädigungen kann es eigentlich nicht geben, dazu ist alles zu komplex. Fiktion und Realität brauchen vielmehr einander, um Wirklichkeit zu erzeugen, wie die Erzählerin die narrativen Details braucht, um die Totalität, d.h. die ›Wahrheit‹ des Krieges und seiner ›Schattenkinder‹ erfahrbar zu machen. Träumen, Konstruieren und Rekonstruieren fallen so in eins.

Eine Geschichte zu konstruieren, wie Gerlind Reinshagen die Geschichte ihrer Generation konstruiert hat, die sie so gut kennt wie kaum eine andere, trägt also dazu bei, Vergangenheit zu verstehen. Fiktionen werden erstellt, in denen wir Leben erproben, gestalten und widerrufen oder Bilder entwerfen, an denen wir uns reiben. Die kategoriale Entscheidung zwischen ›Realität‹ und Fiktion wird insofern hinfällig, als ›Realität‹ immer schon ›nachträglich‹ ist, bevor sie eine Erinnerungsspur hinterlässt. Authentisch sind in diesem postmodernen Konzept gerade die, die nicht danach streben, Fakten der Vergangenheit von ihren ›Überlagerungen‹ durch ›fiktive‹ Schichten zu befreien, um die Schimäre eines ›wahren Kerns‹ zu enthüllen, sondern solche Autoren, die Geschichten von Individuen in der Verquickung von fiktiven und realen Elementen nachzeichnen und fortschreiben.<sup>15</sup> In diesem Verständnis ist Gerlind Reinshagens Text, um einen immer wiederkehrenden Ausdruck Barbara Kostas über KINDHEITSMUSTER von Christa Wolf zu gebrauchen, ein »Dialog der Zeiten«<sup>16</sup>. Er wird zum Zeit-Raum, dem Ort, wo Vergangenheit und Gegenwart aufeinander stoßen und so als ›Geschichte‹ in beiderlei Sinn erfahrbar werden. Die vielen Anfänge zu Beginn des Romans – auch sie in ihren tentativen Möglichkeitsformen dem Wolfschen Roman verwandt – repräsentieren das Paradox der Erinnerung, ihre Notwendigkeit und Unmöglichkeit. Mit seinem Konzept der ›Nachträglichkeit‹ hat Freud nachvollziehbar gemacht, dass sich ein erzählendes Subjekt gleichzeitig mit seinem eigenen Diskurs verändern kann.<sup>17</sup>

Vor allem da, wo die herrschenden kulturellen Deutungsmuster historische Fakten in signifikante, scheinbar unausweichliche teleologische Zusammenhänge bringen möchten, können Texte wie Reinshagens Roman VOM FEUER wohltuend verwirren, indem er in seiner sinnlichen, merkwürdig glühenden Sprache die Wahrheit der ›Schattenkinder‹ – wie sie die Freunde und ihresgleichen am Ende nennt – aufleuchten lässt. Das von dem jungen Soldaten geforderte »Leben überhaupt« ist immer unterwegs und muss den Frieden ebenso bestehen wie den Krieg. Scheinbar schwerelos bewegt sich Gerlind Reinshagens Sprache über alle Abgründe des Schreckens und der Sentimentalität, des Pathos und nostalgischer Beschönigung hinweg, erfindet beiläufig Wort-Neuschöpfungen, verweilt bei unzähligen, die Zeit konturierenden Details, ohne je das Vorhaben des Berichts in Frage zu stellen, setzt impressionistische Akzente, federleicht hingetupft, und fällt immer wieder unversehens in suggestive Dialoge mit Lesern, Freunden, sich selbst. Darin werden die ersten Bilder-

bücher mit den bösen Märchen den Bildern, die sie von der Urszene von Krieg und Frieden entwirft, gleichgesetzt – sie alle handelten »von uns«.

Das umgekehrte Wachstum der im Angesicht des Todes erwachten Kinder, ihr überschwänglicher Lebensmut und ihre verborgenen Todeskämpfe entladen sich immer wieder in absurden, lachhaften, skurrilen und immer lebendigen Situationen, in Alltagssprache, die im rhapsodischen Grundton ihren Platz findet und mit dem Lachen nicht die Trauer denunziert, sowenig wie mit der Trauer die Komik oder Poesie, geschweige denn die Ironie. »[...] ich schreibe, wenn ich schreib, ein Leben, wie es mir erscheint. Und wenns sich einmisch und sich selber schreiben will, *kann ich dafür?*«<sup>18</sup>

- 1 Jean-Paul Sartre: *Was kann Literatur? Interviews, Reden, Texte 1960 – 1976*, Reinbek bei Hamburg 1979. Hier ist kurz und konzentriert in eigenen Worten wiedergegeben, was Sartre auf den Seiten 9 – 29 entfaltet.
- 2 Gerlind Reinshagen: *Vom Feuer*, Frankfurt/M. 2006, S. 5.
- 3 Ebd., S. 10.
- 4 Ebd., S. 11.
- 5 Ebd., S. 12.
- 6 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und Keinen. 3. Teil: Von alten und neuen Tafeln*, Leipzig 1930, S. 221.
- 7 Gerlind Reinshagen: *Vom Feuer*, A.a.O., S. 14.
- 8 Ebd., S. 15.
- 9 Zum über das gesamte Werk von Freud verstreuten Begriff der Nachträglichkeit sowie das Verdienst Lacans bei seiner »Wiederentdeckung« vgl. die ausführliche Zusammenfassung und Exegese in Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 1. Band, Frankfurt/M. 1994, S. 313.
- 10 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Bd. II, Frankfurt/M. 1972 [1900].
- 11 Im Folgenden beziehe ich mich ausdrücklich auf das profunde Werk von Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Berlin 1999, ab S. 61.
- 12 Ebd., S. 69 ff.
- 13 Gerlind Reinshagen: *Vom Feuer*, A.a.O., S. 90.
- 14 Ebd., S. 129.
- 15 Vgl. Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben*, A.a.O., S. 81.
- 16 Barbara Kosta: *Recasting Autobiography. Women's Counter-Fictions in Contemporary German Literature and Film*, Ithaca 1994.
- 17 Vgl. Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben*, A.a.O., S. 62.
- 18 Gerlind Reinshagen: *Vom Feuer*, A.a.O., S. 16 (Hervorhebung von der Autorin).

Kuno Schuhmann

## GRUPPENBILDER ALS SELBSTPORTRÄT

### Selbstfindung und Selbsterfindung in VOM FEUER

Im ganzen hält man weniger fest, wie es eigentlich gewesen, sondern wie man wurde, was man ist.  
Joachim Fest

Am Anfang des Schreibens einer Autobiographie<sup>1</sup> mag man wohl glauben, selbstverständlich kenne man sich selbst und das eigene Leben. Später erfährt man, daß alles erst entdeckt werden muß und nichts entdeckt werden kann ohne Bereitschaft zur Selbstverständigung. Am Ende schließlich, falls alles gut gegangen ist, weiß man, daß die Selbsterkundung ein nie endender Prozeß ist. Denn Selbstfindung ist immer auch Selbsterfindung. Das kann man bedauern und sich auf eine Darstellung von Fakten beschränken (wie es die Memoirenschreiber tun); man kann es unentwegt reflektieren (wie es der postmodernen Theorie zuliebe als integraler Bestandteil des Erzählens üblich geworden ist); man kann aber auch die erzählerische Konsequenz daraus ziehen und damit neue Möglichkeiten erschließen.

So oder so ähnlich mögen die Überlegungen gewesen sein, mit denen der Entstehungsprozeß von Gerlind Reinshagens neuem Roman begann.<sup>2</sup> Sie selbst faßt es einfacher und prägnanter in einem vorangestellten Motto: »Wahrheitsgetreu versuchen wir, das Leben zu beschreiben; treu jedoch sind allein die Geschichten und wahr.« Der Versuch, das Leben wahrheitsgetreu zu beschreiben, geschieht gegen das bessere Wissen, daß er nicht gelingen kann. Eine objektive Darstellung ist nicht möglich, weil wir selbst zu tief involviert sind. Die Lösung dieses Dilemmas erfordert Bescheidenheit und Mut zugleich – die Bescheidenheit, keinen übersteigerten Anspruch zu stellen, und den Mut, das Kriterium der Wahrheitstreue einzutauschen gegen die Treue zum eigenen Erleben. Und das heißt: zu konkreten Episoden, Ereignissen und Geschichten. Diese Geschichten sind treu, weil sie uns angehören und uns anhängen wie unsere Kleidung. Und daß sie wahr sind und die Wirklichkeit nicht verzerren

oder beschönigen, können wir erkennen, indem wir in ihnen das Leben greifen und damit begreifen. Gelingen kann das im Akt des Schreibens, sofern der Schreibende sich dem Naheliegenden, also der Selbstgerechtigkeit, verweigert. Und statt dessen bemüht ist, auch mit sich selbst gerecht zu verfahren.

Diese Überlegungen basieren nicht etwa auf der Annahme, Gerlind Reins- hagen habe mit VOM FEUER ihre Autobiographie in Romanform vorgelegt. Aber immerhin wählt sie zur Protagonistin eine Frau, die rückblickend über ihr eigenes Leben nachdenkt. Unter diesem Aspekt wird irrelevant, ob dieser Roman Faktoren aus dem Leben der Autorin enthält. Wichtig ist allein, daß und wie er autobiographisches Material umsetzt in narrative Strukturen. Diesen komplexen Vorgang versuche ich im Folgenden zu klären.

Der Text beginnt keineswegs so, wie man es von einer (tatsächlichen oder fiktiven) Autobiographie erwarten würde, sondern wie ein anspruchsvolles episches Unternehmen. Die Überschrift des ersten Kapitels »Seid ihr das, Freunde?« könnte man auch lesen als *Seid ihr alle da?* Denn hier tritt an die Stelle des Musenanrufs, mit dem der Autor eines antiken Epos sich des höhe- ren Beistandes versicherte, die Aufrufung der Darsteller der zu erzählenden Geschichte. Fragt man sich, wer hier spricht, so könnte man wohl mit Thomas Mann sagen, es sei der Geist der Erzählung, und ihn näher bestimmen mit einer Formulierung von Franz K. Stanzel: »[...] der unsichtbar gewordene, unper- sönliche Regieleiter hinter der Szene [...]«<sup>3</sup> (denn schließlich ist Gerlind Reins- hagen auch eine versierte Dramatikerin).

Wenn daher später die Protagonistin Aneta die eigentliche (und damit auch ihre eigene) Geschichte erzählt, dann ist nach diesem Vorspruch klar, daß sie keine allmächtige Gestalterin ist, sondern eine untergeordnete Erscheinungs- form des Geistes der Erzählung – und das heißt: sie ist zugleich Subjekt und Objekt des erzählerischen Prozesses. Es bleibt abzuwarten, ob das nur erzähl- technisch gilt oder auch inhaltlich.

Es fängt in diesem Roman wie so oft auch im Leben, alles ganz harmlos an. Beim Abschied auf dem Bahnhof bittet ein Soldat sein Mädchen, sie möge ihn mit Briefen an ihrem Leben teilnehmen lassen. Solche Bitten waren im Krieg nichts Ungewöhnliches, und sie wurden von vielen Mädchen ganz selbstver- ständlich eingelöst. Sie schickten ihrem Liebsten an der Front Lebensbilder – Bilder aus ihrem täglichen Leben (wie sie Walter Kempowski kürzlich im ECHOLOT<sup>4</sup> versammelt hat). Der Soldat des Mädchens Aneta jedoch wird schon bald als vermißt gemeldet. Es gibt also für ihre Briefe keinen Empfänger mehr. Der Auftrag aber bleibt bestehen und wird weiter erfüllt, nachdrückli- cher und ausführlicher sogar nach Kriegsende, als auch der ursprüngliche Anlaß längst entfallen ist.

Damit aber entsteht das Problem. Denn in der Rückschau geht es nicht mehr allein um Bilder des täglichen Lebens, sondern um das Bild des ganzen Lebens. Genau das hatte der Soldat freilich auch erbeten. »*Schreibs bunt durch-*

*einander meinethalben, von deinem, eurem Leben zuhaus. Vom Leben überhaupt.*« (F 10 f) Im zeitlichen Abstand setzt das ein Erinnern voraus, eine Vergegenwärtigung des Vergangenen.

Das scheint Aneta zunächst ein müßiges Unterfangen – als schreibe man dem abgedrehten Leben hinterher (F 15), da es doch wie ein Film ist, im Kasten und also erledigt. Sogar es wieder aufzuführen wäre Zeitverschwendung. Doch die Metapher weist über sich hinaus. Denn im Unterschied zum fixierten Film liefert die Erinnerung ja keine Reproduktion, sondern verfährt nach einem immer neuen Drehbuch. Also liegt das Problem darin, wie man das Geschehene angemessen erfassen kann und wo man überhaupt ansetzen soll.

Der Roman widmet dem zwei eigene Kapitel, deren Titel »Vom Unfug der Beschreibung« und »Von der Wirklichkeit« zunächst befürchten lassen, hier würden metatheoretische Reflexionen entwickelt, wie die wissenschaftliche Erzähltheorie sie in reicher Zahl und subtiler Differenzierung präsentiert hat und die von postmodernen Autoren geflissentlich in den Erzählablauf eingebaut wurden. Aber das liegt Gerlind Reinshagen fern. Sie läßt ihre Protagonistin und künftige Autorin so an die Probleme herangehen, wie jeder um handwerkliche Solidität bemühte Romancier es tun könnte.

Aneta tut nämlich das Naheliegende. Sie fragt ihre Freunde, die mit ihr Akteure im Geschehen waren, um Rat. Hilfreiche Antworten jedoch erhält sie nicht. Wiepold, der Bruder des Vermißten, weiß nur naiv zu sagen, sie solle schreiben, »*wies wirklich war!*« (F 21) Das aber hieße beschreiben, und das ist, wie Aneta bereits weiß, unmöglich. Denn die Erinnerung holt das ehemals Vertraute nicht nur näher heran, sie läßt es in der neuen Umgebung zugleich fremd erscheinen und rückt es in eine neue Dimension. Und die Ratschläge der anderen laufen allesamt auf die Benutzung traditioneller Darstellungsformen hinaus. Am deutlichsten ist das beim Rat ihrer Freundin Inga: »*Fang ganz einfach an, schreib: am Soundsovielten des Jahres Soundso wurde ich als Tochter des berühmten Soundso, na was*, sagt sie, und weiß schon nicht weiter.« (F 18) Inga scheint selbst zu spüren, daß ein so konventioneller Anfang zwar bequem aber völlig nichtssagend wäre. Er könnte nicht einmal mehr ästhetisch befriedigen, vom Erkenntnisgewinn ganz zu schweigen.

Also muß eine neue Form entwickelt werden, die dem Geschehen in subjektiver Perspektive wenigstens annähernd gerecht werden kann: »Ich bin die Lebensbeschreiberin, Chronistin lediglich für das, was sich der Berechnung entzieht, also das Unberechenbare. Für das, woran kein Maßstab anzulegen ist, also das Unermeßliche.« (F 28)

Damit befreit sich Aneta, die Autorin, von der Tyrannei der Daten und Fakten. Wo später sachliche Informationen aufgenommen werden, da dienen sie der Konkretisierung der Zeitumstände. So etwa: »Klappern von Holz auf dem Trottoir – denn alle Frauen trugen solche Schuhe neuerdings, aus Holz, Stoff und Bändern zusammengehämmert.« (F 35) Respekt bekundet Aneta nur noch für die Eigenarten – der Menschen, um jeden einzelnen »in seiner *eigenen*

Form« zu erfassen (F 22), wie für die Dinge, die »in ihrer Unbeschreiblichkeit zu belassen« sind (F 141). Um das zu erreichen, wird dem Leben gestattet, sich jederzeit in die Darstellung einzumischen und »sich selber [zu] schreiben« (F 16).

Die Distanzierung ist jedoch nicht nur ein Problem, sie bringt auch Gewinn. Sie erlaubt es diesem Roman, den sich aufdrängenden Versuchungen zu widerstehen. Der Versuchung, die in der Nachkriegszeit üblich wurde und (wie neueste Beispiele zeigen) immer noch ist: sich selbst von aller möglichen Schuld zu entlasten. Oder der anderen, alles Vorhergehende zu ignorieren und nach Art der Schnellschreiber (F 95) alle neueren Entwicklungen mit dem Wirtschaftswunder zu erklären. Oder schließlich von der, das eigene Leben als eine beachtenswerte, weil in sich geschlossene Leistung darzustellen. Wie Aneta aufräumt mit ihren eigenen Vor-Urteilen, so revidiert der Roman die bequemen Klischees.

Distanzierung heißt hier aber auch: auf Distanz zu sich selbst gehen. Aneta bleibt vor dem Kurzschluß bewahrt, die Autobiographie sei eine Selbstdarstellung. Ohne es zu wissen steht sie in der Tradition von Montaigne – sie schreibt, um sich selbst zu begreifen. Folglich kann nicht ihre Identität, die es ja erst zu erkunden gilt, der Gegenstand sein. Das erspart ihr die heute grassierende Flucht in eine Selbstverwirklichung, die das Unbekannte (oder oft auch gar nicht Vorhandene), nämlich ein Selbst, als gegeben voraussetzt, um sich die desillusionierende Feststellung eines Defizits zu ersparen. Wo Aneta sich selbst ins Spiel bringt, da ist sie ein Objekt wie alle anderen auch, Teil der Vergangenheit, aber nicht ihr Zentrum.

Diese Vergangenheit liegt vor ihr in den erstarrten Geschichten der Beteiligten. Als Erzählerin kann sie das Erstarre in Bewegung setzen, es erlebbar machen und damit vielleicht in dem entstehenden Gruppenbild auch die Umriss eines Selbstporträts entdecken. »*Daß sich in einer Art gemeinsamen Biographie die Wahrheit über unser Leben finden lassen sollte.*« (F 89)

Qualifiziert ist Aneta für diese Aufgabe, weil sie in mehrfacher Hinsicht die Position der beobachtenden Außenseiterin einnimmt. Eine zunehmende Erblindung reduziert ihre Fähigkeit der sinnlichen Wahrnehmung, so daß sie sich auf früher erworbenes Wissen – eben auf die Geschichten der anderen – konzentriert. Die Erkrankung zwingt sie auch, auf die ursprünglich angestrebten malerischen Mittel zu verzichten und sich ganz auf die sprachliche Darstellung zu verlassen. Wichtiger aber noch: Im Unterschied zu den anderen hat sie keine eigene Geschichte. In ihrem späteren Leben führt ihre zurückgezogene Lebensweise, veranlaßt durch ihre Behinderung, dazu, daß sie ihren Mitmenschen als »*die Frau ohne Geschichte*« (F 139) gilt, eine Frau, über die man nichts zu reden weiß. »*Ist keine Geschichte zu haben [...] nicht die beste Art zu existieren? Nein, richtiger: die Möglichkeit, mit vielen Geschichten zu existieren, all denen, die ständig um dich herumfliegen, die du einsammeln und dir aneignen kannst?*« (F 139)

Die Ursachen für das Fehlen einer eigenen Geschichte aber liegen tiefer. Die Rolle der Frau in der Gesellschaft ist so, dass dies vielleicht u. a. im frühen

Verlust des Geliebten zu suchen ist, durch den es in der am stärksten prägenden Phase ihres Lebens zu keiner festen und auszulebenden Bindung an einen Menschen kam.

Aber gerade diese fehlende Identität befähigt sie zur Darstellung fremder Schicksale. Man könnte hier an John Keats denken, der dieses Phänomen einer »negative capability« als Voraussetzung dafür verstand, daß Shakespeare in gleicher einführender Perfektion Schurken wie Unschuldige gestalten konnte. Und immerhin gibt dieser Roman am Ende, wenn auch ohne Namensnennung, einen Hinweis auf Keats, indem dessen Grabspruch zitiert wird (»whose name was writ in water«, F 193).

Ist damit Aneta von ihren Freunden deutlich unterschieden, so gibt es ein anderes Moment, das sie eng mit ihnen verbindet. Sie ist »[d]as Kind ohne Anfang« (F 23). Das zielt zunächst auf ihren frühen Verlust, erst des Vaters, der im Krieg fiel – »An diesem Abend fing Anetas Leben an. Sie hatte dem Tod ins Auge gesehen und ihn sofort begriffen« (F 25) – dann des Freundes. Und wie ihre Freundin Inga weiß, beginnt in dieser Gesellschaft das Leben der Mädchen mit ihrer ersten Liebe.

Ein Kind ohne Anfang ist Aneta auch als Repräsentantin ihrer Generation. Es ist die Generation derer, für die »Geburt und Tod zusammenfallen« (F 25), die durch den Krieg »geradewegs vom Tod ins Leben wuchsen« (F 26) und die von sich sagen müssen: »Als Greise schlichen wir ins Leben.« (F 157) Weil der Krieg sie um ihre Kindheit betrog, besteht auch kein Anlaß, in ihren Lebensbildern die Vorkriegszeit zu erwähnen. Erneut zeigt sich, wie arbiträr es ist, wenn Autobiographien mit dem Geburtsdatum beginnen, statt mit dem ersten für das jeweilige Leben entscheidenden Ereignis.

Vielleicht ist es also auch in diesem fehlenden Anfang einer individuellen Existenz begründet, daß weder Aneta noch ihre Freunde einen erzählerischen Anfang finden können. Hier kommt der anonyme Geist der Erzählung zu Hilfe und scheint das Problem zu lösen, indem er für sie entscheidet: »Also das erstbeste. Also Aneta. Das Kind ohne Anfang.« (F 23) Aber so einfach macht es sich die Autorin dann doch nicht. Unmittelbar vor diesem Kapitelbeginn, am Ende des vorhergehenden, heißt es: »Und es soll mir egal sein, womit ich beginne.« (F 22) So spricht Aneta. Und später spricht sie objektivierend von sich selbst in der dritten Person. »Was ihr mißfällt, ist nicht, daß sie hier als Fremde aufzutreten scheint, in der dritten Person, schließlich hat sie sich von Anfang an nicht anders sehen können.« (F 138) Und an einer anderen Stelle, in einem Brief an den Soldaten, heißt es: »Ich schrieb dir von Anetas Geburt [...]« (F 26) – nämlich beim ersten Blick auf den Tod. Demnach könnte sehr wohl auch sie selbst es sein, die als Erzählerin nach allen Zweifeln über ihren biographischen Anfang über den erzählerischen entscheidet. Das zeigt, daß die beiden Erzählerinnen, die anonyme und die persönliche Erzählerin, nicht voneinander zu trennen sind. Erst in ihrer Kooperation manifestiert sich der Geist der Erzählung.

Nach einer Einheit ist aber auch noch in anderem Sinne zu fragen – wie nämlich aus den einzelnen Geschichten eine zusammenhängende Erzählung wird. Grundlegend geschieht das natürlich durch die überschaubare Gruppe der Beteiligten. Sie besteht aus den Freunden und deren kriegsbedingt reduzierten Familien, also den Müttern. Was sie zusammenbindet, das sind die prägenden Ereignisse, auf die notwendig jeder reagiert, sei es zustimmend oder ablehnend, beglückt oder verletzt.

Weiter sind es rhetorische und stilistische Mittel, wie etwa Fragen. Fragen des tastend sich vergewissernden Erzählers: »Ach, was geschah [...]« (F 70), »Was macht die Liebe [...]« (F 71), »Wie beschreibe ich dir [...]« (F 75) usw. Alles das sind bohrende Fragen, keine dekorativen und selbstgefälligen wie in der Lebensbeichte von Günter Grass. Das erinnert an die Erzähltechnik von James Joyce, der im 17. Kapitel von ULYSSES mit formal sachlichen Fragen arbeitet, auf die subjektive Antworten gegeben werden.

Fragen des Lesers werden ins Kalkül gestellt, etwa bei der Erwähnung einzelner Personen: »*Und was ist mit Magdali?* [...] Magdali ist Magdali.« (F 37) Sie ist die sie ist, eine Person, keine Dientmagd – nomen non est omen –, wird aber später, als sie die Haltung einer Pietà einnimmt, zur reinen Magd. (F 55) Und schließlich Fragen des Autors der Autobiographie an den Sinn seines Schreibens: Erinnerungsfetzen werden mit einzelnen Stimmen kunstvoll wie in einer Fuge arrangiert. »*Es ist so still, verflucht*, sagt Ingas Mutter im Turmhaus drüben [...]«, »*[zu] still*, sagt auch die Mutter von Josepha in ihrem verdunkelten Schlafzimmer [...]« (F 32), »*[e]ine Nacht draußen*, sagt Inga, *im Strobdie-men*.« »*Und neue Strümpfe* – sagt Josepha – *so weich ...*« »*[w]ie die Haut an den Beinen der Frauen*, sagt Wiepold der Kleine [...]« (F 88)

Daraus können regelrechte Orchestrierungen werden, die erreichen, was der Beschreibung versagt bliebe. So etwa die Darstellung eines Bombenangriffs.

Doch wir, die wir in Winkeln überlebten, wir sahn und hörten ... nichts. Und sprachen nichts. Mit Augen, blind vor Rauch, und mit verbrannten Kehlen, blieben wir starr und stumm. Was du zu hören kriegst, Vermissster, ist nicht einmal ein Echo. Ist Schutt von Sätzen, Wörtern; Trümmersprache: *Ich hörte*, sagte einer, *ich erinnere mich ... Ich nicht*, ein anderer, *weiß nichts und will nichts wissen ...* (F 76)

Daß der Einsatz dieser Mittel vom spezifischen Gegenstand abhängt, sieht man beim Vergleich dieser Passage mit einer aus Friedenszeiten.

Was ist das, das mich hindert, hier, jetzt den Frieden zu begreifen – das Leben, das Schlaraffenland, das Glück –, daß ich es dir beschreiben könnte? *Ist denn der Frieden schwerer zu beschreiben als der Krieg? Das Leben komplizierter als der Tod? Das Friedensleben, was war es denn? Einmal wußten wir es genau.*« (F 88)

Am eindrucksvollsten werden diese Mittel vereint, wo gewaltig und beklemmend zugleich der aus vielen Quellen gespeiste Kriegslärm erfaßt wird, der als lähmend erfahren läßt, was man im Frieden begehrt: die Stille.

[...] wie alles träumt und tönt und Lieder singt in kalten Küchen, Kellern, Splittergräben, im Siegesrausch; selbst unterm Bombenteppich, im Lärm der Stalinorgeln klingts noch zuweilen auf, ein Lied ans andere gereiht, das wird sehr rauh, und rauher noch, je näher Kriegsmusik uns rückt, die kleinen Kehlen werden frecher im Vorwärtsfurchtgesang, gemeiner auch: Kampf, Rausch und Blut, straßauf, straßab – was sich dagegenstellt, das fällt; Schandlieder tilgen Schrecken und ... Gedanken; wo eins verklingt, steigt gleich ein andres auf. Mir gellts noch heut im Ohr; ich find die leisen Klänge nicht und wollts doch fassen, die *ganze* Symphonie mit Ober-, Unterstimmen; ich horch und horch – war es denn niemals still? (F 31)

Wo Beschreibungen versagen müßten – und die Autorin sie folglich sich und ihrer Erzählerin versagt – da erfassen wortmächtige Inszenierungen das Unbeschreibliche.

Neben solchen Bemühungen, das Geschehen zu veranschaulichen und damit den heutigen Leser in das ihm wahrscheinlich Fremde hineinzuziehen, stehen andere, in denen unverkennbar eine Distanz geschaffen wird, die eine kritische Beurteilung erlaubt. So etwa mit an die Bibel erinnernder Wortwahl und Syntax: »Sehr lange waren in der Gegend, durch die Aneta mit Josephas Bruder wie durch zerklüftetes Gebirge lief, an manchen Stellen noch die Steine heiß.« (F 78) An anderen Stellen klingt der traditionelle sachliche Erzählton des 19. Jahrhunderts auf: »Bei dieser Vorstellung aber war Aneta augenblicklich von einer solchen Eifersucht erfaßt, daß sie sich nicht mehr beherrschen konnte. Sie stampfte mit den Füßen auf und schrie, denn was gesagt war, war gesagt [...]« (F 150)

Eng miteinander verbunden werden auch sprachliche Formulierung und sinnliche Wahrnehmung. Anetas entscheidendes Erlebnis, aus dem alles andere sich ergibt, ist der Abschied auf dem Bahnhof, ein Augenblick. Aber daß es ein Augen-Blick auch in einem sehr wörtlichen Sinne war, da zwei Augenpaare sich hier ineinander verhakten, und was alles in ihm beschlossen war und wurde, das merkte Aneta erst später: »[...] daß so ein Ereignis sich allein im Zustand vollkommenen Einverständnisses herstellt, nur in absoluter Übereinstimmung aller, sowohl der geistigen wie auch der körperlichen Gedanken. Wann merkt ein Mädchen zum ersten Mal, daß auch der Körper denkt?« (F 68) Und als später Anetas Augen versagen, da entwickelt sie die Fähigkeit, Dinge wahrzunehmen, die ihr vorher entgangen waren. »Als hätte sie unterirdische Augen.« (F 144)

Auch diese Beobachtung bleibt nicht aufs Individuelle beschränkt, sondern wird auf zumindest einen Teil der Gesellschaft ausgedehnt. In der Diktatur ler-

nen diejenigen, die ihr nicht ganz verfallen, sich mit den Augen zu verständigen und geheime Botschaften zu übermitteln. So in der Schule, wenn während der Brülltiraden des Direktors diejenigen Lehrer, die die Kinder liebten, »allein mit den Augen zu sprechen begannen, ganz heimlich, unauffällig, aber deutlich; wenn ein regelrechter Augendialog entstand [...]« (F 50) Und so konnten Schüler dem Regime zum Trotz zweifach lernen: »[...] aus dem gesprochenen Satz und dem Augensatz [...]« (F 50 f)

Das alles zeigt, auf wie vielfältige Weise dieser Roman seine Prämisse einlöst, daß es in der dargestellten Zeit keine abgrenzbaren Identitäten mehr gibt und deshalb das Individuum nur noch greifbar ist als Teil einer Gruppe. Und das bestätigt die These: Es bedarf des Gruppenbildes, um ein Selbstporträt sichtbar zu machen. Und diese wird gestützt durch weitere erzähltechnische Eigenarten. Daß die Autorschaft nicht mehr die Leistung eines Einzelnen, sondern auf die Mithilfe aller Beteiligten angewiesen ist, wurde bereits gesagt. Auch im Hinblick auf den Leser ergeben sich zwanglos solche Ausweitungen. Als der Soldat vermißt ist, weiß Aneta nicht mehr, an wen sie schreibt. Zwar wendet sie sich nie vom ursprünglichen Empfänger ab; denn er könnte ja, weil nicht tot, sondern vermißt, eines Tages doch heimkehren und die Briefe lesen. Aber wenn er nicht mehr direkt erwähnt wird, dann kann sich an seiner Stelle jeder Leser angesprochen fühlen.

Und Ähnliches ist schließlich auch bei der Gruppe zu beobachten. So wie Aneta als Repräsentantin ihrer Generation zu verstehen ist, so steht die Gruppe ihrer Freunde streckenweise auch für alle, die in der Friedenszeit noch lebendig waren. Am auffälligsten ist das im Kapitel »Prinz Paulys Geschichte«. Die dort immer wieder genannte erste Person Plural weist über die enge Gruppe hinaus. »Und so wie wir im ersten Friedensjahr nicht genug davon bekommen konnten [...]« (F 113), »[w]ir hatten oft von Heimkehrern gehört [...]«, »[w]ir glaubten es fest« (F 114).

Das alles bestätigt aber auch, daß Gerlind Reinshagens Arbeiten mit zwei Erzählern mehr ist als nur ein erzähltechnisches Raffinement. Denn es erlaubt ihr, das Schicksal einer zentralen Figur aus deren eigener und aus einer allgemeineren Sicht zu erfassen. Auf diese Weise gelingt es ihr, individuelle Erfahrungen, Erlebnisse und Erfordernisse darzustellen als Teil des Lebens überhaupt, so wie es sich zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Land ereignet hat.

Mit der Absage an Beschreibungen hat sie auch die gegenwärtigen Möglichkeiten des autobiographischen Schreibens erweitert. Wo das Leben sich radikal verändert hat, kann auch das Schreiben, sofern es alle Möglichkeiten der Erkenntnis nutzen will, nicht mehr in alten Bahnen verlaufen. Wer aber dem Leben gestattet, sich selbst zu schreiben, gewinnt damit auch die Möglichkeit, sich selbst ins Leben zu schreiben statt es rückblickend selbstgefällig zu bilanzieren. Künftige Autobiographien werden daran zu messen sein, wie weit sie sich dieser Herausforderung stellen.

Zugleich werden die untauglichen Verfahrensweise einer heute inflationär betriebenen Erinnerungskultur offengelegt durch einen Roman, der weder Vergangenheit bewältigen noch Selbstverwirklichung propagieren oder irgendeine Lösung bieten will, sondern ›nur‹ die Problematik des Erinnerns ernsthaft auslotet.

So wie es wenig bringt, Filmrollen, die vergangenes Leben fixieren, einfach abzuspielen, so unzulänglich ist die bloße Präsentation von archivarischen Dokumenten, die Daten und Fakten zur Geschichte enthalten. »[...] [T]reu jedoch sind allein die Geschichten – und wirklich wahr.« (F Vorsatzblatt) Verständnis kann erst dort einsetzen, wo Einblicke erschlossen werden – in die Geschichten der Individuen durch historisch bewußte Erzähler, in die Geschichte der Gesellschaft durch erzählerisch begabte Historiker (wie zum Beispiel Joachim Fest). In der Geschichtswissenschaft hat sich das seit einiger Zeit herumgesprochen. In der Literatur könnten Romane wie dieser von Gerlind Reinshagen den Kanon um eine entsprechende zeitgemäße Variante erweitern.

<sup>1</sup> Orthographie und Interpunktion folgen den Gewohnheiten des Verfassers.

<sup>2</sup> Gerlind Reinshagen: *Vom Feuer*, Frankfurt/M. 2006. Im Folgenden angegeben mit F plus Seitenzahl.

<sup>3</sup> Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 4. Auflage 1989, S. 32.

<sup>4</sup> Walter Kempowski: *Das Echolot: Abgesang 1945. Ein kollektives Tagebuch*, München (Albrecht Knaus) 2005.

Christiane Caemmerer

## VERTRAGSBRUCH!

Der autobiografische Pakt in VOM FEUER

Während Gerlind Reinshagen ihren 2006 erschienenen Text VOM FEUER<sup>1</sup> zu konzipieren und zu schreiben begann, hat sie immer wieder gesagt – ich zitiere aus der Erinnerung und nicht wörtlich – »Alle wollen sie immer, dass ich meine Autobiografie schreibe.« Und als Antwort auf diese implizite Anfrage der anderen, hat sie zwar niemals gesagt, dass sie dies nicht tun würde. Aber sie hat kaum Zweifel daran gelassen, dass sie keinerlei Interesse hat, die Geschichte ihres Lebens, in dem uns allen ach so bekannten chronikalen Stil von Fußballern, Schauspielern und anderen Dichterkollegen zu verfassen. Ich möchte nicht behaupten, dass sie gesagt hat, »mein Leben interessiert keinen«. Eher hat sie gesagt: »Das ist so nicht interessant« und schrieb mit VOM FEUER, ein Text, der über weite Strecken das Schreiben einer Autobiografie thematisiert.

### EIN PAKT WIRD NICHT GESCHLOSSEN

Wir erinnern uns: Philippe Lejeune ging bei seinen Abhandlungen zur Autobiografie von der These aus, dass bei den Lektüren autobiografischer Texte Leser und Autor einen Vertrag miteinander eingehen, der ihre gemeinsame dialogische Situation definiert.<sup>2</sup> Der Autor bietet ein autobiografisches Lesemodell durch eine Reihe von Hinweisen an: er wählt z. B. einen eindeutigen Untertitel »Mein Leben von mir selbst erzählt«, er führt einen Ich-Erzähler ein oder zeigt in einem erläuternden Vorwort den Plan auf, sein Leben erzählen zu wollen. Der Leser nimmt diese Hinweise auf und geht nun von der relativen Wahrheit, beziehungsweise wirklichkeitsnahen Beschreibung eines Lebens aus, das er für dasjenige des Autors hält. Dass dies so einfach nicht ist, wissen Lejeune und wir spätestens seit Tristram Shandy, Gentleman, zu Beginn seiner Lebenserinnerung von seiner Zeugung berichtet. Und so definiert Lejeune zu Recht ein peritextuelles Kriterium für die eindeutige Unterscheidung zwischen einem fiktiven Text und einem autobiografischen:

Sobald man das Titelblatt samt Autorennamen zum Bestandteil des Textes macht, verfügt man über ein allgemeines Textkriterium [für die Autobiografie *d. V.*], die Identität des *Namens* (Autor-Erzähler-Figur). Der autobiographische Pakt ist die Bestätigung dieser Identität im Text, in letzter Instanz zurückverweisend auf den *Namen* des Autors auf dem Titelblatt.<sup>3</sup>

Und so zeigt dann das Titelblatt, dass THE LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY, GENTLEMAN ein Werk des Rev. Laurence Sterne ist, der mit dem Leser keinen autobiografischen, sondern einen romanescen Vertrag schließt. Welchen Vertrag nun wollte Gerlind Reinshagen mit ihren Lesern eingehen, als sie ihren Text VOM FEUER schrieb?

Der Verlag hat dem Buch zwar den Untertitel »Roman« gegeben. Die bisher erschienenen Rezensionen haben das Angebot auch dankbar aufgenommen und diesen zum Teil recht widerständigen Text über die Schiene: die Autorin erzählt, was sie schon in den SONNTAGSKINDERN, im FRÜHLINGSFEST und den ZWÖLF NÄCHTEN in so unnachahmlicher Weise erzählt hat, sie erzählt von der Kriegs- und Nachkriegszeit ihrer eigenen Generation, wahrgenommen und besprochen. In diesem Beitrag aber soll ein anderer Aspekt in den Blick genommen werden. Es wird um den Umgang der Autorin mit der Möglichkeit eines autobiografischen Vertragsmodell gehen und um die dem Text eingeschriebene persönliche Poetik.

Im paratextuellen Bereich bietet Gerlind Reinshagen ihren Lesern zweimal einen autobiografischen Pakt an, um ihn dann im entscheidenden Moment zu verweigern. Wir haben zwei peritextuelle Vertragsangebote und eine deutliche epitextuelle Vertragsverweigerung. Das erste peritextuelle Angebot befindet sich auf der Vorderseite des Schutzumschlags.<sup>4</sup> Dort steht unter dem Namen der Autorin folgender Text:

Alles nahm er, der Krieg! So klagten die Alten. Die Jungen, den Tod noch auf den Schultern, lachten. Die stürzten, schwer versehrt, kopfüber in den Frieden. Und bauten – fernab vom Wirtschaftswunderland – sich aus der Asche eine eigene Welt. Schön wild und schräg. Und lebten Leben dreifach. Und die Liebe ebenso. Ich hab es gesehen.<sup>5</sup>

Wer sollte hier »ich« sagen, wenn nicht die auf dem Umschlag genannte Autorin? Aber dies ist ein Vertragsangebot, das sich auf doppelte Weise als flüchtig erweisen kann. Denn zum einen haben Schutzumschläge eine schnellere Verfallszeit als der durch den Buchdeckel geschützte Basistext. Zum anderen gerät der letzte Satz: »Ich hab es gesehen.« sofort in Konflikt mit der darunter stehenden, in weitaus größerer Type gesetzten Gattungsbezeichnung »Roman«.

Der Leser muss hier entscheiden, ob er dieses »Ich hab es gesehen.« in einer stärkeren Verbindung mit den weißen Buchstaben des Autorinnennamens sieht oder mit den orangenen der Gattungsbezeichnung. Das zweite peritextuelle Vertragsangebot befindet sich auf dem Vorsatzblatt und ist als Motto gesetzt: »Wahrheitsgetreu versuchen wir, das Leben zu beschreiben, treu jedoch sind allein die Geschichten – und wirklich wahr.«<sup>6</sup> Für mich ist dies das sehr viel wirkungsmächtigere Angebot der Autorin an den Leser, ja, es ist darüber hinaus *in nuce* die Poetik der Autorin. Aber es ist auch die Abkehr von der klassischen Autobiografie. Dieser Satz sagt: Wenn ein Leben in seinem Ablauf detailrealistisch erzählt wird, dann heißt das nicht, dass das, was dieses Leben wirklich ausmacht, erzählt wird. Dabei ist nicht die Rede von Vergesslichkeiten und Schönfärbereien, sondern von Wahrheit. Und diese Wahrheit, so argumentiert die Autorin, findet sich nicht in der Beschreibung der Wirklichkeit, sondern im Verdichten von Wirklichkeit in Geschichten. Was Gerlind Reinschagen uns also hier mit ihrem Text anbietet, ist ein Leben, erzählt in seinen Geschichten. Und daher erfolgt dann die epitextuelle Verweigerung eines autobiografischen Paktes ganz folgerichtig im persönlichen Gespräch, wo der autobiografische Gehalt ihrer Texte geleugnet wird, wenn auch diese Verweigerung problematisch ist, da sie zunächst nur eine begrenzte Leserschaft anspricht. Denn die autobiografische Lesart von fiktiven Texten hat zur Zeit Konjunktur, so dass für den Leser die Grenzen zwischen fiktiven und autobiografischen Texten verstärkt ins Fließen geraten. So hat Carola Hilmes in ihrer Habilitationsschrift über die Grenzfälle des Autobiografischen gezeigt, dass es in der »entwickelten Moderne des 20. Jahrhunderts«<sup>7</sup> durchaus weitergehende Grundmuster für Vertragsmodelle zwischen Leser und Autor einer autobiografischen Schrift gibt, als ausschließlich die Identität von Name auf dem Cover, Erzähler und Hauptperson. Hilmes bezieht daher die autobiografischen Entwürfe von Pessoa<sup>8</sup>, die Autobiografie Gertrude Steins, die ihr Leben in dem Leben ihrer Lebensgefährtin erzählt<sup>9</sup> und den autobiografischen Roman *KINDHEITSMUSTER* von Christa Wolf, in dem sie die Zentralfigur in zwei Personen »Sie als Kind« und »Sie als Erwachsene« aufspaltet<sup>10</sup>, in ihre Untersuchung ein. Dieser Ausdehnung des Autobiografiebegriffs über die reinen Lebensbeschreibungen á la Augustinus und Rousseau hinaus, wie sie von Seiten der Wissenschaft in letzter Zeit immer wieder versucht wird, setzte Juli Zeh als Autorin in jüngster Zeit einen energischen »Zwischenruf« in *Die Zeit* entgegen. Hier berichtet sie von den starken Nachfragen der Zuhörer auf Lesereisen nach dem Erlebnisgehalt des Gehörten:

Ob der Ich-Erzähler (männlich, 35-jährig, kokainabhängig) mit meiner Person (weiblich, damals 27-jährig, nicht kokainabhängig) identisch sei [...] Woher ich das alles wisse, was in dem Buch stehe? Welches konkrete Ereignis sich dahinter verberge? Und welche der anderen Figuren real existierten.

Zeh weist diese Versuche der autobiografischen Lektüre fiktiver Texte zurück, plädiert für »Mimesis, nicht Mimikry« und gibt ihrem Text, in dem sie das Recht des Autors auf das Schreiben fiktionaler Texte beschwört, den Titel ZUR HÖLLE MIT DER AUTHENTIZITÄT.<sup>11</sup>

Und ähnlich argumentiert auch Reinshagen. Zwar verortet sie durchaus Personen und Situationen aus ihren Texten, und dies trifft auch auf VOM FEUER zu, immer wieder in ihrem eigenen Leben. Autobiografisch nennt sie ihren Text aber dennoch noch lange nicht. Worum es ihr geht, ist die Entindividualisierung von Erlebnissen und ihre Umsetzung in Geschichten, die es dem Leser ermöglichen, mehr zu erfahren als nur erlebtes Leben eines anderen.

### DIE GESCHICHTEN

In allen Texten von Reinshagen nehmen erzählte Geschichten breiten Raum ein. In dem vorliegenden aber lassen sich ihre Geschichten in höherem Maße im Bereich der Textsorten Sagen, Legenden, Märchen verorten, als in ihren früheren Texten.

Schon wieder ein Märchen, hör ich dich sagen; doch uns schien es anders, schien eine Heiligengeschichte eher, die in der Wirklichkeit Fuß gefasst hatte und alle anderen Nachkriegsmärchen übertraf. Als hätten sich längst vergessene Götter wieder eingeschlichen und schützen ihre Lieblinge noch immer. (F 114)

Innerhalb der Komposition ballen sich diese Geschichten vor allem im zweiten Teil – zeitlich gesetzt an die Zeit nach dem Kriege. Nach einem eher poetologisch gestalteten Kapitel: »Von den Geschichten« folgen Kapitel wie: »Die Geschichte der Erfinder«, »Prinz Paulys Geschichte«, »Fox im Glück«, »Aneta ohne Geschichte«, »Die Geschichte der Spielerin«, »Wiepolds Geschichte«. Die stark rhythmisierte Sprache nimmt einen Erzählgestus auf, der der mündlichen Überlieferungstradition der genannten Textsorten Rechnung trägt. Da ist von Göttern die Rede, von Helden, Heiligen, Prinzessinnen, ja gar von Hexen. Jedoch ist es nicht in erster Linie das Unglaubliche, das mit dieser Form der Gestaltung transportiert werden soll, sondern neben dem Wunderbaren vor allem das Allgemeingültige, Typische, ja Archetypische, um das es hier geht.

### WER ERZÄHLT?

Wer aber erzählt diese Geschichten? Reinshagen schiebt zwischen sich und den Lesern eine Figur, die sie als »den Text Schreibende« einführt. Es ist das Mädchen, die Frau Aneta. Die Autorin hat für die innere Struktur des Textes hier eine Form gewählt, die durchaus zu den Egodokumenten gezählt wird: den Brief. Mit beiden Instrumenten Briefschreiberin (Erzählerin) und Brief

strukturiert sie den Text. Hier kommt nun wirklich ein autobiografischer Pakt ins Spiel, der jedoch auf den Basistext beschränkt bleibt. Aneta geht ihn mit ihrem Freund ein, der an die Front muss:

*»Erzähl mir dein Leben, sagt der Soldat zu seinem Mädchen, [...] Erzähl mirs, ich meine, beschreibs mir, schreibs auf, [...] schicks mir in Briefen, stückchenweis, wies dir in den Kopf kommt [...] Schreibs mir auf, alles, was war, was ist, was dir weiterhin zustößt, ob wichtig, ob nicht, wies dir eben einfällt. Schreibs bunt durcheinander meinethalben, von deinem, von eurem Leben zuhaus. Vom Leben überhaupt? [...]« Und »das Mädchen verspricht«. (F 10–11)*

Dieser Pakt ist so mächtig, dass er auch eingehalten wird, als der Soldat nicht mehr zurückschreibt. Er ist die Rechtfertigung für die Niederschrift der Geschichten, die einen Zeitraum von über fünfunddreißig Jahren<sup>12</sup> umfassen. Der Korrespondenzpakt dient allerdings nur dem Anstoß zum Erzählen. Die Briefe als Textsorte selbst werden im Text meist nur angespielt und kaum ausgestaltet.<sup>13</sup>

Dagegen stattet Reinshagen ihre Erzählfigur Aneta mit zwei Epitheta aus, die sie als Dichterin ausweisen. Sie ist am Erblinden<sup>14</sup> und sie hat keine Geschichte, keine Geschichten. Das Merkmal »blind« verbindet sie mit den christlichen Propheten, heidnischen Seherinnen und mit den antiken Sängern der Epen. Vergangenes und Zukünftiges zu schauen und der nächsten Generation zu präsentieren ist dieser Gruppe vorbehalten, da sie nicht durch das Sehen von Alltäglichkeiten von den eigentlichen Zusammenhängen der menschlichen Existenz abgelenkt wird. So erhaben? Nicht ganz. Denn Aneta ist nicht völlig blind, nur selten »war es vorgekommen, daß sie, zum Gaudi der Anwesenden, statt einer Person, ein Möbelstück in einer leeren Ecke angesprochen hatte [...] [Aber] es ist vorgekommen.« (F 139) Dennoch ermöglicht auch ihr das eingeschränkte Sehen, die Dinge klarer zu sehen, und die Menschen in ihrer Eigentlichkeit zu erkennen. »Und wieder einmal kommt heraus, daß alles anders ist, als es scheint; mit ihren eigenen Augen gesehen, den inneren [...]« (F 139) Aneta ist also eine kleine Sängerin, eine kleine Prophetin, die sich noch nicht ganz aus der Gemeinschaft entfernt hat, auch wenn sie häufig beobachtend am Rande steht. »[W]ie aus dem Leben gegangen, sagen die Leute, und immer allein – die Frau ohne Geschichte.« (F 139) Der Aspekt der Erzählerin, die selber ohne Geschichte ist, wird im Weiteren ausführlich thematisiert: »Ist keine Geschichte zu haben, [...] nicht die schlimmste aller Geschichten?« So wird Aneta von Wiepold gefragt und entgegnet: »Ist keine Geschichte zu haben [...] nicht die beste Art zu existieren.« (F 139) Sie glaubt »jetzt oft«, so setzt der Text fort: »in viel zu viele Richtungen sich auszudehnen; ja, es hat Jahre gegeben, da wäre sie – hätte sie sich selber zeichnen sollen – ziemlich zerfetzt herausge-

kommen, eine Gestalt wie von Alfred Kubin, nervös gestrichelt, ohne Mitte, wie in den Raum hinein explodiert.« (F 139) Das hier entworfene Bild vom Dichter erinnert stark an dasjenige, das der englische Romantiker John Keats in seinen poetologischen Briefen entworfen hat, wenn er schreibt<sup>15</sup> »as to a poetical character itself – it is not itself – it has no self – it is every thing and nothing – it has no character.«<sup>16</sup> An dieses Dichterbild knüpft Reinshagen mit ihrer Darstellung Anetas an. Der Hinweis auf Keats wird hier im Übrigen nicht willkürlich gegeben. John Keats ist einer der wenigen poetischen Vorgänger, den sie im Text nennt, wenn auch nur mit seinem Grabspruch.<sup>17</sup> Der Dichter ohne Persönlichkeit begreift sich als Auffangbecken des ihn umgebenden Lebens der anderen, ein Leben, das durch ihn dann Gestalt gewinnt. Keats spricht vom Dichter als Chameleon und führt aus: »When I am in a room with people [...] the identity of every one in the room begins to press upon me that I am in a very little time annihilated.«<sup>18</sup> So auch Aneta, die als Antwort auf Wiepold weiter formuliert: die beste Art der Existenz sei »*die Möglichkeit, mit vielen Geschichten zu existieren, all denen, die ständig um dich herumfliegen, die du einsammeln und dir aneignen kannst?*« (F 139) Wie sie jedoch nicht völlig erblindet ist, so wird sie von der Autorin auch nicht ausschließlich als leere aufnehmende Gestalt geschildert. Reinshagen schreibt dem Leben ihrer Erzählerin dann doch noch die schönste und die gelingendste Liebesgeschichte ein. Aber dennoch, die Erzählerfigur der Autorin konstruiert und gestaltet in erster Linie den Lebensbericht, den es aufzuschreiben gilt und der nur am Rande ihr eigener ist.

Wie aber gestaltet sich ein Lebensbericht, eine Autobiografie, wenn man als Dichter kein Leben und damit keine Lebensgeschichte hat. Die Frage nach der Poetik der Autobiografie wird gerade in der Moderne und der Postmoderne zu Recht viel diskutiert. Denn unsere Gesellschaft nimmt zum einen das Leben als komplex und kaum noch in einer streng linearen Erzählweise zu fassen wahr und ist zum anderen versucht, alle Kunstgattungen auf ihre Authentizität festzulegen, was die Konjunktur von Big Brother-Reihen und Doku-Soaps zeigt. Die Frage, »wie schreibe ich das Leben, mein Leben auf«, wird gleich zu Beginn von den den Text konstituierenden Personen miteinander besprochen. Aneta reflektiert über diese Aufgabe, behandelt sie aber nicht als streng individualistischen Akt, sondern holt sich Rat bei ihren Freunden. Die Autorin gibt vor allem in den Anfangskapiteln diesen poetologischen Fragestellungen breiten Raum: Ich zitiere und fasse zusammen: »*Leben. Ein Leben. Das Leben überhaupt beschreiben! Abseitig, unzeitig. Zu lang her [...] Schon sind die Einzelheiten vergessen. Und was alles hat sich ereignet seither? Was ist zu erklären? Was herauszufinden? Wer fragt? Was treibt?*« (F 14) Lachhaft sei es, dem abgedrehten Leben hinterher zu schreiben, unmöglich den Weichselzopf der Erinnerungen auseinander zu ziehen, aber angenehm sei es, die Tasten der Maschine unter der Hand zu spüren und gut, sich noch einmal alles vorzustel-

len. Die Vergangenheit ist längst schon eine alte Sage. Und da kommt dann schon die Aufforderung: »und sieh, daß *du* richtig zu fassen kriegst. Nämlich, *wies wirklich war!* (F 21) »Was heißt hier: *wirklich?* frage ich.« (F 21) Auch hier wieder wird die Dichterin als Seherin, als omnipotente Erzählerin und Sängerin des Epos menschlichen Lebens etabliert, um diese hohe Aufgabe sofort herunter zu fahren: »Was sang da eben? Ein Mensch? Ein Tier? Wer, wenn nicht ich? Nicht daß ich wüßte. Ich sang nicht. Kein Wort. Keinen Ton. Kann gar nicht mehr singen. Gedenke auch nicht, es wieder zu lernen, für welche Zeit oder Zukunft immer.« (F 16) Die Zeit der Sänger ist also vorbei, aber dennoch: »Wer singt? Nicht ich, ich schreibe, wenn ich schreib, ein Leben, so wie es mir erscheint.« Und in der Rückschau gelingt es dann, die allgemeinen Strukturen menschlichen Lebens im individuellen Leben zu sehen: »ich seh den Weg wie einen wilden Schriftzug vor mir [...] Begreife ich *ibr* [Ingas, d. V.] Leben, begreife ich das eigene.« (F 19) Und weiter: Ich will »euch und mich, uns alle in unserem *Irrwitz* sehn, und jeden einzelnen von euch in seiner *eigenen* Form; so und nicht anders muß ich es zu fassen kriegen: mein Leben, unser Leben, *das Leben überhaupt*.« (F 22) Damit ist das Thema des ganzen Textes definiert, das ein poetologisches ist. Mit der Frage: Autobiografie oder fiktiver Text fällt die Entscheidung zu Gunsten der kollektiven Biografie, in die das eigene Leben mit seinen Erfahrungen so eingeschrieben wird, dass es zu nachvollziehbaren Geschichten gerinnt. Und so entsteht eine kollektive Biografie eben nicht aus dem Blickwinkel der Autorin, sondern aus dem Bemühen, das jeweils Eigene der Gestalten zu beschreiben, das jeweils auch das Allgemeine ist.

Was der Text damit vor allem aber auch anbietet, ist die Poetik, die im 20./21. Jahrhundert stark individualisierte Dichtungslehre der Gerlind Reinshagen. Ihr Verständnis von »der poetischen Wahrheit eines Textes, der über den Wirklichkeitsaspekt hinausgeht und von der Dichterin als go-between zwischen Wirklichkeit und Dichtung auf dem Wege zur Wahrheit. Unter diesem Gesichtspunkt wird die Frage nach der eigenen personalen Biografie obsolet, und es kann daher die eigene Autobiografie auch verweigert werden.

#### »VOM FEUER« – KEIN EGODOKUMENT, ODER DOCH?

Zwar verweigert sich die Autorin in ihren theoretischen Äußerungen der Autobiografie. Was wir als Lesende und Zeitgenossen von Big Brother an Egodokumenten aber so schätzen, sind ja vor allem die wiedererkennbaren Realia. Müssen wir hier wirklich auf alle Fakten aus dem Leben der Autorin verzichten? Durchaus nicht. Denn ihre Figur im Text, die Erzählerin, teilt mit Reinshagen etliche Lebensfakten. Sie teilt das Aufwachsen in der Kleinstadt Halberstadt. Diese wird zwar – wie alle Orte – nicht namentlich genannt, ist aber mit einigen mehr oder weniger leicht zu verortenden Details wie dem Stelzfuß, einem Haus, das am Halberstädter Holzmarkt liegt, so ausgestattet, dass sie erkennbar ist. Sie teilt mit ihr das Kunststudium und das passionierte Schreiben. Während allerdings Gerlind Reinshagen das Schreiben zum Beruf machte,

um nach einem sechssemestrigen Studium das Zeichnen und Malen ihren Töchtern zu überlassen, ist es bei ihrer Erzählerin Aneta genau anders herum. Mit ihr teilt die Autorin auch die Krankheitserfahrung, aber nicht die Krankheit. Aneta sieht sich, wie R. aus der GÖTTERGESCHICHTE<sup>19</sup> mit dem Verlust des Augenlichts, der »Erblindung« konfrontiert. Dass hier das Modell eine erblindete, aber bis zum Ende ihres Lebens überaus selbständige Tante war, hat Reinshagen des Öfteren auch öffentlich erzählt. Die Aufenthalte in Berlin und der Toskana gehören zu Realien aus Gerlind Reinshagens Leben und verweisen auf das Abbild gelebten Lebens ebenso wie die hübsche Arabeske, dass sie ihren Enkeln in den Namen von Josephas Zwillingen ein Denkmal setzt. Wenn der Leser also möchte, dann kann er Realia suchen gehen und wird auch fündig werden.

### UND WIE MACHT ES DIE ENKELGENERATION?

Indem die Autorin ihrem Text die Ich-Erzählerin verweigert, steht VOM FEUER in einem deutlichen Gegensatz zu den Texten der Enkelgeneration. Gerade Autorinnen der sogenannten »Fräuleinwunder«-Literatur<sup>20</sup> wie Judith Hermann, Juli Zeh, Inka Parei, Zoë Jenny und Karen Duve, um nur einige zu nennen, sagen in ihren Texten vorzugsweise »ich« und geraten dadurch immer wieder unter Autobiografieverdacht. Einige Autorinnen nahmen dies bisher billigend in Kauf, so wie dies auch Juli Zeh 2002 in ihrem Essay: SAG NICHT ER ZU MIR. ODER: VOM VERSCHWINDEN DES ERZÄHLERS IM AUTOR noch getan hat.<sup>21</sup> Hier gestand sie die biografische Nähe der in den Texten ihrer Generation gestalteten Personen zu ihren Autoren ein: »Der Altersunterschied zwischen ICH und seinen Schöpfern und Schöpferinnen bewegt sich meist innerhalb einer Spanne von wenigen Jahren.«<sup>22</sup> Dass sie und so viele ihrer gleichaltrigen Autorenkollegen an dem Ich-Erzähler festhalten, dafür nannte sie damals zwei Gründe. Zum einen sei sie die geeignetste »Entsprechung einer autoritätsfreien Umwelt« und das passende »alter ego einer [...] Individualistengeneration« zum anderen aber sei dieser jungen Generation von Autoren, so Juli Zeh, »der Wille zur Draufsicht verloren gegangen, in der Vogelperspektive wird uns schwindelig«. »Wachsendes Wissen, das ist eine Erkenntnis, geht mit dem wachsenden Gefühl des eigenen Nichtwissens einher.« »Daher«, so Juli Zeh, »haben [wir] das Feld geräumt, uns auf die letzte Bastion individuellen Expertentums, nämlich das streng subjektive Erleben zurückgezogen.«<sup>23</sup> Um so energischer wendet sie sich dann 2006 im zitierten Einspruch in *Die Zeit* gegen die Geister der autobiografischen Lektüremodelle, die sie und einige ihrer Schriftstellerkolleginnen gerufen hatten. Andere wehren sich dagegen von Anfang an. So Karen Duve, die in ihrem vorletzten Roman DIES IST KEIN LIEBESLIED<sup>24</sup> schon gleich zu Beginn deutlich macht, dass ihr Text nicht autobiografisch zu lesen ist, auch wenn die Ich-Erzählerin Alter, Gewichtsprobleme, Sozialisation und Musikgeschmack mit ihrer Autorin teilt. Einer autobiografischen und daher unangemessenen Lektüre baut bereits die Widmung vor:

»Was folgt, ist frei erfunden. Orte und Handlungen haben nur wenig mit tatsächlichen Orten und Vorkommnissen zu tun. Bücher und Filme werden schlampig zitiert. Und ihr seid alle nicht gemeint.«<sup>25</sup> So werden bei Duve zwar die autobiografischen Realia an der Seite von anderen Wirklichkeitsstereotypen in den Text eingereiht, der durch diese Vorrede aber seinen fiktiven Charakter bekräftigt und ein entsprechendes Lesemodell einfordert.<sup>26</sup> Das heißt: Karen Duve macht gleich zu Beginn ihren Lesern ein eindeutiges Vertragsangebot: sie bietet einen romanesken Pakt an, der quer zu der Leseerwartung einer Ich-Erzählung steht, in der die Autorin so stark mit Versatzstücken aus ihrem eigenen Leben arbeitet.

Gerlind Reinshagen, dies sollte gezeigt werden, verfährt hier anders. Sie setzt auf eine besonders komplexe Erzähl- und Erzählerkonstruktion, um ihren Text, der von der Welt- und Lebenserfahrung ihrer Generation handelt, vor dem autobiografischen Lesemodell zu schützen. Dass ihr dies nicht immer gelingt, zeigt meine Vortragsfassung des hier vorgelegten Textes. Gerlind Reinshagen, Walter Delabar und Juli Zeh haben mich mit ihren Zwischenrufen dazu veranlasst, meine Argumentation noch einmal stärker zu präzisieren. Meine These, dass Autobiografie auch da stattfindet, wo Autobiografie nicht gemeint ist, lässt sich nur dann halten, wenn ein Konsens darüber hergestellt werden kann, dass die Wahrheit eines Lebens nicht identisch ist mit seiner Wirklichkeit, das in diesem Zusammenhang dann auch seine Individualität hinter sich lässt. Gerlind Reinshagen arbeitet in ihren Texten immer wieder mit den Elementen eines Erzählens, das sich den alten Vorstellungen einer inspirierten, die Welt hinter ihren Erscheinungen beschreibende Dichtung annähert. Dafür sprechen die Zitate der romantischen Dichtung der Engländer, die Einführung vom Schriftsteller mit dem antiken Seher und Propheten, die Verwendung von archetypischen Gattungen wie Märchen und Legenden und eine rhythmisierte Prosa. Damit führt sie ihre Texte, diesen Text aus den Alltagsgeschichten ins Typische, ja archetypische und unter so einem Blickwinkel hat Wirklichkeit nur noch ganz wenig mit Wahrheit zu tun. Unter diesem Gesichtspunkt noch auf einem Autobiografiebegriff zu bestehen. Dies beansprucht aber den Begriff der Autobiografie offenkundig bis zur Unkenntlichkeit. Wenn es bei den heutigen Lesern allein um den Wunsch nach Authentizität und nach dem »so war es wirklich« auch in fiktiven Texten geht, wie Juli Zeh es darstellt, dann gilt es hier wirklich Einspruch zu erheben, und Gerlind Reinshagens poetologische Ausführungen in ihrem Text *VOM FEUER* sind sicher ein wichtiger Beitrag dazu. Denn was auch immer sie aus ihrem Leben erzählt: Es geht ihr nicht um ihr Leben, sondern um Geschichten für alle.

- 1 Gerlind Reinshagen: *Vom Feuer. Roman*, Frankfurt/M. 2006. Im Folgenden zitiert als F plus Seitenzahl.
- 2 Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. In: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 2. Aufl. Darmstadt 1998, S. 214–257.
- 3 Ebd., S. 231.
- 4 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M. 2001.
- 5 Gerlind Reinshagen: *Vom Feuer. Roman*, A.a.O., Schutzumschlag.
- 6 Ebd., Vorsatzblatt.
- 7 Carola Hilmes: *Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen*, Heidelberg 2000, S. 11.
- 8 Ebd., S. 265–288.
- 9 Ebd., S. 356–386.
- 10 Ebd., S. 405–406.
- 11 Juli Zeh: *Zur Hölle mit der Authentizität! Der Echtheitswahn der Unterhaltungsindustrie verführt dazu auch in der Literatur nach wirklichen Personen und Vorgängen zu fahnden. Dabei geht verloren, was Literatur ist. Ein Zwischenruf*. In: *Die Zeit* vom 21. September 2006.
- 12 In dieser Zeitdefinition ist Reinshagen einmal sehr präzise. Vgl. S. 138.
- 13 Einzig die Kapitel »Das schwarze Fest« und »Von der Geschwindigkeit« beginnen mit der Anrede des Geliebten als Brief: »wie beschreibe ich dir, Vermißter, was nicht zu beschreiben ist?«, »Könnte ich dir, Vermißter, etwas von dem Tempo vermitteln ...« (F 75, 100). In einigen weiteren Kapiteln wird im Text auf den Adressaten rekurriert, aber dies bleibt eher unauffällig.
- 14 Das Motiv der Blindheit als Ausdruck der Hellsichtigkeit hat Reinshagen schon in früheren Texten aufgenommen. So natürlich in der *Göttergeschichte* (Frankfurt/M. 2000), deren Hauptperson R. ebenfalls blind ist. Aber zum ersten Mal vielleicht in dem Jugendbuch *Kaugummi Ade* (Berlin 1957). Hier leidet das Mädchen Lusch darunter, dass sie durch die vom Augenarzt verschriebene Brille die Welt nicht mehr durch den harmonisierenden Weichzeichner der Kurzsichtigkeit sehen kann. Sie muss erst lernen, dass der scharfe Blick nicht nur das Hässliche deutlich macht, sondern dass seine Präzision der Wirklichkeit erst ihre Schönheit verleiht, weil er sie sichtbar macht.
- 15 John Keats: *Selected Poems and Letters*. Chosen and edited by Roger Sharrock, Oxford 1971 (1. Aufl. 1964), S. 175: Brief an Benjamin Bailey.
- 16 Ebd., S. 188–189: Brief an Richard Woodhouse.
- 17 »His name was writ in water.« (F 193)
- 18 John Keats: *Selected Poems and Letters*, A.a.O., S. 189: Brief an Richard Woodhouse.
- 19 Gerlind Reinshagen: *Göttergeschichte. Roman*, Frankfurt/M. 2000.
- 20 Vgl. hierzu Heidelinde Müller: *Das »literarische Fräuleinwunder«. Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien*, Frankfurt/M./Berlin/Bern 2004. Sowie: Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt/M./Berlin/Bern 2005.
- 21 Juli Zeh: *Sag nicht Er zu mir. Oder: vom Verschwinden des Erzählers im Autor*. In: *Akzente* 49, 2002, S. 378–386.
- 22 Ebd., S. 379.
- 23 Ebd., S. 385.
- 24 Karen Duve: *Dies ist kein Liebeslied*, Frankfurt/M. 2000.
- 25 Ebd., S. 5.
- 26 Christiane Caemmerer, Anne Strelau: *Generation Golf – weiblich oder german psycho? Karen Duves zweiter Roman »Dies ist kein Liebeslied«, ein Poproman*. In: Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): *Fräuleinwunder literarisch*, A.a.O., S. 109–124.

## Gedichte von Gerlind Reinshagen

Anselmo, Schlachter in Montescudaio  
Erinnerung  
Heinrich und Henriette  
Annäherung an eine Person  
Rosinski II  
Morandi II  
Seine Frau allein zuhaus  
Giorgio Morandi I  
Der Buchhalter am Montagmorgen im Büro

Anselmo, Schlachter in Montescudaio

Blutrot umstrahlt  
Von seinem marmornen Altar herab  
Wirft er  
Aus ewigen Augen  
Einen ordnenden Blick auf die Welt  
Hier Frauen  
Tretet mit Ehrfurcht ein  
Haltet Abstand wenn er  
Mit scharfem Schnitt  
Traurig den Kopf des Lammes  
Vom Rumpf trennt  
Schweigt wenn er ausweidet  
Seht  
Er scheidet das Feste vom Weichen  
Das Schabefleisch dreht er zweimal durch  
Daß das Mindere gut  
Schwanzstücke, Euter, Rückenfett, Ohren  
In ein gerechtes Verhältnis zum Muskelfleisch tritt  
Die Nieren  
Wiegt er noch lange zärtlich in der Hand  
er schärft  
Die Messer

Sein Söhnchen  
Mit den feinen Knochen  
Im Salon  
Still blättert es in schmalen  
Goldgeschnittenen Büchern  
Schon liest es Verse  
Längst  
Vor allen anderen

## Erinnerung

Damals – das ist der Name  
Eines schönen jungen Tiers  
Das sich an solchen sanften Abenden  
Gern einschleicht  
Geschöpf mit blankem Fell  
Es legt dir seine Seidenpranke in den Schoß  
Es schaut aus Traumestiefen zu dir auf  
Es wird nicht älter  
Und es stirbt nicht  
Tierliebe bleibt uns fremd  
Wollt ich es Menschenliebe lehren

Ich trat ihm näher krault es an den Ohren  
Ich legte ihm die Hand ins Maul  
Zum Zeichen  
Da  
Biß es zu  
Nie werden seine Zähne stumpf  
Ich lachte  
Die Schmerzen vor den Gästen zu verbergen

Wer sah es noch  
Wer lockte außer mir das Tier  
Wer trat ihm nah zu nahe  
Wer spürte seine Zähne auch

Der Abend endet  
Im Gelächter

Heinrich und Henriette  
Am kleinen Wannsee

Es ist nur  
Ein Schritt  
Nein  
Kaum  
Eine Bewegung  
Im Kopf  
Und so springt  
Der gläserne Reif  
Einströmen kann es nun  
Endlich  
Der Ozean  
Öffne  
Den Mund

## Annäherung an eine Person

Leicht gefügt scheint  
Die erste Wand  
Überwindlich  
Im Vergleich zur nächsten  
Von den folgenden  
Nicht mehr zu reden  
Wie überhaupt dem ganzen Gebäude  
Das er  
Oder sie  
Unter Unbilden  
Schwitzend  
Tagtäglich sich schichtet  
Kunstvoll  
Die Puppe  
Die Muschel  
Oder auch dieses japanische Haus  
Mit den beweglichen Wänden  
Klug erdacht  
Von der verletzlichen Kreatur  
Veränderbar  
Um sich nicht finden zu lassen

Nicht zu zerstören  
Möchte ich kommen  
Und niemals  
Ent-larven  
Was so  
Unter Schmerzen  
Gewachsen ist  
Lieber  
Eintreten höflich  
Lieber auf leisen Sohlen  
Schnell  
Durch die Vorhallen  
Flure  
Den Nachbarn suchen  
In seinem Haus  
Nachgehn  
Der Wärme

Dem Duft  
Dem verhallenden Schritt  
Und nicht anhalten  
Auch wenn es enger wird  
In den Wendelgängen  
Ohne Angst  
Vor den Winkeln  
Den Spinnenhecken  
Mit Geduld  
Auf der Spur bleiben

Bis einmal  
Vielleicht  
Oder niemals  
Vor dem letzten Gelaß  
In der innersten Kammer  
Plötzlich  
Hör ich dich atmen  
Leise  
Im Dunklen  
Hinter verschlossener Tür

Rosinski II  
Der Sonntagsausflug

Immerfort fliegen ihm  
Mädchen ins Auge  
Soeben  
Von Kopf bis Fuß  
In einem Blechnapf gewaschen  
Kommen geschwommen von  
WEISSDERTEUFEL woher  
Treiben mit so unverzeihlich  
Runden tragen Schultern  
Durch die Seitenspiegel  
Heben Arme  
Ihre Haare  
Aufzustecken lediglich  
Um diese Linie  
Von der Hüfte über'n Rücken  
Bis zum Nacken  
hinzukriegen  
Für Rosinski

Weit entfernt  
In Kanada  
So heißt es  
Gibts noch dieses  
Unberührten Flüsse  
Mit den weiten  
Unvorstellbar schön  
Geschwungnen Ufern  
Sich gewaltig  
In den breiten Betten räkelnd  
Abends  
Wenn der große Durst hereinbricht  
Könnt er hinknien  
Um daraus zu trinken

## Morandi II

Unberührten  
War es einst  
Gehütet im Schrank  
Ein Zierrat den Alten  
Der Vater trank draus  
An den größeren Festen  
Zu bäurisch erschien es  
Den Söhnen  
Zu schwer  
Auf der Flucht  
Einer warfs aus dem Wagen  
Ein andrer hobs auf  
Der Enkel hatt es im Feldgepäck  
Da kams mit der Uhr  
Und dem Kreuz zurück  
Schartig geworden  
Bliebs noch in der Küche  
Vergessen  
Im Fach  
Heut warfs die junge Frau zu den Scherben

Als er von draußen  
Hereinkam  
Die Hände noch  
Dumpf von den Schlägen der Erde  
Nahm er es auf  
Fügt die Teile zusammen  
Hielt es behutsam  
Unter die Lampe  
Um es noch einen Augenblick lang anzusehn  
Und sah es diesen einen Augenblick  
Ganz unverletzt  
Im Schein des Lichts  
Wie nie berührt  
Für immer

## Seine Frau allein zuhaus

Geht auf dem Teppich  
Muster  
Malt im Staub  
Die Initialen  
Einst ins Pult  
Geschnitten für einen  
Der überm Schuldach  
Einmal eine Schleife flog  
A L zum Gruß  
Und dann nie mehr  
Der letzte Brief  
Verwest im Schrank  
Das Weißzeug stockt  
Gestank im Ausguß  
Schimmel  
Schwarzes Silber  
Und schwer um diesen Kern  
Aus Schmerzen  
Im Innersten gekrümmt  
Hält sie ihn  
Hält er sie  
Im Griff  
Und läßt nicht los

## Giorgio Morandi I

Die Kerze hat nur einen  
Augenblick gebrannt  
Nachts vor den Sternen  
Erlischt die Zypresse

Als der Tramontana  
In die Täler fiel  
Verschloß er das Haus  
Und entfachte die Glut  
Im Feuerschein  
Wurden die Dinge leicht  
Tanzten aus der Kontur  
Und einige sprangen

Doch aus der alten Zeit stammen  
Die Sockel der Berge  
Der steinerne Weinstock  
Die Geschichten bis auf den heutigen Tag  
Und der rote der weiße der  
Bildsame Ton  
Schlafend im Schoß der Erde  
Bewahrt als ihr tiefster  
Verborgenster Traum  
Wieder Körper zu werden  
Gefäß und Leib  
Und wieder im Feuer  
Zur Form gebrannt  
Wieder stolze  
Zerbrechliche  
Kreatur

## Der Buchhalter am Montagmorgen im Büro

Schon abgestoßen von der Welt  
Treibt er  
Auf seinem Drehstuhl  
Still hinaus  
Ins offene Meer  
Wie schnell  
Die Ufer doch enteilen  
Was gestern Liebe war was Haß  
Ebbt leise aus  
Und wunderbar gedämpft  
Die Melodien sanft herüber  
Todesschreie  
Aus dem fernen grünen Land der Menschen

## Anhang

## Gerlind Reinshagen – Chronik und Werk

- 1926 geboren am 4. Mai in Königsberg als Tochter von Fridel Technau, geb. Ebert, und Ekkehard Technau (derzeit noch Student der Jurisprudenz)
- 1927 die Familie verlässt Königsberg und lebt in den nächsten Jahren in Halle, Kiel, Halberstadt
- 1941 Vater fällt im Zweiten Weltkrieg; Mutter arbeitet als Lehrerin und wird kriegsverpflichtet
- 1944 Abitur in Halberstadt/Harz
- 1946–1949 Studium der Pharmazie an der Technischen Hochschule Braunschweig
- 1949 Heirat mit Edgar Reinshagen
- 1953–1956 Studium der freien Malerei an der Hochschule der Künste in Berlin
- 1956 Schreibbeginn: Hörspiele, Theaterversuche
- ab 1959 Weiterhin Hauptwohntort Berlin mit Zwischenstationen an verschiedenen Orten:  
Bad Pyrmont, Geburt der Tochter Sybille (\*1951),  
Berlin, Geburt der Tochter Katharina (\*1963),  
Braunschweig, »weil Berlin so eng ist« (1970),  
Montescudaio/Pisa, »weil Braunschweig nicht mehr ist, was es war« (1973),  
Lachendorf in der Heide (1973 – 1980),  
Feuerschützenborstel in der Heide »bei den Schafen: wenn sie klein sind, sind die Heidschnucken pechschwarz wie Teufel, später werden sie grau« (1980 – 2000),  
Ganz in Berlin (2000 bis jetzt).
- 1996/2000 Gastprofessorin im Fachbereich »Szenisches Schreiben« an der Universität der Künste, Berlin

## THEATERSTÜCKE – URAUFFÜHRUNGEN

- 1968 *Doppelkopf*. Theater am Turm, Frankfurt/M., 24. Februar 1968. Regie Claus Peymann
- 1971 *Leben und Tod der Marilyn Monroe*. Staatstheater Darmstadt 21. Januar 1971. Regie Werner Kreindl
- 1974 *Himmel und Erde*. Württembergisches Staatstheater Stuttgart 14. September 1974. Regie Claus Peymann
- 1976 *Sonntagskinder*. Württembergisches Staatstheater Stuttgart 29. Mai 1976. Regie Alfred Kirchner
- 1980 *Das Frühlingsfest*. Schauspielhaus Bochum 9. Mai 1980. Regie Claus Peymann
- 1982 *Eisenherz*. Schauspielhaus Bochum. Regie Andrea Breth / Schauspielhaus Zürich. Regie Holger Berg, 14. November 1982

- 1986 *Die Clownin*. Schauspielhaus Düsseldorf 7. Dezember 1986. Regie Ulrich Heising
- 1988 *Die Feuerblume*. Bremer Theater 1. Oktober 1988. Regie Günter Krämer / Werner Schroeter
- 1989 *Tanz, Marie!* Staatstheater Darmstadt 2. Dezember 1989. Regie Lore Stefanek
- 1993 *Die fremde Tochter*. Theater Basel 13. März 1993. Regie Christof Nel
- 1999 *Die grüne Tür*. Staatsschauspiel Dresden 11. Februar 1999. Regie Irmgard Lange

#### THEATERSTÜCKE – INSZENIERUNGEN IM AUSLAND

- 1971 *Leben und Tod der Marilyn Monroe*, Glasgow/Schottland
- 1974 *Himmel und Erde*, Linz/Österreich
- 1975 *Himmel und Erde*, Bregenz/Österreich  
*Himmel und Erde*, Kopenhagen/Dänemark
- 1976 *Himmel und Erde*, Wien/Österreich  
*Himmel und Erde*, St. Gallen/Schweiz
- 1977 *Himmel und Erde*, New York/USA
- 1980 *Himmel und Erde*, Arnheim/Niederlande
- 1983 *Sonntagskinder*, Toronto/Kanada
- 1984 *Himmel und Erde*, Graz/Österreich
- 1984 *Himmel und Erde*, Rom/Italien
- 1985 *Himmel und Erde*, Zürich/Schweiz
- 1986 *Sonntagskinder*, Oslo/Norwegen
- 1988 *Himmel und Erde*, Chur/Schweiz
- 1988 *Sonntagskinder*, Derby/Großbritannien
- 1995 *Himmel und Erde*, Wien/Österreich
- 1995 *Himmel und Erde*, Bern/Schweiz
- 2000 *Leben und Tod der Marilyn Monroe*, London/Großbritannien
- 2001 *Leben und Tod der Marilyn Monroe*, Rio de Janeiro/Brasilien
- 2001 *Leben und Tod der Marilyn Monroe*, Tampa/USA
- 2002 *Die Clownin*, Szekszárd/Ungarn

#### LITERARISCHE VERÖFFENTLICHUNGEN

- 1954 *Was alles so vom Himmel fällt*. Stuttgart (Boje)
- 1957 *Kaugummi ade!* Berlin (Klopp)
- 1967 *Zimperello oder die Geschichte von Tin*. Bilderbuch. Illustrationen von Ingrid Jörg. Weinheim, Berlin (Beltz)
- Doppelkopf. Ein Spiel*. In: *Deutsches Theater der Gegenwart*, hrsg.

- von Karlheinz Braun. Bd. 2., Frankfurt/M. (Suhrkamp). Auch in Theater heute 4/1968
- 1968 *Das Milchgericht*. Hörspiel. Mit Grafiken von Karl-Heinz Meyer. Wiesbaden (Offizin Parvus)
- 1971 *Doppelkopf / Leben und Tod der Marilyn Monroe. Zwei Stücke*. Frankfurt/M. (Suhrkamp/edition suhrkamp 486)
- 1972 *Kann das Theater noch aus seiner Rolle fallen? oder Die halbwegs emanzipierte Mariann*. Dialogessay. In *Spielplatz I*, hrsg. von Karlheinz Braun und Klaus Völker. Berlin (Wagenbach)
- 1974 *Himmel und Erde*. In: Theater heute 10/1974. Auch in: *Spectaculum*. Bd. 28. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1978. Buchausgabe: Frankfurt/M. (Verlag der Autoren/ Theaterbibliothek 27) 1981
- 1976 *Sonntagskinder*. In: Theater heute 7/1976. Auch in: *Spectaculum*. Bd. 25, 2. Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- 1978 *Ein Briefwechsel / Zwei Gedichte*. In: Theater 1978. Jahrbuch von Theater heute
- 1979 *Vier Gedichte*. In *Geländewagen I*, hrsg. von Wolfgang Storch. Berlin (Ästhetik und Kommunikation)  
*Die allmähliche Verfertigung einer Geschichte beim Schreiben*. In: Theater 1979. Jahrbuch von Theater heute
- 1980 *Das Frühlingsfest. Elsas Nachtbuch. Annäherungen. Ein Stück*. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 637)
- 1981 *Rovinato oder Die Seele des Geschäfts*. Roman. Frankfurt/M. (Suhrkamp)  
*Sonntagskinder. Theaterstück, Drehbuch (mit Michael Verhoeven), Materialien*. Frankfurt/M. (Suhrkamp/suhrkamp taschenbuch 759)
- 1982 *Eisenherz*. In: *Spectaculum*. Bd. 36. Frankfurt/M. (Suhrkamp). Auch erschienen in: Theater heute 1/1983
- 1984 *Die flüchtige Braut*. Roman. Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- 1985 *Die Clownin. Ein Spiel*. Frankfurt/M. (Suhrkamp). Auch in: Theater heute 1/1987
- 1986 *Gesammelte Stücke*. (Enthält: *Doppelkopf; Leben und Tod der Marilyn Monroe; Kann das Theater noch aus seiner Rolle fallen? oder Die halbwegs emanzipierte Mariann; Himmel und Erde; Sonntagskinder; Das Frühlingsfest; Tanz, Marie!; Eisenherz; Die Clownin* und ein Gespräch mit Horst Laube). Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- 1987 *Tanz, Marie!*. In: *Spectaculum*. Bd. 44. Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- 1988 *Die Feuerblume*. In: *Spectaculum*. Bd. 46. Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- 1989 *Zwölf Nächte*. Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- 1992 *Drei Wünsche frei. Chorische Stücke*. Mit einem Nachwort von Anke Roeder. Frankfurt/M. (Suhrkamp/suhrkamp taschenbuch 1817)  
*Ironhard*. Übersetzung von Sue-Ellen Case und Arlene A. Teraoka des Dramas *Eisenherz*. In: *The Divided Home/Land. Contemporary Ger-*

- man Womens' Plays*, hrsg. von Sue-Ellen Case, Ann Arbor (University of Michigan Press)
- 1993 *Jäger am Rand der Nacht. Roman.* Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- 1996 *Am Großen Stern. Roman.* Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- 1999 *Die grüne Tür. Chorische Stücke.* Frankfurt/M. (Suhrkamp/suhrkamp taschenbuch 2979)
- 2000 *Göttergeschichte. Roman.* Frankfurt/M. (Suhrkamp)  
*Sunday's Children.* Übersetzung von Tinch Minter und Anthony Vivis des Dramas *Sonntagskinder.* In: *Modern Women Playwrights of Europe.* hrsg. von Alan Barr, New York (Oxford University Press)
- 2005 *Twelve Nights.* Übersetzung von Anthony Vivis des Prosabandes *Zwölf Nächte,* Sausalito, Kalifornien (The Post-Apollo Press)
- 2006 *Vom Feuer. Roman.* Frankfurt/M. (Suhrkamp)

## HÖRSPIELE

(gesendet von verschiedenen Rundfunkanstalten)

- 1959 *Die Gefangenen*
- 1960 *Besuchszeit zwischen drei und vier*
- 1960 *Der Umweg*
- 1961 *Die Trennung*
- 1962 *Die Wand*
- 1963 *Ramona oder Die Maschine*
- 1964 *Nachtgespräch*
- 1967 *Reise zu Kroll*
- 1968 *Das Milchgericht*
- 1971 *Leben und Tod der Marilyn Monroe*
- 2005 *Joint Venture*

## INTERVIEWS, GESPRÄCHE UND ESSAYS

- 1974 Gerd Jäger: *Gespräch mit Gerlind Reinshagen.* In: Theater heute 10/1974.
- 1976 *Mutationen im neueren Drama?* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25. Oktober 1976
- 1979 *Die allmähliche Verfertigung einer Geschichte beim Schreiben.* In: Theater heute Jahrbuch 1979
- 1981 *Der Mensch muß träumen.* Gerlind Reinshagen und Horst Laube unterhalten sich über Theater und über das Theater der Reinshagen. In: *Gerlind Reinshagen: Sonntagskinder,* Frankfurt/M. (Suhrkamp/suhrkamp taschenbuch 759)
- 1989 Anke Roeder: *Innere Geschichten, unterirdisch.* Gespräch mit Gerlind

- Reinshagen. In: *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt/M. (Suhrkamp)
- 1990 *Brief von Gerlind Reinshagen an Emily Dickinson*. In: *Es geht mir verflucht durch Kopf und Herz*, hrsg. von Gabriele Kreis und Jutta Siegmund-Schultze. Hamburg (Hoffmann und Campe)
- 1992 Anke Roeder: *Theater as Counter-Concept: An Interview mit Gerlind Reinshagen* (Englische Übersetzung von Angelika Czekay). In: *Divided Home/Land*, hrsg. von Sue Ellen Case, Ann Arbor (University of Michigan Press)
- Renate Klett: *An Interview with Gerlind Reinshagen* (Englische Übersetzung von Angelika Czekay). In: *Divided Home/Land*, hrsg. von Sue Ellen Case, Ann Arbor (University of Michigan Press)
- Über die Nutzlosigkeit von Antworten. Georgio Morandi an seine Schüler*. In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 6
- Abbruch des alten Theatergesteins*. In: *TheaterFrauenTheater*, hrsg. von Barbara Engelhardt, Therese Hörnigk und Bettina Masuch, Berlin (Theater der Zeit)
- 1999 Gerlind Reinshagen: *Der Eine, Die Vielen. Überlegungen zum chori-schen Element auf der Bühne*. In: Gerlind Reinshagen: *Die grüne Tür*, Frankfurt/M. 1999

## PREISE

- 1974 Fördergabe des Schiller-Gedächtnispreises des Landes Baden-Württemberg
- 1977 Mülheimer Dramatikerpreis für *Sonntagskinder*
- 1981 Niedersächsisches Künstlerstipendium
- 1982 Ehrengabe des Andreas-Gryphius-Preises der Künstlergilde
- 1988 Roswitha-Gedenkmedaille der Stadt Bad Gandersheim
- 1993 Ludwig-Mülheims-Preis
- 1999 Niedersachsenpreis

## Sekundärliteratur

- Johanna Bossinade: *Haus und Front. Bilder des Faschismus in der Literatur von Exil- und Gegenwartsautorinnen. Am Beispiel Anna Seghers, Irmgard Keun, Christa Wolf u. Gerlind Reinshagen.* In: *Neophilologus* 70.1 (1986).
- Annette Bühler-Dietrich: *Auf dem Weg zum Theater. Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer, Nelly Sachs, Gerlind Reinshagen, Elfriede Jelinek, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003.*
- Sarah Colvin: *Disturbing Bodies. Mary Stuart and Marilyn Monroe in Plays by Liz Lochhead, Marie von Ebner-Eschenbach and Gerlind Reinshagen.* In: *Forum for Modern Language Studies* 35.3 (1999). S. 251 – 260.
- Angelika Czekay: *German National Identity and the Female Subject. Gerlind Reinshagen's German Trilogy.* In: Karen Jankowsky and Carla Love (Hg.): *Other Germanies. Questioning Identity in Women's Literature and Art.* Albany, NY (SUNY Press) 1997. S. 217 – 235.
- Nan Hussey: *Fragmentation and Wholeness in the Novels of Luisa Josefina Hernández and Gerlind Reinshagen,* Seattle (Wash) 2000.
- Jutta Kiencke-Wagner: *Das Werk von Gerlind Reinshagen. Gesellschaftskritik und Utopisches Denken.* Frankfurt (Peter Lang) 1989.
- Helga Kraft: *Ein Haus aus Sprache. Frauen und das andere Theater.* Stuttgart (Metzler Verlag) 1996.
- Helga Kraft: *Der Blinde Fleck. Kritik der normativen Heterosexualität in Dramen von Else Lasker-Schüler und Gerlind Reinshagen.* In: Frederico Pereira (Hg.): *Twelfth International Conference on Literature and Psychoanalysis.* Lisbon, Portugal (Instituto Superior de Psicologia Aplicada) 1996.
- Andreas Ryschka: *Gerlind Reinshagen (1926 – ) Germany.* In: Elke P. Frederiksen and Elizabeth G. Ametsbichler (Hg.): *Women Writers in German-Speaking Countries. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook.* Westport (CT) 1998.
- Woman Takes Center Stage. Three Versions of ›the Female Condition‹ on the German Theater Stage Today.* In: Karelisa Hartigan (Hg.): *Text and Presentation. The University of Florida Department of Classics Com-*

*parative Drama Conference Papers Volume X*, Lanham (MD) 1990.  
Nachdruck in: Rennert, Hellmut Hal (Hg.): *Essays on Twentieth-Century German Drama and Theater. An American Reception, 1977–1999*. New York (Peter Lang) 2004.

Katrin Sieg: *The Representation of Fascism in Gerlind Reinsbagen's »Sunday's Children«*. In: *Theatre Studies* 36 (1991). S. 31 – 44.

Betty Nance Weber: *Gerlind Reinsbagen. Versuch eines Portraits*. In: Wolfgang Paulsen: *Die Frau als Heldin und Autorin*. Berlin/München (Francke) 1979, S. 237 – 247.

## Verzeichnis der Autoren und Autorinnen

### KARLHEINZ BRAUN

Mitgründer und Geschäftsführer des Verlages der Autoren 1969 – 2003.  
Studium der Literaturwissenschaft und Philosophie in Frankfurt und Paris, Promotion über Romantheorie in Frankfurt 1959. Theaterarbeit am Frankfurter Studententheater »neue bühne«. Von 1959 – 1969 Leiter des Theaterverlags Suhrkamp, zugleich Sekretär der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste und (zusammen mit Peter Iden) Leiter der Frankfurter experimentalfestivals 1 – 5. Von 1976 – 1979 Geschäftsführender Direktor von Schauspiel Frankfurt. Mitarbeit an zahlreichen Festivals, Theater & Literaturveranstaltungen, Radio & Fernsehen. Aufsätze zu Themen aus dem Bereich der darstellenden Künste und deren Autoren sowie Herausgeber von Anthologien und Theater-Materialien. Hessischer Kulturpreis 1995.

### CHRISTIANE CAEMMERER

Literaturwissenschaftlerin und wissenschaftliche Bibliothekarin. Seit 2006 Leiterin des Referats Einblattmaterialien in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin.

Promotion über die Schäferspiele des Barock unter dem Titel *Jauchzender Cupido oder Triumphierende Keuschheit*. Stuttgart/Bad Cannstatt 1998.

Letzte Herausgeberschaft zusammen mit Walter Delabar und Helga Meise: *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 2005. Darin unter dem Titel: *Anne Strelau. Generation Golf – weiblich oder german psycho* ein Aufsatz zu Karen Duve. Arbeitsschwerpunkte: Literatur der frühen Neuzeit, des Dritten Reiches und des spä-

ten 20. Jahrhundert. In letzter Zeit vermehrt Vorträge zum Thema »Typologie und Geschichte von Feindflugblätter des Ersten und Zweiten Weltkriegs«, die ein Sammelschwerpunkt der Staatsbibliothek darstellen.

#### WALTER DELABAR

Studium Sozialwissenschaften und Deutsch für Lehramt Sek. II (RWTH Aachen), Promotion 1987 (Universität Essen), Habilitation 1998 (FU Berlin) – Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Kultur des 17. – 21. Jahrhunderts, insbesondere das 20. und 21. Jahrhundert, Modernitäts-, Medien- und Kulturtheorie und literaturhistorische Lexikografie. Zurzeit als Journalist und Publizist tätig. Publikationen u. a.: *Was tun? Romane am Ende der Weimarer Republik* (2. Aufl. 2004), *Moderne-Studien* (2005), *Heinrich Mann (1871–1950)*. Herausgegeben zusammen mit Walter Fähnders (2005), *Thomas Mann (1875–1955)*. Herausgegeben zusammen mit Bodo Plachta (2005), *Das literarische Fräuleinwunder*. Herausgegeben zusammen mit Christiane Caemmerer und Helga Meise (2005).

#### THERESE HÖRNIGK

Studium der Germanistik/Anglistik an der Humboldt-Universität Berlin, bis 1992 am Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften, bis 1997 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt-Universität, ab 1998 Leiterin des Literaturforums im Brecht-Haus.

Publikationen u. a.: *Bertolt Brechts »Brotladen«-Fragment* (Herausgegeben vom Brecht-Zentrum, 1984), *Christa Wolf Monographie* (1989), *Brecht-Dialog 1998* (Herausgeberin, 1999), *Brecht-Aufführungen im Spiegel der Berliner Presse 1922 bis 1932*. In: Peter Wruck (Hg.): *Literarisches Leben in Berlin (1987)*, *Schriftsteller als Intellektuelle. Politik und Literatur im Kalten Krieg*. Herausgegeben zusammen mit S. Hanuschek und C. Malende, 2000).

#### STACY JEFFRIES

Ph. D.-Kandidatin an der University of Illinois at Chicago. Sie besitzt ein M.A. (Magister Diplom) vom Middlebury College, USA. Ihr Forschungsinteresse: Literatur und Kultur der Weimarer Zeit, Übersetzungstheorie. Sie beschäftigt sich in ihrer Doktorarbeit mit einer englischen Übersetzung von Marieluise Fleißers Roman *Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* mit einem kritischen Kommentar zu diesem Buch.

#### ALFRED KIRCHNER

Regisseur für Schauspiel und Musiktheater. Theaterstationen waren unter anderem als Oberspielleiter in Stuttgart, das Schauspiel Bochum und das

Burgtheater Wien. Bis 1993 war Kirchner Intendant des Schiller Theaters Berlin, mittlerweile ist er freischaffend tätig. Zahlreiche seiner Inszenierungen waren zu Festivals wie den Wiener Festwochen, dem Berliner Theatertreffen, dem Holland Festival oder den Schwetzingen Festspielen eingeladen. Neben den Klassikern des Schauspiels und des Musiktheaters engagierte sich Alfred Kirchner besonders für Ur- und Erstaufführungen von Martin Walser, Peter Turrini, Heiner Müller, Herbert Achternbusch, Dario Fo und Maxim Gorki, Gerlind Reinshagen, Hans Zender oder Udo Zimmermann. Inszenierung von Reinshagens *Sonntagskinder* im Jahre 1976. Im Jahre 1994 inszenierte Alfred Kirchner den *Ring des Nibelungen* in Bayreuth.

#### BARBARA KOSTA

Associate Professor, University of Arizona, Tucson, Arizona of German. Ihr Forschungsschwerpunkt: Film deutschsprachiger Länder.

Wichtige Veröffentlichungen: *Recasting Autobiography. Women's Counterfictions in Contemporary German Literature and Film* (1994), *Vaterliteratur, Masculinity, and History. The Melancholic Texts of the 1980s*. In: *Conceptions of Postwar German Masculinity* (2001), »It Takes Three to Tango« or Romance Revised. *Jutta Brückner's One Glance and Love Triangulated Visions*. In: *Women in Recent German Cinema* (1998), *Rape, Nation and Remembering History. Helke Sander's Liberators Take Liberties*. In: *Gender and Germanness. Cultural Productions of Nation* (1997), *Inscribing Erika. Mother-Daughter Bondage in Elfriede Jelinek's Die Klavierspielerin*. In: Monatshefte (1994), *Unruly Daughters and Modernity. Irmgard Keun's Gilgi eine von uns*, German Quarterly. 1995.

#### HELGA KRAFT

Professor of Germanic Studies, Department of Germanic Studies, University of Illinois at Chicago, Chicago, Illinois, USA.

Schwerpunkt ihres Forschungsinteresses: Gender und deutschsprachiges Drama. Sie ist Mitherausgeberin von *Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature & Culture*.

Buchveröffentlichungen: *From Fin de Siecle to Theresienstadt. The Works and Life of Elsa Porges-Bernstein*. (mit D. Lorenz, 2007), *Writing against Boundaries. Nationality, Ethnicity and Gender in the German-speaking Context*, (mit Barbara Kosta, 2003), *Ein Haus aus Sprache: Dramatikerinnen und das andere Theater* (1996), *Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur*, (mit Elke Liebs, 1993), *Die Welt des Klanges. Musikalische Zeichen in Heinrich von Kleists Werken* (1976).

### ELKE LIEBS

Professorin am Germanistischen Institut, Universität Potsdam.

Ausgewählte Publikationen: *Theodor Fontane. Ein deutscher Dichter im 19. Jahrhundert*. Potsdam, Medien Pädagogisches Zentrum, 2001. (Co-writer: Klaus-Peter Möller), *Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. (Mitherausgeberin Helga Kraft, 1993), *Das Köstlichste von allem. Von der Lust am Essen und dem Hunger nach Liebe* (1988), *Kindheit und Tod. Der Rattenfänger-Mythos als Beitrag zu einer Kulturgeschichte der Kindheit* (1986), *Die pädagogische Insel. Studien zur Rezeption des »Robinson Crusoe« in deutschen Jugendbearbeitungen* (1977), *Das Ich als Schrift. Über privates und öffentliches Schreiben heute*. (Mitherausgeber J. Hein, H. H. Koch, 1984).

### HENNING RISCHBIETER

Studium der Geschichte und Germanistik in Göttingen. 1953 – 1957 Lehrer an einer Heimvolkshochschule und Geschäftsführer der Volksbühne Hannover. 1965 Gründung der Zeitschrift *Theater heute*.

1977 – 1995 Professor für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Lebt in Berlin. Seit 1994 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, Sektion Darstellende Kunst. Von 1997 bis 2000 Stellvertretender Direktor der Sektion Darstellende Kunst. Publikationen: Monografien über Brecht, Gorki und Peter Weiss. *Welttheater* (Herausgeber 1962, 1964, 1985), *Theater-Lexikon* (Herausgeber 1983), *Bühne und bildende Kunst im 20. Jahrhundert* (Herausgeber 1968), *Theater im Dritten Reich* (1999).

### KUNO SCHUHMANN

Professor Emeritus der Technischen Universität Berlin.

Arbeitsgebiete: Romantik (Zusammenarbeit mit Arno Schmidt und Hans Wollschläger an der ersten umfassenden deutschen Poe-Ausgabe). Prosa des 17. Jahrhunderts. Englischer und amerikanischer Roman der Gegenwart. Englische Kulturgeschichte. Literatur als Manifestation einer spezifischen Kultur.

### WERNER SCHULZE-REIMPELL

Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik, Philosophie, Publizistik. 1955 Promotion. 1956 – 1959 Regieassistent, dann Dramaturg am Schauspielhaus Bochum, 1956 – 1966 Chef dramaturg und Regisseur in Lübeck, Gelsenkirchen und Bonn. 1966 – 1972 Kulturkorrespondent der *Welt im Rheinland*. 1972 – 1977 Chefredakteur der Zeitschrift *Die deutsche Bühne*. Seit 1977 freier Journalist. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehbeiträge. 1993 – 2000 Erster Vorsitzender des Verbandes der deutschen Kritiker. Mitglied der Akademie der Darstel-

lenden Künste und des Internationalen Theaterinstituts. Veröffentlichungen: *Entwicklung und Struktur des Theaters in Deutschland* (1975, 1992), Ernst Hardt. *Biographie* (1976), *Vom kurkölnischen Hoftheater zu den Bühnen der Bundeshauptstadt* (1983), *Stücke '76–'90. 15 Jahre Mülheimer Dramatikerpreis* (1991), »Schlagt ihn tot, den Hund!« (Herausgeber, 2000), *Zwischen Rotstift und Spaßzwang. Ist das Theater noch zu retten?* (2005).

#### HINRICH C. SEEBA

Professor of German an der University of California at Berkeley.

Publikationen: *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthal's »Der Tor und der Tod«* (1970), *Die Liebe zur Sache. Öffentliches und privates Interesse in Lessings Dramen* (1973), Mitherausgeber der Kleist-Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag, zahlreiche Artikel zur deutschen Literatur und Kultur des 18. bis 20. Jahrhunderts, besonders zu Winckelmann, Lessing, Herder, Schiller, Friedrich Schlegel, Kleist, Heine, Grillparzer, Nestroy, Hofmannsthal und zur Gegenwartsliteratur, zur Ästhetik der Historiografie, zum Konzept der Kulturnation, zur Wissenschaftsgeschichte der German Studies und zu Berlin als Gegenstand interdisziplinärer Forschung. Gastprofessuren in Berlin (1992), Stanford (1994) und São Paulo (1999).

#### MONIKA SHAFI

Ahuja Professor of German, Department of Foreign Languages and Literatures. Director of Women's Studies University of Delaware.

Wichtige Veröffentlichungen: *Balancing Acts. Intercultural Encounters in Contemporary German and Austrian Literature* (2001), *Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk* (1995), *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen* (1989), *German and American Dream Houses. Buildings and Biographies in Gregor Hens's »Himmelsturz« and Monika Maron's »Endmoränen«*. (The German Quarterly, Fall 2006), *Farbe bekennen: Zur Bedeutung von Farben in Uwe Timms Roman »Rot«*. In: Frank Finlay und Ingo Cornils (Hg.): *(Un-)Erfüllte Wirklichkeit: Neue Studien zu Uwe Timms Werk* (2006), *Talkin' 'bout my Generation. Memories of 1968 in Recent German Novels*. In: *German Life and Letters* (2006), »Gezz will ich ma erzähl«. *Narrative and History in Günter Grass's »Mein Jahrhundert«*. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* (2002).

#### CYNTHIA SNAVELY

Studiert Germanistik an der University of Illinois at Chicago, USA. Sie arbeitet zur Zeit an ihrer Magisterarbeit mit dem Schwerpunkt Mythologie und Gender im modernen deutschsprachigen Drama.

#### INGE STEPHAN

Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Schwerpunkt: Geschlechterproblematik im literarischen Prozess. Veröffentlichungen zur deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert, zur Frauenforschung, feministischen Literaturwissenschaft und zu den Geschlechterstudien.

Wichtigste Veröffentlichungen seit 1997: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts* (1997), *Gender Studien. Eine Einführung* (2000), »Die Wunde Lenz«. *J.M.R. Lenz. Leben, Werk und Rezeption*. Publikation zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 7 (2003), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (2003), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien* (2005), »Von der Unzerstörbarkeit des Menschen«. *Ingeborg Drewitz im literarischen und politischen Feld der 50er bis 80er Jahre*. Publikation zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 10 (2005), *Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert* (2005), *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur* (2006).

#### JUTTA WOLFERT

Promovierte 2002 in Neuerer deutscher Literatur/Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seither freie Autorin. *Theatertexte zwischen Medien und Revolution 1989 – 1996* erschien 2004 im Alexander Verlag, Berlin.

## INDEX

- Affolter, Therese 66
- Albee, Edward 122 (*Who is afraid of Virginia Woolf?*)
- Am Großen Stern* 7, 30, 32 – 33, 173, 175 – 177
- Anderson, Sherwood 43 (*Winesburg, Ohio*)
- Ariès, Philippe 179, 185
- Augustinus 204
- Autobiografie, autobiografisch 5, 8, 12, 21, 37, 98, 104, 112, 153, 186, 189, 192 – 194, 196 – 198, 200 – 211, 232
- Baader-Meinhof-Gruppe 20, 123
- Babel, Isaak 157
- Bachmann, Ingeborg 169, 175
- Baker, Norma Jean 57, 100
- Balzac Honoré 43
- Barthes, Roland 185
- Bauer, Wolfgang 49
- Bayer, Konrad 49
- Beckett, Samuel 43, 48 (*Glückliche Tage*)
- Beckmann, Horst-Christian 78
- Beethoven, Ludwig van 126
- Benjamin, Walter 117, 124
- Berger, Wolfram 78
- Bernhard, Thomas 49, 72 (*Ein Fest für Boris*)
- Bickel, Moidele 60
- Biografie, biografisch 6, 8, 37 – 38, 83, 98, 124, 162, 167, 182, 196 – 197, 208 – 209, 234
- Bossinade, Johanna 105, 115
- Braun, Karlheinz 4, 7, 48 – 49, 51 – 53, 54, 230
- Braun, Volker 49
- Brecht Bertolt 16 – 17, 27 (*Baal, Dickicht der Städte, Mutter Courage, Leben des Galilei*), 48 (*Baal, Im Dickicht der Städte, Mutter Courage, Leben des Galilei*), 49, 50 – 51, 65, 71, 101, 164 (*Mann ist Mann*)
- Brombacher, Peter 78
- Brontë, Emily 25, 34, 39, 157, 178 (*Wuthering Heights*)
- Brunnen, Lore 75
- Büchner, Georg 122, 124, 168 (*Lenz*)
- Buckwitz, Harry 71
- Buddecke, Wolfram 36
- Buhre, Traugott 78
- Burton, Richard 122
- Busch, Frank 121
- Butler, Judith 17, 83 (*Gender Trouble*)
- Caemmerer, Christiane 5, 8, 202, 211, 230
- Calderon de la Barca, Pedro 117
- Campe, Leonore 36
- Canetti, Elias 26 (*Hochzeit, Komödie der Eitelkeit, Die Befristeten*)
- Cardinale, Claudia 60
- Case, Sue-Ellen 149
- Chaplin, Charlie 25
- Chor, chorisch 14, 25 – 28, 36, 44, 52, 55 – 58, 60, 65, 71, 86, 88, 125 – 130, 131, 142, 148, 149, 166, 163, 165, 166, 227
- Cohen, Lisa 100
- Colvin, Sarah 83, 89, 100
- Cross, Gary S. 184, 185
- Cunningham, Hugh 178, 185
- Czekay, Angelika 114, 115
- Das Frühlingsfest* 21, 23 – 24, 28, 66, 69, 72, 74, 203
- Dean, James 160
- Deichsel, Wolfgang 49
- Delabar, Walter 5, 8, 156, 210, 211, 230, 231
- Der Eine, die Vielen* 148
- Die Clownin* 25, 34
- Die Feuerblume* 24, 26, 36, 58
- Die flüchtige Braut* 31, 43, 152, 170, 172, 175
- Die fremde Tochter* 26, 36, 44, 58
- Die grüne Tür* 7, 14, 27 – 28, 36, 38 – 39, 58, 132, 143, 146 – 147
- Die Trennung* 152
- Dietrich, Marlene 83, 95
- Dix, Otto 110

- Döbler, Katharina 104, 114, 115  
*Doppelkopf* 16, 44, 48, 51, 57, 64, 69, 70 – 71, 79  
Dornbacher, Rolf 51  
*Drei Wünsche frei* 7, 14, 27, 58, 125 – 129  
Drewitz, Ingeborg 104  
Driscoll, Brendan 36  
Droysen, Johann Gustav 117, 124  
Dumas, Alexandre 85 (*Die Kameliendame*)  
Dunne, Joseph 185  
Dürrenmatt, Friedrich 49  
Dutschke, Rudi 54, 69  
Duve, Karen 209 (*Dies ist kein Liebeslied*), 210 – 211, 211  
Dyer, Richard 95, 101  
Earl, Harley 98  
Eichhorn, Werner 78  
Einstein, Albert 39, 157 – 158  
*Eisenherz* 24, 30, 36, 39, 55, 66, 72  
Episches Theater 16, 49, 55, 130  
Erika Runge 51 (*Botroper Protokolle*)  
Euripides 7, 133, 138, 141, 143, 146  
Ewers, Hans-Heino 185  
Fassbinder, Rainer Werner 48, 49  
Fest, Joachim 193, 201  
Finck, Almuth 192  
Fleißer, Marieluise 20 (*Fegefeuer in Ingolstadt*), 49, 64, 101  
Forte, Dieter 49  
Fosse, Jon 44  
Freud, Sigmund 8, 189, 190 – 191, 192  
Frevort, Ute 105, 115  
Friedrich, Rainer 137, 138, 141, 147, 149  
Frisch, Max 49  
Genette, Gérard 211  
Gerhard, Paul 126  
Goethe, Johann Wolfgang von 173 (*Wilhelm Meister*)  
Goetz, Rainald 44 (*Jeff Koons*), 131  
Gorki, Maxim 157  
*Göttergeschichte* 8, 13, 34, 38 – 39, 150, 156 – 158, 209  
Grable, Betty 86  
Grack, Günther 101  
Grant, James P. 115  
Grass, Günter 114 (*Im Krebsgang*), 152 (*Die Blechtrommel, Im Krebsgang*), 198  
Grillparzer, Franz 119 (*Die Ahnfrau*), 120, 124  
Grossman, Atina 103  
Grosz, George 110  
Gründgens, Gustav 71  
Guevara, Che 158 – 159, 165  
Handke, Peter 16 (*Publikumsbeschimpfung*, auch 52, 72), 27 (*Kaspar*), 34, 36, 49, 57, 72 (*Das Mündel will Vormund sein*)  
Hartmann, Maria 6, 9  
Hauptmann, Mechthild 78  
Hebbel, Friedrich 36  
Hefner, Hugh 85  
Heimig, Peter 65  
Heintges, Valeria 36  
Henkel, Heinrich 51 (*Eisenwischer*), 54, 65  
Henrichs, Benjamin 101  
Heraklit 117  
Hermann, Judith 209  
Herrmann, Hans-Christian von 130, 131  
Hilmes, Carola 204, 211  
*Himmel und Erde* 18, 25, 44, 57, 66, 72  
Hitler, Adolf 100  
Höch, Hannah 83 – 84  
Hochhut, Rolf 69 (*Der Stellvertreter*), 70  
Hörnigk, Therese 9, 228, 231  
Hoffmann, Heinrich 56 (*Struwelpeter*)  
Hofmannsthal, Hugo von 119 (*Der Tor und der Tod*)  
Holland, Patricia 185  
Hooks, Bell 21, 36  
Horváth, Ödön von 49, 57 (*Geschichten aus dem Wiener Wald*)  
Hübner, Rudolf 124  
Iden, Peter 63  
*Jäger am Rand der Nacht* 8, 32, 43, 175  
Jankowsky, Karen 115  
Jaszynski, Regine 175

- Jeffries, Stacy 4, 7, 82, 321  
 Jelinek, Elfriede 14, 17  
 Jenny, Zoë 209  
 Jesus Christus 100  
 Johnson, Uwe 32 (*Mutmaßungen über Jakob*)  
*Joint Venture* 28, 30, 36  
 Jonke, Gerd 49  
 Joyce, James 198 (*Ulysses*)  
 Kaes, Anton 94 – 96, 101  
 Kafka, Franz 45, 172 (*Der Hungerkünstler*)  
 Kane, Sarah 44  
*Kann das Theater noch aus seiner Rolle fallen?* 17, 57  
 Kaplan, E. Ann 101  
 Karas, Kurt 60  
 Kässens, Wend 155, 155  
*Kassiber. Eine Nacht im Leben der Gertrud K.* 13, 30, 40  
 Kauder, Vera 100, 149  
 Keats, John 197, 207, 211  
 Kelley, Tom 84 – 85  
 Kelling, Gerhard 51 (*Arbeitgeber*)  
 Kelly, James 185  
 Kempowski, Walter 194 (*Echolot*)  
 Kennedy, Robert 69  
 Kersten, Heinz 101  
 Kiencke-Wagner, Jutta 36, 155  
 King, Martin Luther 69  
 Kinkla, Söke 131  
 Kipphardt, Heinar 70 (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*)  
 Kirchner, Alfred 4, 7, 18, 66, 72 – 73, 231 – 232  
 Kleist, Heinrich von 18 (*Robert Guiskard*), 25 (*Penthesilea*), 45, 48, 112, 161  
 Klett, Renate 134  
 Kluge, Alexander 114  
 Knox, Bernard 137, 147, 149  
 Koebeg, Roland 52, 65  
 Kolmar, Gertrud 30, 39, 40 – 41  
 Kortner, Fritz 71  
 Kosta, Barbara 4, 7, 102, 191, 192, 232  
 Kraft, Helga 4, 6, 9, 12, 36 – 37, 113, 115, 176, 185, 232, 233  
 Krämer, Günter 36  
 Krämer-Badoni, Rudolf 63, 65  
 Krautkammer, Horst-Walter 152, 155  
 Kreidl, Werner 36, 72  
 Kristeva, Julia 50  
 Kroetz, Franz Xaver 49  
 Krummholz, Martin 36  
 Kubin, Alfred 207  
 Lacan, Jacques 8, 27, 189, 190  
 Lachmann, Karl 124  
 Lackmann, Gottfried 78  
 Lang, Fritz 94 – 95 (*Nibelungen*), 101 (*Metropolis*)  
 Lange, Hartmut 49  
 Laplanche, Jean 192  
*Leben und Tod der Marilyn Monroe* 7 – 8, 14, 17, 26, 38, 41, 44, 57, 72, 82 – 83, 88, 91, 96, 98, 132, 162  
 Ledig, Gert 114  
 Lee, Barbara 118  
 Lehmann, Hans-Thies 131  
 Lejeune, Philippe 202, 212  
 Lenin, Wladimir Iljitsch 159  
 Lennon, John 34, 39, 157  
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 45  
 Lesnik-Oberstein, Karin 180, 185  
 Lessing, Gotthold Ephraim 18 (*Philotas*)  
 Liebs, Elke 5, 8, 186, 232, 233  
 Linke, Uli 101  
 Locke, John 180  
 Love, Carla 115  
 Lucian von Samosata 34  
 Luft, Friedrich 101  
 Luhmann, Niklas 14, 25  
 Maar, Dora 157  
 Madonna 165 (*Material Girl*)  
 Mailer, Norman 83 (*Marilyn. A Biography*)  
 Mann, Thomas 194  
 Mao Zedong 100  
 Martiny, Peer 121  
 Matthies, Eberhard 60

- Max Kade Foundation 8  
 May, Karl 91 (*Winneton, Old Shatterband*), 101  
 McCannell, Dean 101  
 McCullers, Carson 43  
 McLuhan, Marshall 127, 131  
 Meise, Helga 211  
 Meyer, F.C. 18 (*Die Versuchung des Pescara*)  
 Miller, Arthur 93, 99  
 Marilyn Monroe 23, 34, 38 – 39, 57, 82, 95, 99, 132, 157 – 159, 165  
 Montaigne, Michel de 196  
 Moore, Daphne 78  
 Morandi, Giorgio 157  
 Morrison, Jim 160  
 Mühl, Karl Otto 55 (*Hoffmanns Geschenke*)  
 Müller, Felix 51  
 Müller, Heidelinde 211  
 Müller, Heiner 48  
 Mulvey, Laura 91, 101  
 Nabukov, Vladimir 176 (*Lolita*)  
 Napoleon 100  
 Nave-Herz, Rosemarie 36  
 Neumann-Kloth, Gabriele 50, 65  
 Nietzsche, Friedrich 117, 187, 188, 192  
 Nolte, Ernst 124  
 Nossack, Hans-Erich 114 (*Untergang, Vergeltung*)  
 Oates, Joyce Carol 86 (*Blonde*, auch 96), 88 – 89, 101  
 Oest, Johann Adam 75  
 Ohnesorg, Benno 69  
 Ostermaier, Albert 44  
 Overath, Angelika 176, 185  
 Parei, Inka 209  
 Pabst, G.W. 103 (*Westfront*)  
 Pessoa, Fernando 204  
 Peters, Christian 103, 115  
 Peymann, Claus 16, 51 – 52, 54, 60, 63, 71 – 72, 74 – 75  
 Picasso, Pablo 38 – 39, 157  
 Piscator, Erwin 69  
 Plath, Jörg 176, 185  
 Plotz, Judith 185  
 Politzer, Heinz 123  
 Pollesch, René 57  
 Pomerance, Bernard 36 (*Elefant Man*)  
 Pontalis, Jean-Bertrand 192  
 Preußische Seehandlung 9  
 Rauch, Marja 176, 185  
 Reise zu Kroll 153  
 Richter, Dieter 185  
 Richter, Paul 94  
 Rischbieter, Henning 4, 7, 69, 233  
 Roeder, Anke 50, 65, 143  
 Römer, Anneliese 116  
 Rousseau, Jean-Jacques 5, 17, 33, 176, 177 – 178 (*Emile*), 180 – 181, 204  
 Rovinato 8, 30 – 31, 44, 169, 170, 175  
 Rudolph, Niels-Peter 71, 72, 90  
 Rühle, Günther 63 – 64, 65  
 Rühm, Gerhard 49  
 Sanders, Helke 110 (*Befreier und Befreite*)  
 Sanders-Brahms, Helma 103 (*Deutschland, bleiche Mutter*)  
 Sapper, Agnes 187  
 Sartre, Jean-Paul 186, 192  
 Schalla, Hans 71  
 Schellow, Erich 116  
 Scherpe, Klaus R. 175  
 Schiller, Friedrich 48, 122, 124  
 Schleef, Einar 57  
 Schleiermacher, Friedrich 170  
 Schmidt, Dietmar N. 63  
 Schmidt, Thomas E. 114, 115  
 Schneider, Peter 123 (*Lenz*)  
 Schnitzler, Arthur 36 (*Liebelei*)  
 Schöfer, Erasmus 51 (*Berichte aus der Arbeitswelt*)  
 Scholz, Friedrich 60  
 Schroeter, Werner 36  
 Schuh, Oscar Fritz 71  
 Schuhmann, Kuno 5, 8, 193, 233  
 Schultz, Uwe 60, 65  
 Schulze-Reimpell, Werner 5, 8, 152, 233  
 Sebald, W. G. 114

- Seeba, Hinrich C. 4, 7, 116, 234
- Segal, Lore 88, 101
- Sellner, Gustav Rudolf 71
- Shafi, Monika 5, 7, 176, 234
- Shakespeare, William 197
- Sichtermann, Barbara 32, 36
- Sieg, Katrin 20, 36, 114, 115
- Simenon, Georges 43
- Snavely, Cynthia 4, 7, 132, 234
- Snyder, Whitey 93
- Sonntagskinder* 7, 18, 21, 31, 44, 58, 66,  
72 – 73, 103 – 104, 110 – 114, 153 –  
154, 203
- Sontag, Susan 18 (*Krankheit als Metapher*),  
36
- Sperr, Martin 49
- Stanzel, Franz K. 194, 201
- Staudte, Wolfgang 114 (*Die Mörder sind  
unter uns*)
- Stefanek, Lore 78
- Stein, Gertrude 204
- Steinem, Gloria 83 (*Marilyn –  
Norma Jean*)
- Stephan, Inge 4, 8, 167, 175, 235
- Sterne, Laurence 202 – 203 (*Tristram Shandy*)
- Strauß, Botho 48 – 49, 72 (*Die Hypochon-  
der*), 125
- Streeruwitz, Marlene 17
- Strelau, Anne 211
- Stroux, Karlheinz 71
- Svevo, Italo 43, 45
- Tanz, Marie!* 7, 24, 113, 116 – 118, 120
- Tatar, Maria 110 (*Lustmord*)
- Taylor, Elizabeth 122
- Theater am Turm (TAT) 16, 52, 59, 69, 71
- Thomas, Dylan 34, 157 – 158
- Uhlen, Gisela 78
- Ury, Else 187
- Utopie, utopisch 14, 21, 23, 26 – 27, 36,  
57 – 58, 70, 125, 185, 190, 229, 234
- Varnhagen, Rahel 170
- Verhoeven, Michael 7, 20, 108 (*Das  
schreckliche Mädchen, Die weiße Rose,  
Sonntagskinder*) 112
- Vom Feuer* 8, 34, 37, 153 – 154, 194, 202 –  
203, 205, 209
- Wallraff, Günter 51
- Walser, Martin 14, 36, 49, 232
- Walser, Robert 34, 45, 240
- Walser, Theresia 44 (*So wild ist es in unse-  
ren Wäldern schon lange nicht mehr*)
- Walther von der Vogelweide 117 – 118
- Ward, Margaret E. 115
- Warhol, Andy 101
- Weber, Betty Nance 56, 65
- Wedekind, Frank 66 (*Frühlingserwachen*)
- Weiss, Peter 49, 70 – 71 (*Marat/Sade*)
- Wendt, Ernst 71
- Wesker, Arnold 54 (*The Kitchen*)
- Wiener Schule 49
- Wiens, Wolfgang 51, 59
- Wildt, Helmut 116
- Willett, Ralph 101
- Wittmann, Barbara 6
- Wolf, Christa 32 (*Nachdenken über  
Christa T.*), 191 und 204 (*Kindheits-  
muster*)
- Wolfe, Tom 24
- Wolfert, Jutta 4, 7, 9, 125, 130, 235
- Woodhouse, Richard 211
- Woolf, Virginia 34, 45, 158
- Zanuck, Darryl F. 85, 86
- Zeh, Juli (*Zur Hölle mit der  
Authentizität*), 205, 209 – 210  
(*Sag nicht er zu mir*), 211
- Zeller, Michael 36
- Zeman, Peter 36
- Zirkus Althoff 60
- Zwölf Nächte* 31, 203

#### IMPRESSUM

Eine Welt aus Sprache –  
Zum Werk von Gerlind Reinshagen  
Eine kritische Anthologie

Herausgegeben von Helga Kraft und  
Therese Hörnigk

Umschlagfoto: Isolde Ohlbaum  
Fotos: S. 10/11 © Harald König, S. 46/47,  
80/81 © Renate von Mangoldt, S. 150/151  
© Isolde Ohlbaum

© bei den Autoren und Autorinnen  
© dieser Ausgabe Theater der Zeit, 2007

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronische Medien.

Die Herausgeberinnen und der Verlag haben sich bemüht, alle Rechteinhaber zu ermitteln, weitere berechnete Ansprüche bitten wir an den Verlag zu richten.

[www.theaterderzeit.de](http://www.theaterderzeit.de)

Redaktion: Anja Dürrschmidt  
Gestaltung: Sibyll Wahrig  
Repro: S. 53 Holger Herschel  
Druck und Bindung: Druckhaus Köthen  
Printed in Germany

ISBN 978-3-934344-70-9