

Biografie & Performance

Künstlerische Strategien und persönliche Erfahrung
im Umgang mit der Lebenswelt der DDR vor und nach ´89

Diplomarbeit

im Rahmen des Studiengangs
Pädagogische Ausbildung Rhythmik
der Fakultät Musik
der Universität der Künste Berlin

vorgelegt von Freia Wicki Bernhardt aus Karlsburg (bei Greifswald)

Gutachter/in: 1. Prof. Dr. Franz Anton Cramer
2. Prof. Dorothea Weise

Inhaltsverzeichnis

Einleitung und Literaturbericht.....	2
1. Die Behauptung der Freiheit in der Unfreiheit: ostdeutsche Subkultur der späten 70er und der 80er Jahre.....	7
2. <i>theater Zinnober</i> : die erste freie Theatergruppe der DDR.....	13
2.1. Die Problematik der Anerkennung als freie Gruppe und ihre Auswirkungen auf den Zusammenhalt von <i>Zinnober</i>	17
2.2. <i>traumhaft</i> : eine Collage biografischer Szenen.....	22
2.2.1. Stückbeschreibung und Analyse.....	24
2.2.2. <i>die singstimme</i> von Uta Schulz und ihre autobiografischen Hintergründe.....	40
2.2.3. Zusammenfassende Betrachtungen zur künstlerischen Umsetzung.....	44
2.2.4. Entstehungsprozess und Arbeitsweise.....	46
2.2.5. Aufführungen und Rezeption.....	49
2.3. Zusammenfassende Betrachtungen zum <i>theater Zinnober</i>	54
3. Performative Biografie-Bearbeitungen von DDR-Kontexten nach '89.....	56
3.1. Golde Grunske: <i>danach</i>	57
3.2. She She Pop: <i>Schubladen</i>	60
3.3. Zusammenfassende Betrachtungen.....	63
4. <i>made in gdr</i> - Konzept für eine autobiographische Performance.....	65
4.1. Ursprung der Projektidee.....	66
4.1.1. Eigene autobiografische Hintergründe.....	67
4.1.2. Die 'Stasikinder' und die 'Kinder der Opposition': Die Folgegeneration der politischen Kontrahenten in der DDR.....	70
4.2. Die Projektidee.....	75
5. Einordnung von <i>made in gdr</i> in biografische Performance im Umgang mit der Lebenswelt der DDR vor und nach '89.....	78
Quellen-und Literaturverzeichnis.....	83
Anhang 1: Interviewprotokoll Steffen Reck	
Anhang 2: Interviewprotokoll Uta Schulz	
Anhang 3: Interviewprotokoll Golde Grunske	

Einleitung und Literaturbericht

In der vorliegenden Arbeit soll das Konzept einer autobiografisch inspirierten Performance zum heutigen Umgang mit DDR-Vergangenheiten entwickelt und in den Kontext von (auto-) biografischer Performance zur Lebenswelt der DDR vor und nach '89 eingeordnet werden. In *made in gdr*, so der Arbeitstitel dieser interdisziplinär angesetzten Performance, treffen junge Erwachsene einer Generation aufeinander, die die Lebenswirklichkeiten der DDR nur in frühester Kindheit kennengelernt haben.¹ Aus Familien mit unterschiedlichen politischen Einstellungen dem DDR-System gegenüber kommend, wurden sie entsprechend verschieden sozialisiert. Gemein haben sie, dass sie die verschiedenen Reaktionen ihrer Familien auf das ostdeutsche System, lediglich im Nachhinein, also aus der Nicht-Existenz dieser Lebenswelt heraus, nachvollziehen können. Aus diesem Aufeinandertreffen der verschiedenen Erinnerungen und heutigen Interpretationen der DDR-Lebenswirklichkeit und der Frage wieviel DDR in der Generation der 'Wendekinder' steckt, soll die Performance entwickelt werden.

Um *made in gdr* in den Kontext schon existenter Arbeiten mit (auto-) biografischem Ansatz einordnen zu können, begeben mich im Folgenden auf die Suche nach künstlerischen Strategien, die sich in der biografisch-performativen Bearbeitung der Lebenswelt der DDR auf tun. Ich konzentriere mich hierbei einerseits auf autobiografisch angeregte Bühnenarbeit in der DDR und andererseits auf performative Biografie-Bearbeitungen von DDR-Kontexten nach 1989.

Besonders die Recherche zu autobiografisch angeregter (Theater-, Tanz-) Performance innerhalb der DDR stellte sich als schwierig heraus. Konnte ich (auto-) biografisch angeregte Arbeiten in den staatlichen Kulturinstitutionen der DDR gar nicht ausfindig machen, bildeten sich Anfang der 80er Jahre in der Subkultur mit der aufkommenden neuen Generation durchaus kleine Inseln, die sich (auto-) biografischen Themenkomplexen performativ zu wandten.² So stieß ich auf das *theater Zinnober*, welches sich Anfang der 80er Jahre, als erste freie Theatergruppe der DDR, in Berlin Prenzlauer Berg gegründet hatte. Die bis zu neun Schau- und Puppenspieler³ entwickelten eine Arbeitsweise, die aus den eigenen Lebensläufen, insbesondere

1 Der Begriff der Interdisziplinarität bezieht sich hier und in der gesamten Arbeit auf eine vielfältige Bandbreite künstlerischer Ausdrucksmittel. Hinsichtlich *made in gdr* beziehe ich mich auf die performativen Küste Tanz, Musik und Schauspiel.

2 Laut Steffen Reck und Uta Schulz, beide ehemals Mitglieder des *theater Zinnober*, war autobiografische Arbeit tatsächlich an den Theater- und Tanzhäusern nicht vertreten (vgl. Interview mit Steffen Reck am 25. Juli 2012, im Folgenden zitiert als: Interview Reck 2012; Interview mit Uta Schulz 1. August 2012, im Folgenden zitiert als: Interview Schulz 2012). Anders sah es in der Literatur- und Filmwelt der DDR aus. Hier gab es durchaus, autobiografisch inspirierte Arbeiten, wie z. B. den Film *Ich war neunzehn* (1969) von Konrad Wolf oder Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1976) (vgl. HÖRNIGK, Therese, *Wolf, Christa*, in: MÜLLER-ENBERGS, Helmut; WIELGOHS, Jan; HOFFMANN, Dieter (Hg.), *Wer war wer in der DDR? Ein biographisches Lexikon*, (2. Aufl.), Berlin 2001, S. 931/932. Vgl. RENK, Aune, *Wolf, Konrad*, in: Ebenda, S. 934/935).

3 Ich habe mich für diese Arbeit bei Bezeichnungen die alle Geschlechter betreffen, wie Schauspieler, Performer und Zuschauer, für die maskuline Sprachform entschieden, da diese einem besseren

den Jugend- und Kindheitserinnerungen, das spätere Stückmaterial erschloss. Die Stückcollage, die aus dieser Arbeitsweise resultierte, nannten sie *traumhaft*,⁴ da sie neben den Biografien der Performer auch deren Träume zur Grundlage hat. Einer der Ausgangspunkte für *traumhaft* war die Annahme der Gruppe, dass sich aus dem Aufzeigen des Erlebens einzelner Rückschlüsse auf größere Zusammenhänge und Strukturen der Lebenswelt der DDR ziehen lassen.⁵ Dieses Prinzip, welches sich auch in Bezug auf (auto-) biografische Performance insgesamt aufstellen lässt, zieht sich, auf der Suche nach ihrer Gültigkeit, durch meine Arbeit.

Das anfangs spärliche Material erweiterte sich nach der Kontaktaufnahme zu zwei ehemaligen Mitgliedern, Uta Schulz und Steffen Reck und den Interviews, die ich mit ihnen führte. Die Interviewprotokolle, die auch einige Zitate in literarisierter Transkription enthalten, hänge ich der Arbeit an. Desweiteren nutze ich für diese Arbeit Veröffentlichungen von ehemaligen Mitgliedern der Gruppe selbst, die ausschließlich nach 1989 erschienen. Dieter Kraft versammelt in seiner Publikation *traumhaft* sowohl Probenimprovisationen, als auch die Texte der Stückcollage und lässt sie unkommentiert.⁶ Somit dienen sie als Quelle für das Stückmaterial. In seinem publizierten Vortrag *Angst vor dem Turm*, welchen er 1990 auf der Tagung „Wir sind so frei...“ in Dortmund hielt, schildert er das problemreiche Verfahren der staatlichen Anerkennung des *theater Zinnober*.⁷ Desweiteren gibt es einen persönlichen Bericht über die *Gruppe Zinnober* und deren Werdegang von dem ehemaligen Mitglied Günther Lindner. Dieser trägt den Titel *Wir wußten, daß wir etwas ziemlich Exotisches machen* und hat ein Gespräch mit Barbara Felsmann zur Grundlage.⁸ Weiterhin nutze ich Veröffentlichungen über die *Gruppe Zinnober*. Wichtiges Material lieferte der Artikel *Die Jäger der verlorenen Zeit*, erschienen im Katalog zur Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR*, welche vom 04.09.-16.12.1997 im Deutschen Historischen Museum in Berlin zu sehen war.⁹ Zusätzlich gibt es zwei Rezensionen zu *traumhaft*, von denen die von Henning Rischbieter im westdeutschen

Verständnis und besserer Übersichtlichkeit dient.

4 Der Titel *traumhaft* findet sich in verschiedenen Schreibweisen wieder, so etwa: *Traum Haft*, *traum_haft*, *traum haft*, welche jeweils verschiedene Assoziationen hervorrufen. Am Häufigsten fand ich jedoch die Schreibweise: *traumhaft* vor, weshalb ich mich der Einfachheit halber dafür entschied, für die Arbeit ausschließlich diese zu nutzen.

5 Vgl. Punkt 2.2.

6 KRAFT, Dieter, *traumhaft. theater zinnober. improvisationen spiele protokolle*, Berlin/Weimar 1991, im Folgenden zitiert als: Kraft, *traumhaft*.

7 KRAFT, Dieter, *Angst vor dem Turm. Das Problem der sich selbst organisierenden Gruppe. Zur Geschichte des theaters zinnober*, in: BÜSCHER, Barbara; SCHLEWITT, Carena (Hg.), *Freies Theater, Deutsch-deutsche Materialien*, Hagen, 1991, S. 87-104, im Folgenden zitiert als: Kraft, *Angst vor dem Turm*.

8 LINDNER, Günther, *Wir wußten, daß wir etwas ziemlich Exotisches machen*, in: FELSMANN, Barbara; GRÖSCHNER, Annett (Hgg.), *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg, Eine Berliner Künstlersozialgeschichte in Selbstauskünften*, Berlin 1999, S. 240-258, im Folgenden zitiert als: Lindner, *Etwas ziemlich Exotisches*.

9 KAISER, Paul; PETZOLD, Claudia, *Die Jäger der verlorenen Zeit*, in: Buchhandelsausgabe des Katalogs zur Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR-Gruppen Konflikte Quartiere 1970-1989*, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997, S. 356-363, im Folgenden zitiert als: Kaiser, Petzold, *Die Jäger der verlorenen Zeit*.

Theater heute und die von Martin Linzer im ostdeutschen *Theater der Zeit* veröffentlicht wurde.¹⁰ Schließlich gibt es eine zweite Veröffentlichung der Stücktexte von *traumhaft* von Harald Müller.¹¹ Der Dokumentarfilm *Der gordische Knoten*, portraitiert im Jahr 1991 rückblickend die bereits auseinandergefallene *Gruppe Zinnober* und liefert einen Überblick über deren künstlerische Arbeit.¹² So bildet dieses Material zusammen mit den empirischen Informationen, die ich in den Interviews mit Reck und Schulz erlangte und dem Live-Mitschnitt einer Aufführung von *traumhaft* im Jahr 1987 im Ernst-Reuter-Saal der Humboldt-Universität Berlin,¹³ welche mir Steffen Reck zur Verfügung stellte, eine gute Grundlage, auf die ich meine Untersuchungen zu *traumhaft* und dem *theater Zinnober* stützen kann.

Neben der schwierigen Quellen- und Literaturlage zu biografischer Performance in der DDR allgemein, habe ich mich auch deshalb für eine ausführlichere Untersuchung von *traumhaft* und dem *theater Zinnober* entschieden, da die Mitglieder Zinnobers mit ihren Geburtsjahren von 1944-1956¹⁴ genau der Generation entstammen, welche der Elterngeneration der Performer von *made in gdr* entspricht. Somit stellt die Lebenswelt der 80er Jahre, welche *Zinnober* in *traumhaft* bearbeitet, genau die dar, die die Performer von *made in gdr* in ihrer frühen Kindheit wahrnahmen und die einen großen Teil des zu untersuchenden Gegenstandes in der Performance bilden soll. Einen weiteren Grund für die näheren Untersuchungen zu *traumhaft* stellt die interdisziplinäre Nutzung von künstlerischen Ausdrucksmitteln dar, die auch in *made in gdr* Grundlage für die gestalterische Darstellung sein soll. Der interdisziplinäre Ansatz, den die Gruppe trotz ihrer überwiegend professionellen Theaterausbildung, herausarbeitet, lässt sich auf die Verortung Zinnobers in der subkulturellen Szene der DDR zurückführen, welche durch eine reiche Mischung künstlerischer Ausdrucksmittel geprägt war. Um dieses Umfeld Zinnobers und damit das Umfeld, in dem autobiografische Performancearbeit möglich wurde, näher zu beleuchten, widme ich mich im 1. Kapitel der subkulturellen Szene in der DDR und im Besonderen ihrer Entwicklung in den 80er Jahren. Hierbei stütze ich mich im wesentlichen auf den oben erwähnten Ausstellungskatalog und die Aufsatzsammlung von verschiedenen Autoren *Jenseits der Staatskultur*, welche sich mit der Vielseitigkeit der autonomen Kunst in der DDR auseinandersetzen.¹⁵

10 RISCBIETER, Henning, *TRAUM-HAFT, eine Aufführung der Gruppe Zinnober*, in: *Theater heute*, Heft 12/1986, S. 18/19, im Folgenden zitiert als: Rischbieter, *traumhaft*. LINZER, Martin, *traumhaft*, in: *Theater der Zeit*, Heft 9/1987, S. 13, im Folgenden zitiert als: Linzer, *traumhaft*.

11 MÜLLER, Harald (Hg.), *DDR-Theater des Umbruchs*, Frankfurt/Main, 1990, im Folgenden zitiert als: Müller, *DDR-Theater*.

12 KRAUSER, Jochen (Regie), *Der gordische Knoten. Erinnerungen an die Theatergruppe „Zinnober“*, Berlin 1990, im Folgenden zitiert als: Krauser, *Der gordische Knoten*.

13 Aufzeichnung von 1987 im Ernst-Reuter-Saal der Humboldt-Universität Berlin, aufgenommen von Gamma Bak, im Folgenden zitiert als: Aufzeichnung *traumhaft*, 1987.

14 Müller, *DDR-Theater*, S. 272.

15 KAISER, Paul; PETZOLD, Claudia, Buchhandelsausgabe des Katalogs zur Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen Konflikte Quartiere 1970-1989*, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997, im Folgenden zitiert als: Kaiser, Petzold, *Boheme und Diktatur*. MUTSCHER, Gabriele; THOMAS, Rüdiger (Hg.), *Jenseits der Staatskultur, Traditionen autonomer Kunst in der*

Eine freie Tanzszene fand sich in dieser Subkultur nicht, da sich diese eher den Performance-Künstlern der bildenden Kunst, der Modeperformance oder dem Theater anschloss. Ich betrachte deshalb in dieser Arbeit die verschiedenen performativen Künste, wie Schauspiel, Musik, Tanz und Performance zusammen und nutze damit einhergehend für die Darsteller überwiegend den Begriff 'Performer'.¹⁶

Nach einer ausführlichen Analyse von *traumhaft* und seiner Einbettung in den Kontext und Werdegang der Theatergruppe im zweiten Kapitel, wende ich mich der performativen Bearbeitung von DDR-Kontexten nach 1989 zu.¹⁷ Ich konzentriere mich hier auf zwei Beispiele biografischer Performance, die von jener Generation erarbeitet worden sind, die die Folgegeneration der Mitglieder Zinnobers darstellt. Dies ist für diese Arbeit besonders interessant, da ebenso *made in gdr* von dieser Folgegeneration entwickelt werden soll. Die Verschiedenartigkeit der beiden betrachteten Performances erachte ich, ob der Darlegung der Bandbreite künstlerischer Strategien, als bereichernd. So stellt die Tanzperformance *danach* von Golde Grunske eine Auseinandersetzung mit biografischen Brüchen in DDR-Lebensläufen dar, während *She She Pops* Performancecollage *Schubladen* ein Aufeinandertreffen von drei westsozialisierten Performerinnen und drei ost-sozialisierten Performerinnen auf der Bühne inszeniert. Aus beiden Stücken lassen sich künstlerische Strategien entnehmen und zum Teil auch Leerstellen im bisherigen Umgang mit DDR-Kontext in biografischer Performance beleuchten, die für die Einordnung von *made in gdr* von Belang sind. Auch hier steht über den untersuchten Gegenständen wieder die Frage, inwiefern (auto-) biografisch inspirierte, künstlerische Auseinandersetzung gesellschaftliche Strukturen abbildet und erklärt.

Zu der verhältnismäßig unbekanntem Choreografin Golde Grunske gibt es, abgesehen von ihrer eigenen Internetpräsenz und zwei Rezensionen von *danach*, welche zum Teil lediglich über eben diese Internetseite zugänglich sind, keine Literatur.¹⁸ Deshalb nahm ich mit Golde Grunske Kontakt auf und führte mit ihr ein Interview.¹⁹ Die für meine Untersuchungen wichtigsten Zitate des Interviews hänge ich dieser Arbeit an. Dies und die Live-Mitschnitte der Uraufführungen von *danach* und *Schocktherapie*, welche mir Golde Grunske zur Verfügung stellte,²⁰ ist das

DDR, München/Wien, 1992, im Folgenden zitiert als: Mutscher, Thomas, *Jenseits der Staatskultur*.

16 Eine Ausnahme mache ich hier bei der Tanzperformance *danach* von Golde Grunske, da diese eindeutig der Kategorie einer Choreografie zuzuordnen ist und sich daher die Darstellerinnen selbst ausschließlich als Tänzerinnen bezeichnen (vgl. 3.1.).

17 Ich habe mich dafür entschieden, in dieser sehr genau vorzugehen, um an ihr sowohl die Lebenswelt der DDR, welche das *theater Zinnober traumhaft* zu Grunde legt, als auch *Zinnobers* künstlerische Strategien im Umgang mit Autobiografie herauszuarbeiten. Auch im Werdegang der Gruppe und ihrem künstlerischen Umfeld lassen sich wichtige Züge der (Künstler-) Lebenswelt der DDR erkennen, weshalb ich mich auch diesen näher zuwandte.

18 <http://www.golde-grunske.de/start.html> [Stand: 07.10.2012]. GRUHL, Boris Michael, *Tanz für die verletzten Seelen*, Dresden 3. 4. 2010 (<http://www.tanznetz.de/kritiken.phtml?page=showthread&aid=184&tid=17116>) [Stand: 04.10.2012]. GORGAS, Gabriele, *ein vergiftetes Leben 'danach'*, (<http://www.golde-grunske.de/choreographie-danach.html>) [Stand: 07.10.2012].

19 Interview mit Golde Grunske am 5. September 2012 in Cottbus, im Folgenden zitiert als: Interview Grunske 2012.

20 Aufzeichnung *danach* vom 01.04.2010 im Theaterhaus Rudi, Dresden, im Folgenden zitiert als:

Material, auf das ich mich bei meinen Betrachtungen und der Stückanalyse beziehe. Bei der Materiallage zu *Schubladen* von *She She Pop*, sieht es wegen ihres höheren Bekanntheitsgrades besser aus. Auch hier findet sich der überwiegende Teil lediglich im Internet wieder, da *Schubladen* erst im März diesen Jahres seine Uraufführung feierte.²¹ Auf einige der zahlreichen Rezensionen, welche in Zeitungen und Internetportalen veröffentlicht wurden, und ein veröffentlichtes Gespräch mit *She She Pop* in der Wochenzeitschrift *der Freitag*²², gehe ich in 3.3. näher ein. Zusammen mit einer Aufzeichnung von *Schubladen*,²³ welche mir *She She Pop* zur Verfügung stellte, bildet dies das Material, auf das ich mich in der Stückanalyse und den weiteren Ausführungen beziehe.

Im vierten Kapitel entwickle ich meine eigene Stückidee *made in gdr* und dessen inhaltliche sowie gestalterische Konzeption. Hierbei beziehe ich mich überwiegend auf Literatur- und Quellenmaterial, welches sich mit dem Kontext der Generation der „Wendekinder“ auseinandersetzt. Gerade in den letzten Jahren zeichnet sich eine Tendenz von vermehrten Veröffentlichungen dieser Generation ab. Auch das Thema der politischen Opponenten des DDR-Systems und deren Auswirkungen auf die Folgegeneration wird näher erläutert. Auf die Literatur, auf die ich mich in diesen Untersuchungen beziehe, gehe ich, aufgrund des Abweichens vom Thema *performative* Bearbeitung von DDR-Biografien, im vierten Kapitel ein. Nach der Erörterung des Stückkonzepts ordne ich dieses schließlich im letzten Kapitel der Arbeit in einer Art Schlussbetrachtung in den Kontext von (auto-) biografischer Bühnenbearbeitung der DDR-Lebenswelt vor und nach '89 ein. Hierbei gehe ich näher auf meine Beweggründe für eine performative Bearbeitung des DDR-Kontextes ein und beziehe mich sowohl inhaltlich als auch in Anbetracht der einzelnen künstlerischen Strategien auf die besprochenen Performances.

Aufzeichnung danach 2010. Aufzeichnung von Schocktherapie vom 01.04.2010 im Theaterhaus Rudi, Dresden, im Folgenden zitiert als: Aufzeichnung *Schocktherapie* 2010.

21 *Schubladen* hatte am 8. März 2012 im Berliner Hebbel am Ufer Premiere.

22 DELL, Matthias, *Das erste Mal. Im Gespräch. Das westdeutsche Bühnen-Kollektiv She She Pop sucht in „Schubladen“ Austausch mit Ost-Frauen*, Der Freitag 08.03. 2012 (<http://www.freitag.de/autoren/mdell/das-erste-mal>) [Stand: 11.Oktober 2012], im Folgende zitiert als: Dell, *Das erste Mal*.

23 *She She Pop*, Aufzeichnung von *Schubladen* von der Aufführung am 10.03.2012 im HAU 2 in Berlin, im Folgenden zitiert als: Aufzeichnung *Schubladen* 2012.

1. Die Behauptung der Freiheit in der Unfreiheit²⁴: ostdeutsche Subkultur der späten 70er und der 80er Jahre

Eine freie, 'unabhängige' Kunst war in den staatlich-kulturellen Strukturen der DDR weder vorgesehen noch erwünscht. Dennoch bildete sich in den 70er Jahren in mehreren ostdeutschen Städten²⁵ eine Szene heraus, die in diversen Sparten künstlerischen Ausdrucks eine Alternative zu den „normierten Angeboten der SED-Kulturpolitik“²⁶ zu schaffen begann. Die von Claudia Petzold und Paul Kaiser konzipierte Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR*, bezeichnet diese „Ergänzungskultur“ im gleichnamigen Ausstellungskatalog (sowie auch schon im Titel selbst) als 'Boheme', wobei sie sich an das Boheme-Verständnis von Helmut Kreuzer anlehnt.²⁷ Somit wird die freie Kunstszene hier als eine „intellektuelle Subkultur“ verstanden, welche sich „dem Kollektivdruck der DDR weitgehend entzog.“²⁸ Kreuzer betont im Vorwort seiner Untersuchungen, dass die Boheme „keine ästhetisch-kritische, sondern eine sozialgeschichtliche Kategorie sei“²⁹, wonach sie in ihrem Innenleben die verschiedensten Strömungen und auch künstlerischen Qualitäten aufweist. Dies stellen Petzold und Kaiser auch in Bezug auf die Kunstszene der DDR fest:

„Dabei hatte die DDR-Boheme weder eine pyramidale Hierarchie noch ein einheitliches Aktionsprogramm. Sie war eine lose Solidar- und Notgemeinschaft, die verschiedenste Facetten, Kunstprogramme und Philosophien zu informellen Kreisen, Zirkeln und Gruppenbildungen vereinte. Das Verbindende war der vollzogene Ausstieg aus den Machtmechanismen und damit einhergehend der freiwillige Abschied von einer Kaderkarriere.“³⁰

So fanden sich in der freien Kunstszene also genauso studierte, wie autodidaktisch lernende, bekannte, wie unbekannte (Lebens-) Künstler aller Kunstrichtungen wieder, die sich vor allem dadurch definierten, dass sie in den vorgesehenen Lebensstrukturen des Arbeiter- und Bauernstaates keinen Platz für sich sahen.³¹

24 Diese Formulierung ist einem Zitat von Thomas Krüger in dem Dokumentarfilm *Punk-Musik und Spaß-Performance*, entlehnt: „Man hat sich, wenn man so will seine Welt in der Welt gebaut, die Freiheit in der Unfreiheit behauptet, auch wenn's die überhaupt nicht gab.“ (Vgl. KLEINERT, Karoline, *Punk-Musik und Spaß-Performance: alternative Kunst in der DDR*, Vidicon GmbH und RBB 2006, Min. 39., im Folgenden zitiert als: Kleinert, *Punk-Musik und Spaß-Performance*).

25 Neben Berlin-Prenzlauer Berg waren Dresden, Leipzig, Halle und Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) die wichtigsten Zentren der ostdeutschen Subkultur (vgl. Kaiser, Petzold, *Boheme und Diktatur*).

26 KAISER, Paul; PETZOLD, Claudia, *Perlen vor die Säue. Eine Boheme im Niemandsland*, in: Buchhandelsausgabe des Katalogs zur Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen Konflikte Quartiere 1970-1989*, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997, S. 18, im Folgenden zitiert als: Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*.

27 KREUZER, Helmut, *Die Boheme, Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart 1968, im Folgenden zitiert als: Kreuzer, *Die Boheme*.

28 Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*. S. 19.

29 Kreuzer, *Die Boheme*, S. V.

30 Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*. S. 19.

31 Viele der freien Künstler arbeiteten parallel zu ihrem Kunstschaffen in diversen Hilfsarbeiter-Jobs, wie zum Beispiel als Friedhofsarbeiter, Heizer u. a. Dem lag, neben dem Geldverdienst auch das Motiv zugrunde nicht als 'asozial' strafrechtlich verfolgt zu werden, was in der DDR laut §249 u. a. jedem drohte, der keinen Beruf ausübte („Beeinträchtigung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit durch asoziales Verhalten“, § 249 StGB-DDR: (1) „Wer das gesellschaftliche Zusammenleben der

Ende der 70er Jahre vollzog sich innerhalb der subversiven Kulturszene ein merkbarer Generationswechsel, welcher, neben neuen Richtungen des künstlerischen Ausdrucks, auch durch ein verändertes Verhältnis der Kunstschaffenden zum Staat und dessen System gekennzeichnet war: Waren die Künstler in den 60er und 70er Jahren noch überwiegend vom „Glauben an eine bessere Zukunft“³² und den daraus motivierten Versuchen innerhalb der institutionellen Kultur Freiräume zu schaffen, geprägt, so war der neuen Generation von Beginn ihres In-Erscheinung-Tretens, spätestens aber mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 und der darauf folgenden Protestwelle, die Härte der DDR-Kulturpolitik vor Augen geführt worden.³³ Auf diese reagierten die jungen Künstler, welche in gesellschaftliche Verhältnisse 'hineingeboren' wurden, die sie als „fremd und bedrohlich“³⁴ empfanden, mit dem ästhetischen Gestus der Dekonstruktion³⁵, welcher sich schließlich auch in der Wahl der künstlerischen Ausdrucksmittel und der neuen Umgangsweise mit diesen widerspiegelte: Während sich in den 70er Jahren der Schwerpunkt des künstlerischen Ausdrucks auf die bildnerischen Künste, wie Malerei, Fotografie, Bildhauerei und auf die Literatur konzentrierte, gründeten sich in den 80er Jahren, neben den zunehmenden privaten Literaturzirkeln und performativen Darstellungen von bildenden Künstlern, vermehrt freie Gruppen, welche sich u. a. der *Underground*-Musik (überwiegend Rock- und Punkmusik),³⁶ dem Theater³⁷ und der (Mode-) performance³⁸

Bürger oder die öffentliche Ordnung und Sicherheit beeinträchtigt, indem er sich aus Arbeitsscheu einer geregelten Arbeit entzieht, obwohl er arbeitsfähig ist, wird mit Verurteilung auf Bewährung, Haftstrafe oder mit Freiheitsstrafe bis zu zwei Jahren bestraft“). So fand sich auf den Friedhöfen Ostberlins und der anderen Kulturzentren der DDR häufig ein hohes kreatives Potential wieder. (Vgl. Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*. S. 60ff. Kleinert, *Punk-Musik und Spaß-Performance. Strafgesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik -StGB-*, (hg. vom Ministerium der Justiz), 8. Auflage, Berlin 1984, S. 64).

32 THOMAS, Rüdiger, *Selbst-Behauptung*, in: Mutscher, Thomas, *Jenseits der Staatskultur*, S. 38, im Folgenden zitiert als: Thomas, *Selbst-Behauptung*.

33 Wolf Biermann (geb. 1936), Liedermacher, wurde 1976 während einer Konzertreise in Westdeutschland aus der DDR ausgebürgert. Daraufhin setzte eine große Protestwelle der Künstler der DDR ein, die sich um die Aufhebung dieser Ausbürgerung bemühte. Diese war nicht erfolgreich und führte zu vermehrter Repression (vgl. KIRCHENWITZ, Lutz, *Biermann, Wolf*, in: MÜLLER-ENBERGS, Helmut; WIELGOHS, Jan; HOFFMANN, Dieter (Hg.), *Wer war wer in der DDR? Ein biographisches Lexikon*, (2. Aufl.), Berlin 2001, S. 79/80).

34 Thomas, *Selbst-Behauptung*, S. 12.

35 Ebenda S. 38.

36 Vor der Hinwendung eines großen Teils der Musikszene zum Punk gab es in den 70ern und bis hinein in die frühen 80er neben der Rockmusik eine größere Bewegung der Jazzmusik, insbesondere des *Free Jazz* (vgl. Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*). Ansätze dessen lassen sich auch in der Stückcollage *traumhaft* wiederfinden (Siehe. 2.2.1.).

37 Hatte es Musikgruppen, wenn auch anderer Musikstile, bereits vor dem Aufkommen dieser Generation gegeben, waren freie Theater- und Performancegruppen tatsächlich ein Novum. Auch dies lässt sich mit den unterschiedlichen politischen Selbstverständnissen der Künstlergenerationen verstehen: So hatten die Theater-schaffenden vor dem Ausweichen auf freie Gruppen versucht, die Strukturen und strengen ideologischen Richtlinien 'innerhalb' der Theaterinstitutionen aufzuweichen, was zum Teil auch gelang. Die Sehnsucht der freien Theater jedoch lag darin, diese Strukturen gänzlich aufzubrechen, Hierarchien abzuschaffen und sich der institutionellen Zensur zu entziehen (vgl. KLUNKER, Heinz, *Der DDR in Illoyalität verbunden*, in: Mutscher, Thomas, *Jenseits der Staatskultur*, S. 179-200. Interview Schulz 2012. Vgl. auch Fußnote 84).

38 Wichtige Vertreter waren hier u. a.: freie Theatergruppen: *theater Zinnober* (Berlin), *Medea* (Berlin), *Die jungen Sinnlosen* (Dresden); Punkmusik: *Rosa Extra* (Berlin), *Die Firma* (Berlin), *Die Zucht*

widmeten. Gerade in der Punkmusik und ihrer dazugehörigen Lebensweise lässt sich die Sehnsucht nach dem gänzlichen Ausbruch aus den alten Strukturen erkennen.³⁹ Ein Ausbruch, dem der Wunsch der vorangegangenen Generation, der Wunsch des radikalen Wandels innerhalb des Systems nicht mehr genügte und der sich (zunächst) völlig außerhalb des Systems verstand.⁴⁰ Dieses Selbstverständnis sollte zu einem ambivalenten politischen Diskurs innerhalb großer Teile der subversiven Szene führen, da der Ansatz, sich außerhalb des Systems zu definieren mit sich brachte, sich über diesen Standpunkt hinaus politisch gar nicht zu positionieren. Dies bewirkte, dass der politische Diskurs innerhalb der Subkultur, auch wenn diese sich immer noch überwiegend als gegenläufige Bewegung verstand, mit den 80er Jahren drastisch abnahm.⁴¹ So erinnert sich zum Beispiel Sabine von Oettingen, Gründungsmitglied der Modeperformancegruppen *ccd* und *Allerleihrau*, in dem Dokumentarfilm *Punk-Musik und Spaß-Performance*, an die Motivation der Performance- und Aktionsgruppen:

„Ich hab gesagt, wir sind 'ne Truppe, die, wenn uns die grüne Wiese nicht mehr gefällt vor'm Alexanderplatz, dann streichen wir die eben über Nacht rot. Einfach nur so, aus Spaß [...] Da ist aber nichts Politisches dran.“⁴²

Cornelia Schleime, Malerin und Musikerin, die 1984 nach Westberlin übersiedelte, beschreibt die Beweggründe der Kunstschaffenden in dem Dokumentarfilm *Poesie des Untergrunds* wie folgt: „Man wollte ja die Welt irgendwie erobern und wollte Dinge entdecken, aber mit Opposition hatte das überhaupt nichts zu tun, ja? Also man suchte ja nur Gleichgesinnte irgendwie.“⁴³ Aussagen der Kunstschaffenden wie diese, die den 'unpolitischen Charakter' der Subkultur unterstreichen, finden sich in den Quellen zuhauf.⁴⁴ Vor diesem Hintergrund scheinen die vielfach eingesetzten Unterbindungsversuche der staatlichen Organe auf die subkulturelle Szene zunächst anhaltlos.

(Leipzig), *Saukerle* (Erfurt); Modeperformance: *ccd* (Berlin), *Allerleihrau* (Berlin) (vgl. Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*. Mutscher, Thomas, *Jenseits der Staatskultur*).

39 Nicht selten waren die extremen künstlerischen Ausdrucksformen auch eine Antwort auf das streng reglementierte und staatstreue Elternhaus. So stellte es ein Phänomen dar, dass viele Kunstschaffende der jungen Generation in sehr systemkonformen Elternhäusern aufgewachsen waren und ihre Abkehr von den staatlich vorgesehenen Lebens- und Denkweisen auch Konflikte mit den Familien mit sich brachten. (Das lässt sich natürlich auch umgekehrt betrachten.) (Vgl. Punkt 4.1.2.). Dieses Phänomen des „biologischen Befreiungsschlags“ oder der „Generationskonflikt“ wurde zum Teil auch schon in der späten DDR erkannt und diskutiert (vgl. Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*, S. 66ff).

40 Thomas, *Selbst-Behauptung*, S. 38.

41 Kaiser, Petzold, *Boheme und Diktatur*, S. 371.

42 Kleinert, *Punk-Musik und Spaß-Performance*. Min. 1.

43 ABERLE, Matthias (Regie), *Poesie des Untergrunds. Prenzlauer Berg kontrovers 1976-1990*, Berlin 2009, Min. 21, im Folgenden zitiert als: Aberle, *Poesie des Untergrunds*.

44 Hierbei muss in Betracht gezogen werden, dass diese Aussagen der Künstler, zwanzig bis dreißig Jahre nach dem Wirken in der DDR-Lebenswirklichkeit getroffen wurden, so dass diese Einschätzungen wohl eher die Interpretationen im Nachhinein als das tatsächliche damalige Lebensgefühl widerspiegeln. Auffällig ist, dass viele der sich damals als 'unpolitisch' definierenden Künstler die DDR in den 80er Jahren verließen, was jedoch auch auf die harten Reaktionen, selbst auf unpolitische Kunst, seitens der Kulturorgane zurückzuführen ist.

Die kunsthistorische Forschung betrachtet die Subkultur der DDR heute, trotz ihres häufigen nicht-oppositionellen Selbstverständnisses, allein durch ihre bloße Existenz als politisch relevant.⁴⁵ Gerade die in den späten 80er Jahren auftretende Nicht-Bezugnahme der subversiven Kunst auf das staatliche System, da dieses mehr und mehr als „irrelevant“ erschien, ließ sie für den Staat noch brisanter wirken.⁴⁶ So lässt sich die ab Mitte der 80er Jahre zunehmende Öffnung der staatlichen Veranstaltungsorte für die Subkultur auch als Intention der offiziellen Strukturen verstehen, das Geschehen in der subkulturellen Szene durchleuchten und damit kontrollierbar zu machen. Diese Öffnung, die den Musik-, Theater-, Performance- und Literaturgruppen nun auch außerhalb der Privatwohnungen, illegalen Galerien u. ä. Auftrittsmöglichkeiten bot, wurde vom großen Teil der subversiven Kulturschaffenden wahrgenommen.⁴⁷ So steht die subkulturelle Kunstbewegung der 80er Jahre, trotz der einstigen Ablehnung der kulturpolitischen Strukturen, ebenso wie die ihr vorangegangenen Kunstgenerationen im stetigen Wechsel zwischen inoffiziell zum Teil als illegal verfolgtem Dasein und offiziell genehmigter, also staatlich anerkannter Öffentlichkeit⁴⁸: „Subkultur der DDR war immer durch das Spannungsverhältnis von Anpassung und Widerstand, Flüstern und Schreien, Integrations- und Zentrifugalkräften geprägt.“⁴⁹

Dass sich politische (Be-) Deutungen und Aussagen einer künstlerischen Auseinandersetzung häufig im Nachhinein bilden, auch wenn sie als diese von den Künstlern nicht beabsichtigt waren, bestätigen Uta Schulz und Günther Lindner vom *theater Zinnober*. Hierzu Uta Schulz zu Zinnobers autobiografischer Performance-Collage *traumhaft* in unserem Gespräch am 1. August 2012: „Und ich mein dadurch, dass die Reaktionen dann darauf auch so kamen, wurde es ja auch sofort hoch politisch.“⁵⁰ Günther Lindner äußert sich zur politischen Wirkung von *traumhaft*, die nach seiner Meinung eher von der Natur des Stückes ausging, als dass sie von der Gruppe intendiert war, in dem Dokumentarfilm *Punk-Musik und Spaß-Performance*:

„Wir haben sicherlich dadurch, dass wir unsere Art von Theater gemacht haben, in dem wir unsere Befindlichkeit, unsere biografischen Besonderheiten mit haben ins Spiel einfließen lassen, haben wir schon politisch gewirkt auch nach außen, aber das war eben im Stück immanent, nicht beabsichtigt“⁵¹

Frank Tröger, Gründungsmitglied der Berliner Punkband *Die Firma*⁵², der als inoffizieller

45 Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*, S. 19.

46 Thomas, *Selbst-Behauptung*, S. 38.

47 Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*, S. 107ff.

48 Dieser Zwiespalt der Subkultur lässt sich auch anhand des Werdeganges des *theater Zinnober* nachvollziehen (vgl. 2.1.).

49 Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*, S. 22.

50 Interview Schulz 2012, Min. 12.

51 Kleinert, *Punk-Musik und Spaß-Performance*, Min. 29. Zur Intention von *traumhaft* siehe auch Punkt 2.2.

52 'Die Firma' war im Volksmund der DDR ein Pseudonym für das Ministerium für Staatssicherheit (vgl. Kleinert, *Punk-Musik und Spaß-Performance*, Min. 22).

Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit⁵³ tätig war und dem daher die Richtlinien, an denen die Kulturpolitik die politische Anstößigkeit von Kulturschaffenden maß, hätten bekannt sein müssen, äußert zu seinem damaligen politischen Selbstbild: „Also ich hab dabei gar nicht gemerkt, dass das auf einmal angeblich staatsfeindlich wurde, so für mich war das 'nen ganz normales Ding.“⁵⁴ All diese Aussagen machen deutlich, dass von staatlicher Seite die Einschätzung einer künstlerischen Haltung als einer politisch-oppositionellen mit ganz anderen Maßstäben erfolgte, als jenen, mit denen sich die Künstler selbst einschätzten.⁵⁵

Aufgrund dieses Verdachtes auf oppositionelle Anliegen der Subkultur, gab es in den subversiven Kunstszene einen hohen Einsatz seitens des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) von offiziellen und inoffiziellen Mitarbeitern (IM). Mit etwa fünf bis zehn Prozent, die die IM unter den subkulturellen Künstlern ausmachten, lag die Dichte jedoch noch um einiges unter der IM-Tätigkeit in öffentlichen Kulturinstitutionen,⁵⁶ was verdeutlicht wie sehr kulturelles Schaffen im Allgemeinen unter der Kontrolle des Staates stand. Die inoffiziellen Mitarbeiter wurden meist in der Szene selbst geworben. In dem Ostberliner Künstlerbezirk Prenzlauer Berg, wo auch das *theater Zinnober* seinen Proben- und Schaffensort ins Leben rufen sollte, waren die Schriftsteller und Dichter Sascha Anderson, unter dem Decknamen *David Menzer*, und Rainer Schedlinski, als IM *Gerhard*, die in der Kunstszene bedeutendsten Informanten der Staatssicherheit.⁵⁷ Beide unterhielten laut Zinnobermitglied Steffen Reck Kontakt zum *theater Zinnober* und seit 1985 wurde die Gruppe durch den IM 'Gerhard' dokumentiert. Nicht selten geschah die IM-Tätigkeit auch mit Bedacht auf Nachsicht der staatlichen Organe auf die eigene künstlerische Tätigkeit. So berichtet Frank Tröger hinsichtlich seiner Tätigkeit bei der Staatssicherheit: „Ich konnte dadurch Sachen machen, die ich sonst hätte nicht machen können. [...] Ich konnte das singen, was ich relativ wollte und das war mir am Wichtigsten.“⁵⁸ Mitte der 80er Jahre setzte die zweite große Ausreisewelle der subversiven Kunstszene ein.⁵⁹ Auf dem Wege legaler Ausreisearträge oder der illegalen Flucht verließ eine große Anzahl desillusionierter Künstler die DDR Richtung Westen (meist Westberlin). Diese stetig vorangetriebene Ausdünnung der subkulturellen Szene machte dieser schwer zu schaffen: Sie zerstörte einen beträchtlichen Teil der subkulturellen Infrastrukturen⁶⁰ und die

53 Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich das Ministerium für Staatssicherheit mit den weit verbreiteten Abkürzungen 'MfS' oder 'Staatssicherheit' bezeichnen.

54 Kleinert, *Punk-Musik und Spaß-Performance*, Min. 22.

55 Diese Diskrepanz zwischen Selbstwahrnehmung und staatlicher Einschätzung politischer Einstellungen traf natürlich nicht nur auf Künstler, sondern auch auf den Rest der Bevölkerung zu (vgl. 4.1.1.).

56 Kaiser, Petzold, *Perlen vor die Säue*, S. 84.

57 LEWIS, Alison, *Die Kunst des Verrats, Der Prenzlauer Berg und die Staatssicherheit*, Würzburg 2003. im Folgenden zitiert als: Lewis, *Die Kunst des Verrats*.

58 Kleinert, *Punk-Musik und Spaß-Performance*, Min. 25.

59 Die erste größere Ausreisewelle, in der viele Protagonisten des Kulturlebens die DDR verlassen hatten, hatte bereits nach Wolf Biermanns Ausbürgerung 1976 stattgefunden (vgl. Thomas, *Selbstbehauptung*, .S. 26).

60 Diese Ausreisewelle sollte auch an dem *theater Zinnober* nicht vorbei gehen. So verließen zwei der

'geschlossenen Systeme innerhalb des geschlossenen Systems' gingen zu Bruch.⁶¹ Zum Teil fanden sich die aus der DDR ausgereisten Künstler in Westdeutschland, bzw. Westberlin zu neuen Gruppierungen zusammen. Nach der Wende schlossen sich einige zuvor gespaltene Kreise wieder, so dass manche Gruppierungen, sicher aber viele Bekanntschaften und künstlerischer Austausch bis heute bestehen.⁶²

Das *theater Zinnober* gehörte als freie Theatergruppe der subkulturellen Szene Berlin-Prenzlauer Berg an. Als interessant erweist sich in diesem Kontext, dass sich Zinnober mit seinen Mitgliedern, von denen manche bereits in den 70er Jahren aktiv waren und manche erst Anfang der 80er Jahre ihr Studium abgeschlossen hatten, zwischen diesen oben angeführten Künstlergenerationen einordnen lässt. Dies lässt sich auch an der Wahl der künstlerischen Ausdrucksmittel für *traumhaft* nachvollziehen. Der verstärkte Stellenwert des *free jazz* und der Lyrik lehnt sich noch stark am künstlerischen Ausdruck der 70er Jahre an, während der performative Charakter vieler Stückszenen, der interdisziplinäre Ansatz und auch die autobiografische Arbeitsweise, den sich widersetzenden und ausprobierenden Geist der 80er Jahre widerspiegelt. Der autobiografische Ansatz war sowohl in der institutionellen Theaterwelt der DDR, als auch in der Performance der Subkultur ein Novum,⁶³ was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass das Aufzeigen persönlicher Lebenswege und -wahrheiten ein riskantes Feld ist, da es Gefahr läuft, Widerstände gegen gesellschaftliche und staatliche Konventionen aufzudecken.⁶⁴ Im Folgenden möchte ich auf den Werdegang dieser ersten freien Theatergruppe der DDR näher eingehen und im Besonderen ihre autobiografische Arbeitsweise und die damit verbundenen künstlerischen Strategien, anhand der Stückcollage *traumhaft* herausarbeiten.

Gruppenmitglieder Ende der 80er Jahre Ostberlin, was einen großen Bruch im Schaffen *Zinnobers* mit sich bringen sollte (vgl. 2.1.).

- 61 Diese Formulierung entlehne ich einer Aussage Steffen Recks aus dem Film *Der gordische Knoten*, in der er die Entwicklung der *Gruppe Zinnober* hin zu einem festen Ensemble beschreibt: „Also uns blieb ja gar nichts anderes übrig, als innerhalb dieses geschlossenen Systems einfach ein anderes geschlossenes System dagegen zusetzen.“ (Krauser, *Der gordische Knoten*, Min. 10).
- 62 Das *theater Zinnober* ist ein Beispiel für den Fortbestand einer Gruppe, welche dem subversiven Künstlertum der DDR angehörte. Wenn auch nicht mit all seinen ehemaligen Mitgliedern ist es als *Theater o.N.* in Berlin-Prenzlauer Berg zu finden.
- 63 Interview Reck 2012. Interview Schulz 2012.
- 64 Vgl. Fußnote 2.

2. theater Zinnober: die erste freie Theatergruppe der DDR

Die Gruppe *Zinnober*⁶⁵ bestand zu Zeiten ihrer meisten Mitglieder aus neun Puppen- und Schauspielern, von denen die überwiegende Mehrzahl ihre Ausbildung an der staatlichen Schauspielschule Berlin (später Hochschule für Schauspielkunst 'Ernst Busch') erhalten hatte, dem Puppenbauer und Ausstatter Christian Werdin, dem Journalisten und Schriftsteller Hartmut Mechtel und dem Schriftsteller Ulrich Zieger. Angefangen hatte die Initiative, fernab von den staatlichen Theaterstrukturen eine freie Gruppe zu gründen, Anfang der 80iger Jahre im Umfeld der subversiven Kulturszene in Berlin-Prenzlauer Berg⁶⁶. In unterschiedlichen Konstellationen fanden sich zunächst einzelne Puppenspieler zusammen, um überwiegend Kinderstücke zu entwickeln, welche sie dann auf selbstständiger Basis auf Festen, Festivals und in kleinen Theatern spielten. Die ersten Kooperationen fanden hier zwischen Hans Krüger, Therese Thomaschke⁶⁷, Steffen Reck und dem Ausstatter Bernd Hennersdorf statt. In dieser Zeit soll auch der Name *Zinnober* entstanden sein, um dessen Entstehung und Auswahl es verschiedene Geschichten und Legenden gibt.⁶⁸ Hans Krüger hatte von der kommunalen Wohnungsverwaltung Berlin⁶⁹ Arbeitsräume in der Knaackstraße 45 zur Verfügung gestellt bekommen, welche als Gewerberäume galten. Später baute sich die Gruppe diese als Theater-, Proben-, und Werkstatträume aus,⁷⁰ die ihnen bis in die neunziger Jahre zur Verfügung standen.⁷¹

65 Zu den Bezeichnungen *theater Zinnober* und *Gruppe Zinnober* siehe Punkt 2.1.

66 Hier lassen sich in den Quellen unterschiedliche Varianten für den Ursprung *Zinnober*s finden. Aus den diversen Darstellungen entnehme ich, dass das Interesse für eine Institutions-unabhängige Zusammenarbeit von verschiedenen Richtungen her kam, welche im Zusammenwirken zur Gründung des *theater Zinnober* führten.

67 Damals hieß sie mit Familiennamen Herwig, weshalb sie in der Literatur häufig als Therese Herwig auftaucht.

68 Uta Schulz gibt in unserem Gespräch vom 1. August 2012 die Version von Hans Krüger wieder, nach der zuerst ein Duo von Therese Thomaschke und Hans Krüger mit dem Ausstatter Bernd Hennersdorf existierte, welches sich dann den Namen *Zinnober* gab: „Und das ist das, was Hans erzählt, [...] und sagt: Ja und dann haben sie überlegt mit 'nem Namen und 'hier und das und das' und Hennersdorf hatte, weil er gerade was anmalen wollte, hat er da seine Farben gehabt und plötzlich das Rot gehabt und: 'Zinnober... Zinnober ist doch eigentlich kein schlechter Name..' 'Mensch, ja Zinnober mmh...' Und da man ja auch nicht nur die Farbe als zinnober-rot oder zinnober-grün hat, sondern eben in Berlin damals auch gesagt hat: 'Na, was für 'nen Quatsch' oder so..., ja da hat man auch gesagt: 'na so 'nen zinnober' und das fand Hans dann wieder ganz gut, als Urberliner und da haben sie sich den Namen Zinnober gegeben. Außerdem gibt es ja die Geschichte eben noch von E.T.A. Hoffmann, das hat man auf jeden Fall im Nachhinein dann als ganz passend und ganz gut so empfunden.“ (Interview Uta Schulz 2012, Min. 47/48). Bei der Geschichte von E.T.A. Hoffmann bezieht sich Uta Schulz auf Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober*, welches 1819 verfasst wurde (vgl. HOFFMANN, ETA, *Märchen* (hg. von Gerhard Seidel), Leipzig 1983).

69 Kommunale Wohnungsverwaltung (KWV), 1958-1990, VEB (Volkseigener Betrieb) für die Verwaltung und Bewirtschaftung von Wohnungen (vgl. HERBST, Andreas; RANKE, Winfried; WINKLER, Jürgen, *So funktionierte die DDR, Lexikon der Organisationen und Institutionen*, Band 1, Reinbek bei Hamburg, 1994, S. 529-532).

70 Christian Werdin, der spätere Ausstatter von *Zinnober*, bekam mit seinem Umzug nach Berlin die gegenüber liegenden Räumlichkeiten zugeteilt, so dass sie diese mit dem Ausbau zusammen schließen konnten und nun eine großzügige Fläche an Raum zur Verfügung hatten.

71 1990 gründete ein Teil der ehemaligen Zinnobermitglieder zusammen mit zwei weiteren Theatern in denselben Räumlichkeiten den Dachverband *Theater o.N.* (vgl. 2.1.).

Ein Probenort war der Gruppe also von Beginn an garantiert, Aufführungen sollten jedoch nach einigen sowohl genehmigten als auch inoffiziellen Versuchen ziemlich schnell vom Kulturministerium beobachtet und schließlich verboten werden.

Zu diesen bereits frei spielenden Puppenspielern gesellten sich dann weitere, welche enttäuscht nach einem Engagement (und zum Teil auch der Mitgründung) vom Puppentheater Neubrandenburg⁷² nach Berlin zurück kamen. Das Konzept demokratischer Theaterstrukturen, welches dem neu gegründeten Theater zugrunde lag, war wegen interner Streitigkeiten nicht aufgegangen. Zudem war die Einflussnahme der lokalen Kulturfunktionäre stetig angestiegen,⁷³ so dass die Mehrheit der ehemals enthusiastischen Mitglieder das Neubrandenburger Puppentheater kurz nach dessen Gründung wieder verließen. So stießen nach und nach Gabriele Hänel, Werner Hennrich, Iduna Hegen, Dieter Kraft, Christian Werdin und später auch Günther Lindner mit dem Wunsch eine unabhängige Theatergruppe zu realisieren zu *Zinnober*. Die neu gegründete Gruppe konnte sich nun eigene hierarchiefreie Strukturen schaffen, die sie aufgrund ihrer Erfahrungen an den staatlichen Theatern für sich als einzige Lösung sahen. Die Proberäume in der Knaackstraße entwickelten sich zu einem kreativen Treffpunkt auch für Außenstehende des Kiezes und wurden für Aktzeichenkurse u. ä. genutzt. Innerhalb der Gruppe begann jedoch eine rege Entwicklung von Puppenspielen, die zu Beginn noch in wechselnden Besetzungen erarbeitet wurden. Es entstanden Produktionen für Kinder, wie *Einszweidreivierfünfsechssieben*⁷⁴ und *Warum Fräulein Phoebe Schwanenglitz vom Himmel fiel*⁷⁵, welche *Zinnober* auf Festivals einen Namen machten. Den bis dahin größten Erfolg feierte die Gruppe jedoch mit einem, metaphorisch verschlüsselten systemkritischen Kasperpuppenspiel für Erwachsene, *Die Jäger des verlorenen Verstandes*⁷⁶, welches noch im Jahr der Premiere in Magdeburg mit dem Förderpreis des Nationalen Puppentheaterfestivals ausgezeichnet wurde. Steffen Reck bemerkt hierzu in unserem Gespräch vom 25. Juli 2012, dass das Puppentheater als Plattform für versteckte Meinungsäußerungen und Anspielungen gerade deshalb so eine Besonderheit darstellte, weil es von den verschiedenen Gesellschaftschichten der DDR wahrgenommen wurde: „Sowohl der, weiß ich nicht, der

72 Das Neubrandenburger Puppentheater wurde 1976, als 13. staatlich subventioniertes Puppentheater der DDR gegründet. Es war das erste Puppentheater der DDR, das nicht nur als Kindertheater fungierte, sondern auch kontinuierlich Inszenierungen für Erwachsene im Repertoire hatte. Besonders fanden sich hier Puppenspieler zusammen, die gerade erst ihr Studium abgeschlossen hatten und nun große Ambitionen hatten, das hierarchische System der staatlichen Theater um zu strukturieren(http://www.fidena.de/onlinelexikon/artikeluebersicht/mn_44894mode=list&lexObjectID=bd6bad31_e081_515d_74f6e2bc86691655) [Autorin: Silvia Brendenal, Stand: 10.09.2012].

73 Kaiser, Petzold, *Die Jäger der verlorenen Zeit*, S. 357/358.

74 Schau- und Puppenspiel, Regie: Gabriele Hänel, Ausstattung: Christian Werdin, Spieler: Iduna Hegen, Therese Thomaschke, Günther Linder, Premiere: 1982.

75 Puppentheater, Text: Gabriele Hänel, Regie: Werner Hennrich, Ausstattung: Christian Werdin, Spieler: Hans Krüger/Werner Hennrich, Günther Lindner, Premiere: 1983.

76 Kasperstück, Text: Hartmut Mechtel, Regie: Steffen Reck, Dramaturgie: Dieter Kraft, Ausstattung: Christian Werdin, Spieler: Gabriele Hänel, Hans Krüger, Premiere: 23.März 1982 im *Johannes-R.-Becher-Club*, Berlin.

Funktionär, als auch der kleine Punkti, die saßen dann da plötzlich einträchtig im Kaspertheater nebeneinander und haben sich gefreut. Das war, das war schön so, das war toll.“⁷⁷

Auf *Die Jäger des verlorenen Verstandes* folgte die Entwicklung eines zweiten Stückes für Erwachsene, welches das deutsche Volksmärchen *Frau Holle* und den §218 des Strafgesetzbuches zur Vorlage hatte und somit das Thema 'Frau sein' behandeln sollte. *Station Pillgram 218* war ursprünglich für die drei Performerinnen Iduna Hegen, Therese Thomaschke und Gabriele Hänel angedacht. Die Regie übernahmen Steffen Reck und Dieter Kraft. Während der Stückerarbeitung entwickelte die Gruppe eine Arbeitsweise, welche sich auf die Persönlichkeiten und die Biografien der Performerinnen konzentrierte und diese zum Thema für Improvisationen machte, aus welchen sich schließlich das Material für das Stück erschließen sollte. In der Entwicklung dieses Stückes kam es jedoch zu Auseinandersetzungen, wegen denen zwei der Frauen, Iduna Hegen und Therese Thomaschke, aus dem Projekt ausstiegen. Auf zynische Weise dem Titel und Inhalt des Stückes sehr gerecht werdend, basierten diese Auseinandersetzungen, laut Therese Thomaschke, auch auf ihrer Schwangerschaft, welche während der Entwicklung des Stückes eintrat. Da sie innerhalb der Gruppe die Abmachung getroffen hatten, sich auf die Theaterarbeit zu konzentrieren und die Familiengründung bzw. -erweiterung hinten an zu stellen, verschärfte die Schwangerschaft die Unstimmigkeiten zwischen den Gruppenmitgliedern, so dass Therese Thomaschke *Zinnober* in dieser Zeit verließ.⁷⁸

Gabriele Hänel jedoch war trotz der Schwierigkeiten weiterhin an der Erarbeitung des Stückes interessiert und so entwickelte sich *Station Pillgram 218* zu einem Solo-Stück für eine Schauspielerin, welches 1983 in den Räumen des *theater Zinnober* uraufgeführt wurde. Mit der Begründung der Gefährdung des Brandschutzes wurde der *Gruppe Zinnober* jedoch bald vom *Ministerium für Kultur* untersagt, die Proberäume als öffentliche Aufführungsstätte zu nutzen. Da die Gruppe *Station Pillgram 218* aufgrund seines heiklen und leicht angreifbaren Inhalts jedoch nicht an anderen Orten spielen wollte, stellten sie das Stück nach fünf bis sechs Aufführungen ein:

77 Interview Reck 2012, Abschnitt 2, Min. 14.

78 „Und ich hatte irgendwie Angst, weil wir in dem Projekt waren, dass mich jemand überredet das Kind nicht zu kriegen und ich wollte es aber gerne haben. Und da habe ich das in den ersten drei Monaten niemandem gesagt. [...] Sie waren unheimlich enttäuscht. Das eine war eben: ich hatte die Arbeit verraten. Also andere hatten darauf verzichtet in der Zeit Kinder zu kriegen oder 'ne Familie zu haben, weil alle Kraft eigentlich in die Gruppe ging. Und ich hatte wieder so 'nen Außenproblem mir geschaffen. Das war 'nen bisschen Verrat an der Arbeit. Sie haben sich halt betrogen gefühlt. Das war ein richtiger Vertrauensbruch.“ Therese Thomaschke (zitiert aus: Krauser, *Der gordische Knoten*, Min. 16/17). Steffen Reck jedoch streitet dies in unserem Gespräch ab und nennt die inhaltlichen und arbeitstechnischen Auseinandersetzungen für auslösende Beweggründe Therese Thomaschkes Ausscheidens aus der Gruppe: „Was man sagen muss ist, dass Therese eher zu denen gehört hat wo die Widerstände sehr groß waren, also die eher jemand war, der lieber den Paravan zu machte [...] Die hatte mit der Arbeit eigentlich sehr große Schwierigkeiten und da braucht's dann irgendwie 'nen Auslöser, 'nen Vorwand oder irgendwas, um dann zu sagen: 'mit euch kann ich nicht' oder 'wir können mit Dir nicht' oder so.“ (Vgl. Interview Reck 2012, Abschnitt 2, Min. 24).

„Wenn sich 'ne Frau auf so 'ne Art und Weise in der DDR quasi auszieht, also innerlich so und auch 'nen Stück Wahnsinn raus hängen lässt, sag ich jetzt mal. Das wär' woanders einfach nicht gegangen und deshalb wollten wir das in dem Proberaum spielen und das war dann der Knackpunkt, also wo sie gesagt haben: 'das darf nicht sein' und 'das geht gar nicht' Und da musste man sich nicht mit dem Stück auseinandersetzen, sondern hat einfach gesagt: 'es geht nicht'.“⁷⁹

Günther Lindner berichtet in dem niedergeschriebenen Gespräch mit Barbara Felsmann 1998, dass in einer der wenigen Aufführungen, die *Station Pillgram 218* hatte, Heiner Müller⁸⁰ im Publikum saß und „total begeistert“ war.⁸¹ So hatte das Stück trotz seiner begrenzten Aufführungsmöglichkeiten zur Reputation des *theater Zinnober* beigetragen.

1983 kam Uta Schulz, die zuvor ihre Anstellung als Schauspielerin am Meininger Theater gekündigt hatte, als letzte zum Ensemble dazu. Sie hatte das Kasperstück *Die Jäger des verlorenen Verstandes* gesehen und war von der Aufführung so angetan, dass sie ihre Anstellung in Meiningen kündigte: „und das fand ich grandios und hab gedacht auf so 'ne Art und Weise politisches Theater zu machen, das interessiert mich, das find ich toll, das macht Spaß und... da will ich dabei sein.“⁸² Die Gruppe hatte bereits mit den Probenarbeiten zu *traumhaft* begonnen und Uta Schulz stieg direkt ein. So bestand die *Gruppe Zinnober* in der Entstehungszeit von *traumhaft* aus acht Performern, einem Ausstatter und zwei freien Schriftstellern und hatte sich als freies Theater mit einer größeren Anzahl an Stücken sowohl in Fachkreisen als auch beim Publikum einen Namen gemacht. Dennoch stellte die staatliche Anerkennung und das Erlangen eines rechtlichen Status als freie Theatergruppe für die *Gruppe Zinnober* ein großes Problem dar, da sie ohne diesen nur erschwert an öffentliche Aufführungsorte gelangen konnte⁸³. Auf diesen Aspekt möchte ich nun näher eingehen.

79 Ebenda. Abschnitt 3, Min. 3

80 Heiner Müller (1929-1995), Schriftsteller, Dramatiker, Regisseur, u. a. Dramaturg am Berliner Ensemble und der Volksbühne Berlin. Vgl. RÄTZ, Renate, *Müller, Heiner*, in: MÜLLER-ENBERGS, Helmut; WIELGOHS, Jan; HOFFMANN, Dieter (Hg.), *Wer war wer in der DDR? Ein biographisches Lexikon*, (2. Aufl.), Berlin 2001, S. 601/602.

81 Lindner, *Etwas ziemlich Exotisches*, S. 248/249.

82 Interview Schulz 2012, Min. 4.

83 Mit diesem Problem sahen sich viele der freien Künstler der subversiven Kulturszene konfrontiert. Erst Mitte der 80er sollten vermehrt Jugend- und Kulturzentren eröffnen, die Teilen der freien Kultur eine Plattform boten (vgl. Kap.1).

2.1. Die Problematik der Anerkennung als freie Gruppe und ihre Auswirkungen auf den Zusammenhalt von *Zinnober*

Seit der Gründung hatte es die *Gruppe Zinnober* schwer einen rechtlichen Status für ihre Existenz und ihre Arbeit als freie Theatergruppe zu erlangen.⁸⁴ Das hing insbesondere damit zusammen, dass es vor ihr in der DDR noch kein anderes Modell einer freien Gruppe gegeben hatte und die *Gruppe Zinnober* somit den ersten Versuch darstellte, diese Form der Selbständigkeit im Theatersystem des ostdeutschen Staates zu etablieren.⁸⁵ Wohl gab es zu dieser Zeit die freiberufliche Selbständigkeit einzelner Künstler, deren Status auch einige der Zinnobermitglieder besaßen, die Unmöglichkeit lag jedoch in einem gemeinsamen Status, aufgrund dessen sie Verträge über Aufführungen mit den einzelnen Theatern hätten schließen können. So mussten sie bei Gastspielen und ähnlichen Auftritten jeweils einen der selbstständigen Spieler vorweisen, der dann den Vertrag mit dem jeweiligen Aufführungsort abschloss. Jedoch ermöglichte eben jene 'Einzelspielerlaubnis' offiziell immer nur einen bis höchstens zwei auf der Bühne agierenden Spieler. Die komplizierten Verwicklungen, die sich aus diesem fehlenden Status als freie Theatergruppe ergaben und das alltägliche Bangen, ob und wie die Gruppe überhaupt weiterhin spielen konnte, beschreibt Dieter Kraft in seinem Vortrag vom 3./4. November 1990 auf der Tagung *Wir sind so frei...*⁸⁶ Steffen Reck äußert hierzu in unserem Gespräch vom 25. Juli 2012:

„Und nebenbei war's halt ein nervenaufreibender und doch immer wieder angegangener kleiner Nebenkriegsschauplatz. Ja, dass man immer wieder los gezogen ist und gesagt hat: 'das sollte hier eigentlich möglich sein, dass es uns gibt', so, 'wir sind da'.“⁸⁷

Die Gruppe löste zumindest das finanzielle Problem für sich selbst, in dem sie ein soziales System einrichtete, in welches alle Einnahmen flossen, aus denen dann jedes Mitglied,

84 Dies fing bereits beim Namen an: So durfte sich die Gruppe zunächst nicht *theater Zinnober* nennen, da dieser Terminus den Institutionen vorbehalten war, weshalb sie auf *Gruppe Zinnober* zurückgriff. Später jedoch ermöglichte man ihnen die gewünschte Bezeichnung (aus diesem Grund greife ich in diesen Untersuchungen auf beide zurück). (Vgl. Kaiser, Petzold, *Die Jäger der verlorenen Zeit*, S. 361. KRAFT, Dieter, *Angst vor dem Turm. Das Problem der sich selbst organisierenden Gruppe. Zur Geschichte des theaters zinnober*, in: BÜSCHER, Barbara; SCHLEWITT, Carena (Hg.), *Freies Theater, Deutsch-deutsche Materialien*, Hagen, 1991, S. 87-104, im Folgenden zitiert als: Kraft, *Angst vor dem Turm*).

85 Es gab zu DDR-Zeiten etwa 70 staatliche Theater und 200 Spielstätten, aber eben keine freien Theatergruppen. Hierzu Günther Lindner: „Musikgruppen gab es, also Rockgruppen und so was gab es, aber 'ne Theatergruppe, das gab es nicht. Theater wurden von oben nach unten eingerichtet, also wurden vom Staat berufen und dann gab's diese hierarchische Struktur, aber von unten nach oben 'nen Theater aufzubauen, das gab es nicht.“ (Vgl. Kleinert, *Punk-Musik und Spaß-Performance*, Min. 12). Später sollten sich innerhalb der Subkultur weitere freie Theater- und Performancegruppen bilden (Siehe. Kap. 1, Fußnote 37).

86 Kraft, *Angst vor dem Turm* S. 87-104. Da die genaueren Verläufe der staatlich-rechtlichen Anerkennung der *Gruppe Zinnober* für meine Untersuchungen nicht von größerer Bedeutung sind, stütze ich mich hier lediglich auf einige wesentliche Tatsachen, die schließlich zur Anerkennung *Zinnobers* beitrugen.

87 Interview Reck 2012, Abschnitt 3, Min. 7.

unabhängig von 'Einzelspielerlaubnissen' und tatsächlichen Aufführungen, monatlich 300 Mark ausgezahlt bekam. Günther Lindner beschreibt dies wie folgt:

„Wir verhielten uns in der Gruppe anfangs sehr sozial. Wir hatten eine gemeinsame Kasse, in die alle Verdienste hineinfließen, und am Monatsende wurde jedem sein Geld ausgezahlt. Die, die Kinder hatten oder Alimente zahlen mußten, bekamen etwas mehr als die anderen. Aus der gemeinsamen Kasse wurden auch die SV- [Sozialversicherung-W.B.] Beiträge und so etwas bezahlt. So verband die Gruppe nicht nur der geistig-künstlerische Anspruch, sondern es gab auch eine Art materielle Klammer.“⁸⁸

Trotz der finanziellen Lösungsansätze blieb der rechtliche Status eine große Herausforderung für die *Gruppe Zinnober*, welche später auch zu Konflikten innerhalb der Gruppe führen sollte. Im März 1987 kam es schließlich nach einer, von Heiner Müller und Christa Wolf initiierten Vorstellung von *traumhaft* im *bat*,⁸⁹ zur ersten öffentlichen Diskussion um die Anerkennung *Zinnobers*, für welche sich besonders Heiner Müller sehr stark machte.⁹⁰ Wenig später erhielt die Gruppe eine Lizenz, durfte sich öffentlich *theater Zinnober* nennen und konnte nun ohne die vorherigen Probleme Gastspielverträge unterzeichnen. Auch durften sie mit dieser Lizenz nun ins Ausland auf Gastspiel fahren, allerdings nur mit 'politisch unbedenklichen' Stücken, welche vom Ministerium für Kultur abgesegnet werden mussten. *Traumhaft* wurde nie außerhalb der DDR-Grenzen aufgeführt. Sowohl Dieter Kraft als auch Steffen Reck sehen jedoch in dieser Zeit und auch mit den neuen Freiheiten der Gruppe den Beginn eines Bruchs innerhalb derselben. Dieter Kraft führt das unter anderem auf eine neue Definition der Gruppe selbst zurück, welches das plötzliche Zeigen nach außen, der aufgekommene Status des „Exportartikels DDR“, der Gruppe abforderte.⁹¹ Laut Kraft konnte die Gruppe diesem Druck nicht standhalten und war dem Finden einer neuen Selbstdefinition nicht gewachsen.

„Es entstand durch das Draußensein wirklich ganz konkret die Frage: Was machen wir? Was soll das? Die Luft ist raus. Wenn wir raus fahren können als Institution, als Exportartikel „Kultur der DDR“, dann stimmt etwas nicht mehr.“⁹²

Hier wird ein Stück weit eine Enttäuschung darüber deutlich, dass *Zinnober* mit der staatlichen Anerkennung einen Teil seiner ursprünglichen Kraft, den Systemkritischen Aspekt, verloren hatte. Auch Steffen Reck betrachtet die Anerkennung *Zinnobers* einhergehend mit ihrem Zerfall. Jedoch setzt er die Anerkennung in eine zeitliche Entwicklung, in der er selbst bereits begonnen hatte zu *Zinnober* eine Distanz aufzubauen. Im Folgenden bezieht sich Steffen Reck auf die Diskussion der Theaterschaffenden im *bat*:

„Und da wurde das zum ersten Mal so in 'nem offiziellen Rahmen überhaupt gesagt, dass das sein soll, was wir da machen. Und da war's schon zu spät. [...] Da war die Kraft

88 Linder, *Etwas ziemlich Exotisches*, S. 246.

89 Das *bat* (Berliner Arbeiter- und Studententheater) wurde 1961 von Wolf Biermann gegründet. Seit 1974 gehörte es zur Berliner Hochschule für Schauspielkunst *Ernst Busch* (vgl. Kaiser, Petzold, *Die Jäger der verlorenen Zeit*, S. 363).

90 Siehe hierzu auch 2.2.4.

91 Kraft, *Angst vor dem Turm*, S. 103.

92 Ebenda.

verbraucht ...war ich schon ...schon am Gehen, eigentlich, ...nicht bewusst, aber irgendwie schon.“⁹³

Steffen Reck sieht jedoch sowohl für den Zerfall der Gruppe als auch für deren staatliche Anerkennung noch einen weiteren Grund, welcher von Dieter Kraft in seinem Vortrag nicht erwähnt und von Günther Linder in seinem Gespräch mit Barbara Felsmann in einen anderen Kontext gestellt wird: die Kooperation einzelner Zinnobermitglieder mit dem Ministerium für Staatssicherheit der DDR. Noch in der Veröffentlichung des Katalogs zur Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR* von 1997 heißt es, dass die *Gruppe Zinnober* keinen Kontakt zur Staatssicherheit hatte: „Die Gruppe igelt sich ein und bleibt auf diese Weise immun für den Stasi-Virus, der auch später keinen der Spieler befällt.“⁹⁴ In der Veröffentlichung *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg*, in welcher das Gespräch zwischen Günther Lindner und Barbara Felsmann mit dem Datum 1998 versehen ist, berichtet Günther Linder jedoch durchaus von mitunter geglückten Versuchen seitens der Staatssicherheit mit der *Gruppe Zinnober* in Kontakt zu kommen:

„Es gab einen massiven Versuch, uns für eine Zusammenarbeit mit der Staatssicherheit zu werben. Eines Tages, wir hatten gerade Probenpause und ich mußte zur Toilette, sprach mich im Flur ein fremder Mann an. Ich dachte, er wolle mit mir einen Termin für eine Vorstellung ausmachen, aber dann druckste der so herum und zog seine Marke. Da mußte ich erst einmal laut loslachen. Doch er sagte, Sie haben doch morgen Premiere...“⁹⁵

Mit der Premiere bezieht sich der Angestellte des MfS, laut Günther Lindner auf die Aufführung der *Oderberger Straßengeschichten*,⁹⁶ zu welcher die *Gruppe Zinnober* Interviews und Filmmaterial von und mit den Bewohnern der Oderberger Straße in Berlin Prenzlauer Berg gesammelt hatte und welche nun, in einer Art inszenierter Show, in einem „Fest für die Oderberger Straße“ gezeigt werden sollten. „Jedenfalls stand dieses Fest am nächsten Tag ins Haus, und die Stasi hatte keine Unterlagen, was da überhaupt passiert. Denen ging die Muffe, und deswegen haben sie einen auf mich angesetzt.“⁹⁷ Günther Lindner beschreibt, wie er sich zunächst Rat bei den anderen Zinnobermitgliedern einholte, welche ihn darin unterstützten mit dem Angestellten der Staatssicherheit ins Gespräch zu kommen: „...wenn du willst, dann rede mit dem.“⁹⁸ Lindner beschreibt das darauf stattfindende Gespräch wie folgt:

„Ich ging mit ihm in den Keller, machte zwischen Hobelspänen und verrosteten Schrottteilen meine subversiven Witze und berichtete ihm ein bisschen von unseren Interviews und sagte immer wieder, daß die Staatssicherheit das ja sicher schon weiß, so fleißig wie sie ist. Dann hatte er noch ein bisschen in die Tiefe gehen wollen, was unsere

93 Interview, Reck, 2012, Abschnitt 3, Min. 9.

94 Kaiser, Petzold, *Die Jäger der verlorenen Zeit*, S. 359.

95 Linder, *Etwas ziemlich Exotisches*, S. 249.

96 Auf der Internetseite von Steffen Reck wird die einmalige Aufführung der Veranstaltung *Straßengeschichten: die Oderberger* im Kreiskulturhaus *Prater* mit dem 10.04.1987 datiert, welches er mir auch persönlich noch einmal bestätigte. Demnach müsste es sich bei dem beschriebenen Treffen um den 09.04.1987, sicherer aber um das Frühjahr 1987 handeln (s. <http://www.reckweb.de/index.php?id=104&L>) [Stand: 09.09.2012].

97 Linder, *Etwas ziemlich Exotisches*, S. 250.

98 Ebenda.

Ideologie und unsere Auffassung betraf, wie wir zu unserem Staat stehen und alles solche Fragen. [...] Zum Schluß schlug er mir vor, daß wir doch zusammenarbeiten könnten.“⁹⁹

Was Lindner auf dieses Angebot entgegnete, berichtet er an dieser Stelle nicht, er geht aber im weiteren Verlauf auf einige auf dieses Ereignis folgende Kontakte mit demselben MfS-Angestellten ein. Hierbei wandte sich der Angestellte ausschließlich an Günther Lindner, wobei dieser jedoch betont, vor jeder Erwidierung der Kontaktaufnahme mit der gesamten Gruppe Rücksprache gehalten und nach jedem Gespräch der Gruppe von den Inhalten desselben berichtet zu haben. Dabei betont er die leichte und angstfreie Art, die sowohl er als auch der überwiegende Teil der Gruppe im Umgang mit der Staatssicherheit pflegten: „Als er weg war, erzählte ich den anderen, was er hatte wissen wollen. Die meisten lachten sich kaputt, nur Uta war stinksauer.“¹⁰⁰ Durch die hier beschriebene Leichtigkeit im Umgang mit den Vorkommnissen und auch durch die umgangssprachliche und 'lässige' Wortwahl Günther Lindners in seinen gesamten Schilderungen, entsteht der Eindruck einer nebensächlichen Anekdote, welche für die Entwicklungen von *Zinnober* nicht weiter von Bedeutung war. Dies betrachtet Steffen Reck jedoch aus heutiger Sicht anders: Für ihn stellt der Kontakt mit der Staatssicherheit sowohl einen Grund für die Zersplitterungen innerhalb der Gruppe (da seiner Meinung nach nicht alle Gruppenmitglieder mit diesem einverstanden gewesen waren), als auch einen wesentlichen Beitrag zur Anerkennung und späteren Förderung der *Gruppe Zinnober* dar. Auch erinnert Steffen Reck, dass die Gruppe zwar im Nachhinein, nie aber im Voraus über den Kontakt mit der Staatssicherheit gesprochen habe. Hierbei handelte es sich seiner Meinung nach eher um eine Information, als um eine Diskussion: „Was auf der einen Seite verbalisiert wurde in der Gruppe. [...] auf der anderen Seite nicht diskutiert wurde, weil, was soll man darüber diskutieren“¹⁰¹ Hier lässt sich bereits eine Entfremdung innerhalb der Gruppe feststellen, welche Steffen Reck ein Stück weit resignieren ließ. Er war gegen den Kontakt mit der Staatssicherheit und beschreibt diesen, im Kontrast zu dem leichten Tonfall der Erinnerungen Günther Lindners, wie folgt:

„[...] wie soll das funktionieren bei so 'nem Monstrum wie der Stasi? Also wie, wie soll man mit denen reden? ...wusste man doch, dass die Leute kaputt machen, dass die willkürlich arbeiten, [...] also dass man mit denen nicht redet, war eigentlich klar, ja? Also da gab's ja ...gar keine Frage, so. Und wenn sich dann aber doch zwei hinsetzten, dann ist da irgendwas..., stimmt da irgendwas nicht mehr, ja?“¹⁰²

Seine Entfremdung von der Gruppe beschreibt Steffen Reck im Folgenden:

„Aber natürlich hat diese ...Entfremdung untereinander und dieses Bestreben, [...] sich so anzubinden und so Sicherheit für sich selber zu schaffen, das hat mir schon zu schaffen

99 Ebenda.

100 Ebenda, S. 250.

101 Interview Reck 2012, Abschnitt 3, Min. 16. Mit „zwei hinsetzten“ bezieht sich Steffen Reck auf Dieter Kraft, welcher Günther Lindner bei einem letzten Treffen mit der Staatssicherheit kurz vor einem Gastspiel *Zinnobers* im Ausland, begleitete. Laut Günther Lindner war dieses Treffen im Vorhinein mit der Gruppe besprochen und befürwortet worden.

102 Ebenda, Abschnitt 3, Min. 17.

gemacht. Einfach, weil das war nicht mein Ding ...das hat mir das Leben noch unsicherer gemacht, als wie es eh schon war, weil jetzt waren die auch noch... also mit denen man gerade noch eben intimste Sachen ausgetauscht hat, um so 'nen Stück zu machen, die waren plötzlich auf der Seite vom Staat, so... der Meinung 'man kann alles verändern, wenn man nur mit kooperiert' oder was weiß ich.“¹⁰³

Steffen Reck sah in der auseinander fallenden Gruppe für sich keine Zukunft mehr und beschloss Anfang 1988, auch wegen seiner damaligen Lebensgefährtin, die in Westberlin wohnte, in den Westen zu fliehen. Die großzügige Förderung vom Kulturbund, die die Gruppe kurz darauf erhielt, bezieht er direkt auf sein Verlassen der Gruppe und der DDR:

„Ich war da ja dann weg und dann war die Gruppe plötzlich förderungswürdig und hat vierzigtausend Mark gekriegt... und Reisepässe sowieso. [...] Die ganzen Akten, die über die einzelnen Mitglieder, also auch meine und vor allen Dingen die Akte über Zinnober wurde dann geschlossen, als ich weg war und als klar war, dass die Gruppe auf Linie, sozusagen, gebracht worden ist.“¹⁰⁴

Es lässt sich schwer feststellen, ob sich die Spaltung der Gruppe tatsächlich positiv auf deren staatliche Anerkennung ausgewirkt hatte. Offen bleibt auch, ob diese womöglich vom Ministerium der Staatssicherheit intendiert wurde.¹⁰⁵ Nachzuweisen jedoch ist, dass die Gruppe sich in den Jahren 1988/89 zum großen Teil auseinander gelebt hatte. Hans Krüger sagte sich von ihr los¹⁰⁶ und nach Steffen Reck kam auch Gabriele Hänel von einem Gastspiel in Westdeutschland nicht mehr nach Ostberlin zurück. Übrig blieben Günther Lindner, Uta Schulz, Werner Hennrich, Dieter Kraft, Iduna Hegen und Christian Werdin, welche sich laut Dieter Kraft, bis zur Wende „aus bestimmten Gründen, auch aus familiären Gründen, in die Stille“¹⁰⁷ begaben. Dennoch kam es nach einem, laut Günther Lindner, sehr spannungsreichen Probenprozess, im Sommer 1989 auf dem Festival *Theater der Welt* in Hamburg zur Premiere von *Sponsai-Erinnern. Ein Sommernachtstraum*.¹⁰⁸ Günther Lindner beschreibt den damals verspürten Druck, sich als „Osttheater“ auf einem internationalen Festival beweisen zu müssen als sehr hoch. „Zudem lastete auf uns der eigene Anspruch, *Zinnober* als Traum, als Projekt, als Theater, als Labor, als Arbeitsprozeß, so wie wir uns ja immer begriffen hatten, fortzuführen

103 Ebenda. Min. 22.

104 Ebenda. Min. 18. Laut Günther Lindner, der die Förderung nicht im Zusammenhang mit dem Fortgang Steffen Recks betrachtet, betrug die Förderung dreißigtausend Mark (vgl. Lindner, *Etwas ziemlich Exotisches*, S. 254). Die Akte der *Gruppe Zinnober* konnte Steffen Reck erst im Jahre 2011 mithilfe eines Medienforschungsantrags für ein autobiografisches Filmprojekt einsehen.

105 In vielen anderen Künstlergruppen wurden, seitens der Staatssicherheit, sogenannte „Zersetzungsmaßnahmen“ angewendet, welche zum Ziel hatten, Bekanntschaften und Zusammenarbeiten von bestimmten Personen vorsätzlich zu unterbinden bzw. zu beenden (vgl. Lewis, *Die Kunst des Verrats*).

106 Hier lagen, laut Günther Lindner, Schwierigkeiten Hans Krügers mit der Arbeitsweise, „dem sehr introvertierten und intensiven Arbeitsstil“ zu Grunde (vgl. Lindner, *Etwas ziemlich Exotisches*, S. 253).

107 Kraft, *Angst vor dem Turm*, S. 103.

108 *Sponsai-Erinnern. Ein Sommernachtstraum*, Improvisationscollage, Regie: *Zinnober*, Bühne: Christian Werdin, Dramaturgie: Dieter Kraft, Spieler: Iduna Hegen, Uta Schulz, Werner Hennrich, Dieter Kraft, Günther Lindner, Premiere: Festival *Theater der Welt* vom 16. Juni bis zum 2. Juli 1989 in Hamburg.

und jetzt öffentlich zu präsentieren.“¹⁰⁹ Diesem Anspruch gerecht zu werden war für die Gruppe überaus schwierig, denn „Da bestand Zinnober [...] nur noch aus einem Rest der Gruppe.“¹¹⁰

Nach der Wende gründeten die Zinnobermitglieder Günther Lindner, Werner Hennrich, Uta Schulz, Iduna Hegen und Christian Werdin gemeinsam mit dem *Theater Handgemenge* und Jochen Menzel in denselben Proberäumen in der Knaackstraße 45 das *Theater o.N.*, welches Mitte der Neunziger Jahre in die Kollwitzstrasse 53 zog und bis heute dort besteht. Ab und an gab es auch Kooperationen mit den anderen ehemaligen Zinnobermitgliedern, welche aber laut Steffen Reck nie zur Aufarbeitung der persönlichen Konflikte führten und so aus seiner Sicht scheiterten. Uta Schulz beschreibt dies anders, sieht diese Art von Aufarbeitung nicht als Ziel der Kooperationen an und betrachtet das Auseinanderfallen von *Zinnober* eher als einen natürlichen Gruppenprozess. Dass *Zinnober* überhaupt so lange von Bestand war, rechnet sie auch den äußeren Umständen, die das System der DDR hervor rief, zu:

„Ich denke, in bestimmten Abständen war jeder, der einfach erst Mal weg war, auch mal wieder zurückgekommen. Jetzt nicht für immer, aber es gab dann immer wieder Zeiten oder Projekte, zu denen wir uns wieder zusammengefunden haben. Und auch nicht immer alle, also das hat's dann eben auch nicht mehr gegeben. Aber ich halt das auch so für absolut normal und ich glaube, unter anderen Umständen wär' das schon viel eher passiert.“¹¹¹

2.2. traumhaft: eine Collage biografischer Szenen

Es lässt sich schwer ermitteln, die wievielte 'zinnobersche' Produktion *traumhaft*¹¹² tatsächlich ist. Die Quellen geben Unterschiedliches an. Das mag wohl zum einen daran liegen, dass die Gruppe bis zur Stückentwicklung von *traumhaft* noch im Findungsprozess war¹¹³ und es nun Meinungsverschiedenheiten darüber gibt, welche Stückproduktionen schon unter dem Namen *Zinnober* liefen. Zum anderen gab es für das Stück *Station Pillgram 218* sehr früh Auftrittsverbot,¹¹⁴ was ein Grund dafür sein könnte, dass es in manchen Quellen nicht als Produktion *Zinnobers* aufgelistet wird. Was sich aber mit Bestimmtheit sagen lässt, ist, dass *traumhaft* die erste und einzige Produktion *Zinnobers* ist, in der alle acht Mitglieder zusammen ein Stück entwickelten und es auf die Bühne brachten.¹¹⁵ Nach *Station Pillgram 218* war *traumhaft* das zweite Stück, in dem sich die Performer der *Gruppe Zinnober* dafür entschieden sich vom reinen Puppentheater weg zu bewegen und auf eine Collage aus Schau- und

109 Lindner, *Etwas ziemlich Exotisches*, S. 255.

110 Ebenda.

111 Interview Schulz 2012, Min. 41.

112 Neben der Stückcollage *traumhaft* wurde von der *Gruppe Zinnober* und dem Regisseur Werner Buhß 1985 ein gleichnamiger Film gemacht, der im Auftrag von Volker Ludwig (Gripstheater, Westberlin) entstand und Elemente der Performance aufgreift (vgl. GRUPPE ZINNOBER/BUHß, Werner (Regie), *traumhaft*, eine Aufführung der *Gruppe Zinnober*, Erstsending beim SWF, 1988). Ich gehe in meiner Arbeit jedoch ausschließlich auf die Bühnenperformance *traumhaft* ein.

113 Vgl. Kap. 2.

114 Vgl. ebenda.

115 Gründungsmitglied Therese Thomaschke hatte zur Zeit der Stückerarbeitung von *traumhaft* die *Gruppe Zinnober* bereits verlassen (s. Kap. 2).

Puppenspiel, Musik und Bewegung hin zu arbeiten.¹¹⁶

Es gibt verschiedene Beweggründe und Motive, die die ehemaligen Gruppenmitglieder heute als wichtige Initiationsaspekte zu *traumhaft* nennen. Steffen Reck sieht in *traumhaft* die Fortsetzung des autobiografischen Arbeitens, mit welchem einige der Gruppe bereits in der Produktion *Station Pillgram 218* begonnen hatten. Für Iduna Hegen bedeutete das autobiografische Arbeiten zu *traumhaft* ein 'In-Bewegung-setzen' von Dingen. Sie schildert rückblickend in einem Gespräch mit Werner Hennrich eine Neugier auf das eigene Selbst und auf die Form der Inszenierung desselben:

„Das ging ja darum, also bei mir weiß ich's ganz genau, jetzt mach ich endlich was, [...] also irgendwas zu sagen, 'wie war das vorher, wie hab' ich gelebt und was hab ich für 'ne Kindheit gehabt und wer bin ich überhaupt? Und wie kann ich das darstellen?' Und man wollte das auch darstellen.“¹¹⁷

Einen weiteren Aspekt als Ausgangspunkt und Initialzündung für die autobiografischen Auseinandersetzungen der Gruppe benennt Uta Schulz:

„Auf jeden Fall war das die Zeit, [...] 35 Jahre DDR stand bevor, das große Fest. 35 Jahre unser Staat. Und wir haben uns so gesagt, 'naja im Grunde ist jeder von uns mehr oder weniger 35, also in dem Alter... die einen 'nen bisschen mehr, die anderen 'nen bisschen weniger, aber wenn wir sozusagen unsere ganzen Geschichten zusammenpacken, dann ist das 'nen Mosaik, das auf irgend 'ne Weise auch dieses Land zeigen kann'.“¹¹⁸

Somit geht die *Gruppe Zinnober* in ihrem autobiografischen Konzept von der Annahme aus, dass mit dem Aufzeigen von privaten Schicksalen, Lebenswegen und Überzeugungen auch ein Stück Politik und Lebenswirklichkeit eines größeren Zusammenhangs wie einem Staat deutlich wird.¹¹⁹ Dies geschieht laut Günther Lindner auch ohne dass der politische Aspekt bereits im Voraus intendiert also bewusst gewählt und gewollt ist und ohne dass er sich dem Publikum als Wahrheit aufdrängen will.¹²⁰ Diesen Ansatz der Auseinandersetzung mit den eigenen Biografien und Wahrheiten, welche aus sich selbst heraus auch eine politische Lebenswirklichkeit widerspiegeln, versuchte die *Gruppe Zinnober* in *traumhaft* umzusetzen.

116 Hierzu Uta Schulz: „...wir haben gesagt, jeder macht das was er gerne kann, was er gerne macht, was ihm am Herzen liegt, also an Mitteln. Und da kommt dann eben zusammen Tanz, da kommt Text zusammen, da kommt Musik zusammen, da kommen kleine Spielszenen, kleines bisschen Puppentheater und dieses und jenes und... und insofern ist es dann eben auch [...] also von den theatralen Mitteln ein kleiner Kosmos“ (vgl. Interview Schulz 2012, Min. 7f.).

117 Krauser, *Der gordische Knoten*, Min. 7f.

118 Interview Schulz 2012 Min. 6.

119 Dies bestätigt auch Steffen Reck: „Ich mein, dieser alte Satz aus den sechziger Jahren oder so, [lacht] keine Ahnung wer den mal gesagt hat, aber, ist ja bestimmt bekannt: 'das Private ist politisch' ...hat sich ja dann ganz schnell herausgestellt.“ (Interview Reck 2012, Abschnitt 3, Min. 1).

120 Kaiser, Petzold, *Die Jäger der verlorenen Zeit*, S. 360.

2.2.1. Stückbeschreibung und Analyse

Traumhaft ist eine etwa zweieinhalb-stündige Collage biografischer Szenen von und mit acht Performern.¹²¹ Sieben Solo-Auftritte, aufgespalten in kleinere Teile und Abschnitte, bilden das Stück. Gedichte, Lieder, Improvisationen und Umbauten der Bühne leiten von einem Solo-Auftritt in den nächsten über. Hierbei ist Gabriele Hänel in der Rolle der *graustumpf violine* Hauptakteurin. Sie hat keinen längeren, zusammen hängenden Auftritt, sondern bildet mit ihren 'Einwürfen' ein wiederkehrendes Element, welches das Stück als Ganzes wahrnehmen lässt und zusammen hält.

Auf der Bühne befinden sich mittig drei Podesteile, welche für die jeweiligen Solo-Auftritte in verschiedensten Konstellationen angeordnet und umgebaut werden und somit ein immer neues Bühnenbild schaffen. Während des gesamten Stückes sind alle acht Performer ununterbrochen auf der Bühne sichtbar und sortieren sich in immer neuen Zusammenstellungen rund um das Podest. Zum großen Teil reagieren sie, ähnlich einer zuschauenden Person aus dem Publikum, in einer gewissen Privatheit auf das Bühnengeschehen. Ab und an nehmen sie jedoch auch kleinere, die jeweilige Bühnensituation unterstützende, Rollen ein und bilden so Bezugs- und Spielpartner für den sonst solierenden Performer. Ebenso übernehmen die Performer Umbauarbeiten, Säuberungen der Spielfläche u. ä. nach und zwischen den einzelnen Teilen und Abschnitten.

Das Stück beginnt¹²² mit dem Blick auf drei Frauen¹²³, welche sich am Rande des Podestes einander im Kreis zuwenden und dreistimmig alle vier Strophen des Volksliedes *Ich hab' die Nacht geträumet*¹²⁴ singen. Hier wird also das Thema und der Pool aus dem die Zinnobermitglieder, neben den eigenen Biografien, ihr Material für *traumhaft* geschöpft haben, schon von Anfang an etabliert und kenntlich gemacht: Träume und Traumgeschichten. Das Lied bildet somit eine Einleitung oder Überschrift, einen Prolog, der sowohl Thema als auch Quelle des darauf folgenden Stückes eröffnet. Vom gestreiften Bademantel bis zur blonden Perücke und schlichtem grauen Kleid, tragen die Performerinnen verschiedenste Kleidung, die einen häuslichen und privaten Charakter unterstreicht. Auch wenden sie dem Publikum die Seite oder den Rücken zu, so dass der entstandene private Raum zwischen den drei Frauen noch verstärkt wird und beinahe eine Art Probenstimmung assoziiert werden kann. Während des Liedes sammeln sich auf der anderen Seite des Podestes die männlichen Performer, setzen sich oder

121 Ich beziehe mich bei der Stückbeschreibung auf eine Aufzeichnung von 1987 (vgl. Aufzeichnung *traumhaft*, 1987). Die Premiere ist zum Zeitpunkt dieser Aufführung also bereits zwei Jahre her und es liegen bereits Spannungen innerhalb der Gruppe vor (vgl. 2.1.).

122 Hier kann ich mich leider nur auf den Beginn des Videomitschnittes beziehen, welcher in der Mitte der ersten Strophe einsetzt und somit nicht direkt den Beginn des Stückes dokumentiert. Die drei Performerinnen befinden sich bereits auf der Bühnenfläche.

123 Gabriele Hänel, Uta Schulz und Iduna Hegen.

124 Text und Melodie beruhen auf einer alten Volksweise Christoph Friedrich Nicolai (vgl. PACHNICKE, Bernd, Deutsche Volkslieder Singstimme und Gitarre, Berlin 1977, S. 107).

laufen schlendernd umher und schauen sich um. Die Situation wirkt etwas verloren und ziellos. Nach dem Lied lösen sich die Performerinnen aus dem Kreis und es beginnt eine Art suchender Aufbau für den ersten Solo-Auftritt: Eine räumt einen Koffer an das Podest und setzt sich daran, eine andere nimmt ihre Violine und setzt sie zum Spiel an und wieder ab, ohne dass ein Ton erklingt, einer beginnt Zeitung zu lesen, ein anderer befreit das Podest mit einem Wischlappen von Staub und setzt sich dann frontal zum Publikum ausgerichtet an dieses. Dazu wird experimentelle Jazzmusik eingespielt.¹²⁵ Auch hier wird die beiläufige Alltags- oder Probenstimmung beibehalten, in der keiner der Bewegungsabläufe geplant, sondern sowohl Handlung als auch 'timing' eher zufällig erscheinen¹²⁶. Dann breitet Werner Hennrich den Wischlappen wie ein Tischdeckchen vor sich auf dem Podest aus, holt Strickzeug in roter Farbe unter diesem hervor und beginnt in der Figur des *tuba asher* seinen Solo-Auftritt.

1. Solo-Auftritt: *tuba asher*¹²⁷

Werner Hennrichs *tuba asher* setzt sich aus fünf Teilszenen zusammen, die, ineinander verknüpft und sich gegenseitig einbettend, eine kleine Collage innerhalb der großen Stückcollage *traumhaft* bilden. In verschiedenen Figuren und diversem Szenenmaterial setzt er sich mit der (eigenen) Kindheit, mit der inneren Verrücktheit des Menschen, mit der Theaterarbeit im allgemeinen und mit dem Sinn und Zweck, genau diese Themen performativ zu bearbeiten, auseinander. Zum Teil integriert er hierfür auch die anderen Performer.

Die erste Figur, die *tuba asher* vorstellt und die im Verlauf des gesamten Auftritts immer wieder zwischen den anderen Charakteren auftaucht, stellt sich als Mutter einer größeren Familie heraus. 'Sie' sitzt an dem Podest, wie an einem Tisch, strickt und erzählt ununterbrochen in einer sehr flüssigen und eiligen Sprache, ihrem nicht gegenwärtigen jüngsten Sohn von seiner Kindheit. Diese spielte sich im Szenario der letzten Kriegsjahre und der Nachkriegszeit ab. Sie berichtet von Bombenangriffen, von der Flucht im Zug, von dem Leben auf dem Dorf, in dem sie es als Flüchtlingsfamilie schwer haben Akzeptanz zu finden und von der Entwicklung ihres Sohnes in diesem Umfeld. Bei diesen Erzählungen bilden Züge und Zugfahrten eine Art Leitmotiv, welches in verschiedenen Varianten und Formen stetig wiederkehrt und verschiedene Funktionen erfüllt.¹²⁸ Eine dieser Funktionen ist das Ankündigen einer Kontaktaufnahme:

125 Aufgrund der schlechten Aufnahmequalität, die die Audioeinspielung eher erahnen als tatsächlich hören lässt, kann auf diese nicht näher eingegangen werden. Experimenteller Jazz war in der Subkultur der DDR der 70er und frühen 80er Jahre ein wichtiges künstlerisches Ausdrucksmittel (vgl. Kap.1).

126 Diese Atmosphäre der Alltäglichkeit und das Rätsel, wie viel von dem Bühnengeschehen tatsächlich geplant ist, welches sich dem Publikum aufdrängt, zieht sich durch weite Teile des Stückes.

127 Ich werde hier auf den Solo-Auftritt des *tuba asher* ausführlicher eingehen als auf die folgenden Solo-Auftritte (mit Ausnahme der *singstimme* von Uta Schulz), da in diesem ersten Solo-Auftritt viele Aspekte auftreten, die ich für den weiteren Verlauf des Stückes als wegweisend empfinde.

128 Dieses Leitmotiv zieht sich nicht nur durch den weiteren Verlauf des Solo-Auftritts *tuba asher*, sondern auch durch das gesamte Stück *traumhaft* (vgl. 2.2.1.: Solo-Auftritt *engelchen schwarzweiß* und 2.2.2.).

Mitten im Erzählfluss hört 'die Mutter' dann zu sprechen auf, beugt sich unter das Podest, unter dem der Performer Hans Krüger, in ein weißes Laken gehüllt sitzt, imitiert zunächst die Geräusche eines Zuges und flüstert dann dem 'weißen Knäuel' etwas zu.¹²⁹ Würde man hier 'die Mutter' als Werner Hennrichs eigene Mutter verstehen¹³⁰, so wäre er selbst der Sohn zu dem sie spricht. In dem Moment also, in dem sie sich unter dem Podest an ihn wendet, spricht Werner Hennrich gewissermaßen sich selbst an.¹³¹

Mitten in die Erzählungen der 'Mutter' bettet sich, in einem abrupten Übergang, eine andere Szene, welche an eine Probensituation zwischen Regisseur und Schauspieler (bzw. Dozent und Schauspielstudent) in der Theaterarbeit erinnert. Werner Hennrich übernimmt hier beide dieser Rollen. Auf ironische Art und Weise werden, anhand Gerhard Hauptmanns Rolle des *August* in dem Stück *Rose Bernd*¹³² schauspielerische Techniken, wie Körperhaltung und Stimmtechnik behandelt. So wie die Szene mitten im Geschehen beginnt, bricht sie auch mitten in diesem wieder ab und Werner Hennrich kehrt direkt und ohne Überleitung zur strickenden 'Mutter' zurück, welche über die Pubertät des Jungen berichtet. Hier wird das Leitmotiv des Zuges wieder aufgegriffen: Das Wort 'küssen' der 'Mutter' entwickelt sich in einer Stimmimprovisation zu einem 'ksche', welches, häufig repetiert, an ein Zuggeräusch erinnert. In einer Art kindlichem Spiel unter dem Podest wird *tuba asher* schließlich selbst zu einem Zug, welcher einen Teil des Podestes transportiert und schließlich in die Lüfte hebt. Mit zu den Seiten erhobenen Armen steht nun *tuba asher*, die Podestklappe auf dem Rücken balancierend und rezitiert in einer simpel verlaufenden Melodie das siebente der *Zehn Gebote für den neuen sozialistischen Menschen*: „Du sollst gute Taten für den Sozialismus vollbringen, denn der Sozialismus führt zu einem besseren Leben für alle Werktätigen.“¹³³ Die Melodieführung steigt stufenweise aufwärts, so dass sie bei 'alle' den höchsten Ton erreicht, was dem Wort ein besonderes Gewicht verleiht. Dies wird zusätzlich verstärkt, indem das 'alle', im Gegensatz zu den übrigen Worten mit langen Notenwerten und insgesamt drei Tonhöhen versehen ist und auf dem Grundton endet. Dadurch entsteht eine starke Schlusswirkung und tatsächlich gibt es nach dem 'alle' eine längere Pause, in der *tuba asher* sich zunächst unter das Podest zurückzieht, jedoch nur um kurz darauf überraschend wieder hervor zu kommen und das 'Werktätigen' auf dem schon etablierten Grundton hinzu zu fügen. Diese Separation des Wortes 'Werktätigen' hebt die Einschränkung, die es in sich trägt, auf ironische Weise hervor.¹³⁴ Das 'Zugspiel' mündet schließlich in einem

129 Aufgrund der schlechten Aufnahmequalität ist das Geflüsterte nicht richtig verständlich.

130 Diese Interpretation liegt nahe, da Werner Hennrich 1944 in Nestomitz, im Landkreis Aussig in Böhmen, geboren wurde, welches viele Deutsche nach dem 2. Weltkrieg verließen.

131 Diese Taktik sich selbst durch ein äußeres Gegenüber zu begegnen und sich somit selbst anzusprechen, wendet die Gruppe im Verlauf des Stückes vermehrt an.

132 *Rose Bernd*, Schauspiel in fünf Akten von Gerhard Hauptmann, Erstveröffentlichung: Buchausgabe 1903 (vgl.: HAUPTMANN, Gerhard, *Ausgewählte Werke*, (hg. von Joseph Gregor), Gütersloh 1952).

133 KANIS, Paul, 10 Gebote für den neuen sozialistischen Menschen, o.O. [Reichenbach i.V.], o.D. [1959].

134 Die Ironie dieser Betonung wird in der Aufzeichnung auch dadurch deutlich, dass viele Zuschauer

chaotischen Zugangslück, nachdem einer der Podestrahmen als Leiter hochkant stehen bleibt. *Tuba asher* klettert hinauf, bläst dreimal in die Tuba und verkündet, dass sein Vater „die Eisbrecher an den Brückenpfeilern erfunden“¹³⁵ habe. Daraufhin setzt ein Schlagzeugbeat, gespielt von Steffen Reck, ein, zu dem *tuba asher* die linke Hand an den Hitlergruß erinnernd nach vorne gestreckt zu marschieren beginnt und Gabriele Hänel ein Gedicht von einem Kapitän, welcher kranke Katzen durch die Straßen jagt, rezitiert.

Diese plötzlichen Verdichtungen, in denen unerwartet mehrere Performer zusammen agieren, tauchen sowohl im späteren Verlauf des Solo-Auftritts *tuba asher*, als auch im gesamten Stück *traumhaft* häufiger auf. Meist enden sie genau so abrupt, wie sie angefangen haben.¹³⁶ Auch hier ist dies der Fall. Nach einem gemeinsam in Musik, Bewegung und Textvortrag erreichten Höhepunkt liegt der Fokus mit einem Mal wieder allein auf *tuba asher*. Dieser entledigt sich, ganz außer Atem geraten, seines schwarzen Anzugs, bis er schließlich nur noch in Unterwäsche dasteht, entdeckt die Tuba, welche auf dem Podest liegt und setzt sich diese auf den Kopf. Dabei spricht er einen Text, den er damit beendet, dass ihm dieser zu intim sei. An dieser Stelle wirft einer der anderen Performer ein: „Das hättest Du Dir ja ausrechnen können“¹³⁷. *Tuba asher* wendet sich dem Sprechenden zu und antwortet: „Ich kann nicht rechnen.“ Hierauf der andere: „Aber denken“ und *tuba asher*: „Ich kann“. Hier findet also ein einander direkt zugewandter Dialog zwischen den Performern statt, welcher sich nach diesen ersten Sätzen weiter fortspinnt. Der Dialog wirkt beim Schauen sehr spontan, fast improvisiert. Dieser Eindruck wird durch die Tatsache bekräftigt, dass dieser in dem Textbuch von Dieter Kraft nicht niedergeschrieben ist.¹³⁸ Noch während dieses Wortgefechts greift *tuba asher* unter dem Podest ein Paar Schuhe und einen Ascheimer. Die beiden nun folgenden Szenen bilden wohl die Grundlage für die Namensgebung der Figur Werner Hennrichs: *tuba asher* zieht sich die Schuhe an die Hände, nimmt den Eimergriff zwischen die Zähne und krabbelt auf Händen und Knien, an einen Hund erinnernd, um das Podest, springt auf dieses und reibt sich mit der rotbraunen Asche aus dem Eimer ein. Hierbei wird der Dialog mit dem außenstehenden Performer wieder aufgegriffen, der ihn von seiner Aktion abhalten möchte. *Tuba asher* geht jedoch auf diesen Rat nicht ein und beginnt stattdessen, sich weiterhin mit der Asche einreibend, reimend um den Eimer zu tanzen. Dabei zitiert er u. a. aus Volksmärchen, Sprichwörtern und Kinderreimen¹³⁹. Hierbei ändert er

im Publikum lachen. Dies ist eine erste Stelle des Stückes, an der sich eine Kritik an der politischen Wirklichkeit der DDR entnehmen lässt. Diese lässt sich auf den Strafbestand der 'Asozialität' zurückführen, der im Strafgesetzbuch der DDR verankert war. (Siehe hierzu Kap. 1, Fußnote 30). Die Kritik, dass der Sozialismus also nur für alle 'Werkstätigen' zu einem besseren Leben führe (zu denen die Zinnobermitglieder aufgrund ihres unklaren Status offiziell nicht gerechnet werden konnten) ist nicht direkt erkennbar, sondern findet sich in den beschriebenen Details der Melodieführung etc. wieder, so dass zu vermuten ist, dass die Gruppe sich hier nicht anfechtbar machen wollte.

135 Aufzeichnung *traumhaft*, 1987, Min. 19.

136 Siehe hierzu auch 2.2.3.

137 Aufzeichnung *traumhaft*, 1987, Min. 22f.

138 Vgl. Kraft, *traumhaft*.

139 Ebenda, S. 229.

jedoch die genauen Wortlaute und Inhalte ab. So wird zum Beispiel aus dem Reim des Rumpelstilzchens aus dem gleichnamigen Volksmärchen, der Reim: „Ach wie gut, dass niemand weiß, dass ich kleine Kinder beiß.“¹⁴⁰ Inmitten dieser fortlaufenden Reimrezitationen, die *tuba asher* zum Teil mit Sprüngen und ausladenden Bewegungen untermalt, meldet sich nochmals die Stimme vom Bühnenrand zu Wort: „Da hinten ist noch was weiß, hier.“ Darauf hin entgegnet *tuba asher*: „Ordnung ist das halbe Leben, Reichtum ist das höchste Gut.“¹⁴¹

Diese immer wiederkehrenden Einwürfe von außen und die Bezugnahme in Form von abweisender Reaktion *tuba ashers* auf eben diese, lassen eine Art Zweikampf entstehen, welcher den Inhalt der Szene um ein Wesentliches verstärkt. Die unkonventionelle und auf den ersten Blick nicht eindeutig interpretierbare Aktion, sich den eigenen Körper mit Asche einzureiben¹⁴², bekommt ihren Sinn in dem Auflehnen gegen Ordnung und Vernunft, in dem Brechen der Regeln von außen. Die Stimme vom Bühnenrand symbolisiert eben diese Regeln, Normen und Wertvorstellungen und wirkt wie eine fortwährende Ermahnung und Erinnerung gegen die *tuba asher*, aufgrund ihrer sich immer mehr verstärkenden Präsenz, zunehmend aufbegehren kann. Mit dem abgeänderten Spruch: „Regen ist Silber, schweigen können wir immer noch“¹⁴³ beendet *tuba asher* seine Reimszene und beginnt, inzwischen vollkommen mit Asche 'bekleidet', im vorderen Podestbereich verschiedene, Stärke symbolisierende Posen einzunehmen. Hierbei bewegt er überwiegend den oberen Torsobereich und nutzt Arm- und Beinpositionen zur Unterstützung der jeweiligen Körperhaltung. Auch weil er weiterhin nur mit einem Slip bekleidet ist, erinnert diese Szene an die Skulpturen griechischer und römischer Plastik. Auch die Assoziation einer 'Muskel- und Körpershow' von Bodybuildern oder Boxern kurz vor ihrem Auftritt bleibt nicht aus. Zwischen den einzelnen Posen gibt es überleitende Bewegungssequenzen. Da einige von diesen in der Bewegungsqualität an gnomenhafte oder auch teuflische Figuren erinnern und zum Teil wesentlich länger sind als die Posen selbst (und auch länger als es für eine direkte Überleitung nötig wäre), wird die kraftvolle Wirkung der Posen auf ironische Weise kontrastiert und ansatzweise aufgehoben. Im Verlauf der Posen-Szene werden die Übergangsbewegungen immer länger und die Haltung der Posen immer kürzer bzw. auch in den Posen an sich findet Bewegung statt (z. B. ahmt *tuba asher* den Wurf eines Steines oder Diskus nach), so dass die Szene als Ganzes stetig an Bewegung gewinnt. Hierbei scheinen die choreografierten Bewegungen und Positionen mit den improvisierten einher zu gehen: Beispielsweise stößt *tuba asher* inmitten der Bewegung mit seiner Ferse an

140 Der Originaltext des Volksmärchens *Rumpelstilzchen* lautet: „Ach, wie gut ist, dass niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß“ (vgl. *Die Märchen der Brüder Grimm, vollständige Ausgabe*, Verlag neues Leben, (6. Auflage), Berlin 1990 S. 261).

141 Aufzeichnung *traumhaft*, 1987, Min. 26.

142 Diese Szene und ihr performativer Charakter, welche eher an Aktionskunst denn an Theater erinnert, macht deutlich, dass das *theater Zinnober* auch über die Theatergrenzen hinaus an verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen interessiert war. Dies war für die subversive Kulturszene der DDR durchaus charakteristisch (vgl. Kap.1).

143 Das Original der Redewendung lautet: „Reden ist Silber, schweigen ist Gold.“

den Ascheimer, was wie ein Versehen wirkt. Sofort greift er dies auf und macht das Anschauen der Ferse zum Thema der nächsten Positionen. Diese acceleriert er, bis zu schnellen, konfusen Sprüngen von einer Seite zur anderen und nutzt sie dann, um auf das dritte Podest zu springen, auf dem noch die Tuba liegt. Er nimmt die Tuba, etwas ungeduldig trippelnd auf, trommelt auf dieser, atmet laut hörbar ein und aus und beginnt schließlich eine Art unruhigen *Free Jazz* auf ihr zu spielen. Werner Hennrich nutzt also das versehentliche Anstoßen an den Eimer als Ausgangspunkt und entwickelt daraus sowohl den Szenenübergang als auch den musikalischen Charakter des Tubaspiels in der nächsten Szene. Ob dies jedoch so frei improvisiert ist, wie es wirkt, ist schwer zu beurteilen.¹⁴⁴ Auch in sein Tubaspiel baut *tuba asher* ein Zitat ein. Inmitten der freien Improvisation spielt er die ersten Töne des Kunstliedes *die Forelle* von Franz Schubert.¹⁴⁵ Hier wirkt das Zitat wie ein abgemachtes Aufrufsignal: mit den ersten Tönen kommt Günther Lindner auf die Bühnenmitte, klettert auf das freie Podest und stellt sich frontal zum Publikum auf dessen vorderen Rand. Daraufhin setzt das Schlagzeug ein, auf dessen Grundpuls Günther Lindner am Platz zu marschieren beginnt. *Tuba asher* improvisiert dazu auf der Tuba.¹⁴⁶ Nach zwölf Takten setzen Schlagzeug und Marsch-Schritt wieder aus und Lindner verlässt das Podest.¹⁴⁷ *Tuba asher* spielt ein wenig länger und etabliert am Schluss noch unerwartet eine Tonart, in dem er von der Unterquart auf den Grundton springt und auf diesem endet. Damit erinnert er noch einmal an die vorher zitierte *Forelle*, die auf eben dieser Grundtonart basierte. Dann springt auch er von seinem Podest und verlässt die Bühnenmitte. Auf seinem Weg dreht er sich unerwartet noch einmal um und ruft mit einer ausladenden Armgeste: „Wer Mut hat, kommt auch ohne aus!“¹⁴⁸ Mit diesem Satz stellt er alles in Frage, was er in seinem Solo-Auftritt entwickelt und konstruiert hat und stellt schließlich auch den Versuch insgesamt in Frage, den hier angesprochenen, sehr persönlichen Bedürfnissen und dem eigenen privaten Erleben durch Theater- und Performancearbeit Ausdruck zu verleihen.¹⁴⁹ *Tuba asher* hat sich, schon allein durch seinen Solo-Auftritt, dazu bekannt, den selbst so definierten 'Mut' nicht zu haben. Die Zeit des Publikums in Anspruch nehmend, um den Versuch der Inszenierung zu wagen, 'kommt er nicht ohne aus'. Ob das Publikum dies jedoch als Mut oder Feigheit wertet,

144 Diese undurchschaubare Mischung aus Inszenierung und Improvisation unterstützt den Charakter des 'alltäglichen' und 'authentischen', welcher sich durch *traumhaft* zieht (vgl. 2.2.3.).

145 Das Kunstlied *Die Forelle* (opus 32) wurde 1817 von Franz Schubert komponiert. Der Text stammt von Christian Fr. D. Schubart. Das Thema der Melodie, welches hier von Werner Hennrich zitiert wird, verwendet Schubert auch im Variationssatz des 1819 komponierten Klavierquintetts (opus post. 114), welches er, an den Liedtitel angelehnt, *Forellenquintett* nannte. (vgl. FISCHER-DIESKAU, Dietrich (Hg.), *Franz Schubert, Lieder*. Neue Ausgabe/Band 2, Lieder op.1-op.36, C.F. Peters, Frankfurt/New York/London).

146 Dass es sich hierbei tatsächlich um Improvisation handelt, belegt die Mitschrift im Textbuch: *Improvisation mit der Tuba* (vgl. Kraft, *traumhaft*, S. 229).

147 Diese plötzliche Verdichtung ähnelt der am Anfang des Solo-Auftritts *tuba asher*, in der ebenfalls drei Performer aktiv waren und auch das Element des Marschierens aufgegriffen wurde.

148 Aufzeichnung *traumhaft*, 1987, Min. 30.

149 Auf die Fragestellung der Legitimation von (Auto-) biografie auf der Bühne gehe ich in Kap. 5 näher ein.

überlässt er jedem einzelnen Zuschauer selbst und geht direkt nach diesem Ausruf von der Bühne .

Darauf beginnt ein wuseliges Treiben der restlichen Performer auf der Bühne. Sie ziehen sich um, räumen Gegenstände und befreien Boden und Podeste von der auf dem gesamten Bühnenraum verstreuten Asche. Dazu rezitiert Gabriele Hänel zum zarten Percussionspiel von Steffen Reck eine *traumballade*, welche von einem '*riesengroßen Fisch*' handelt, der im Waschhaus liegt, nicht sterben kann und sich schließlich selbst das Leben nimmt, während draußen Menschen wartend in einer Schlange anstehen und mit ihren Tellern klappern.¹⁵⁰ Während *graustumpf violine* dieses Gedicht rezitiert, welches dem Titel und der Arbeitsweise *Zinnobers* nach,¹⁵¹ einen Traum zur Grundlage hat, läuft sie von der einen Bühnenseite zur anderen.¹⁵² In den Händen trägt sie ein rotes Stoffdreieck. Mehrmals breitet sie es vor sich aus, um es darauf wieder zusammen zu bündeln. Dann legt sie es, gegen Ende der Ballade, auf einem der vorderen Podestränder ab. Der rote Stoff erinnert in Form und Farbe stark an jene Tücher, welche in der DDR von den Pionieren um den Hals getragen wurden.¹⁵³ Betrachtet man nun Inhalt des Textes zusammen mit dem roten Tuch, lässt sich dieses auch als Symbol für den Sozialismus (oder die DDR) verstehen, welcher, gleich dem Fisch im Waschhaus, weder lebens- noch sterbensfähig ist, auf den 'außerhalb des Waschhauses', also außerhalb der eigenen Grenzen, gelauert wird, um ihn zu 'verspeisen', zu vernichten und der dennoch am Ende allein an sich selbst zugrunde geht. Hier wird also, neben der metaphorisch verdeckten Kritik, mit der Interpretation eines Traumes und dessen Übertragung auf die politische Lebensrealität der DDR, die Ursprungsidee *Zinnobers* für *traumhaft* aufgegriffen, durch die eigenen Träume und Ängste auch ein Stück der Ängste des Landes und seines Systems zu repräsentieren.¹⁵⁴

Während der Balladen-Szene kommt Hans Krüger, welcher das gesamte bisherige Stück in ein weißes Laken gehüllt unter dem Podest verweilte, aus diesem hervor und positioniert sich, für das Publikum noch weitestgehend unsichtbar, dahinter. Nun erscheint, direkt im Anschluss des Hilfescreis von *graustumpf violine* nach der Mutter und noch während die übrigen Performer am Umbauen sind, eine weiße Lakenhandpuppe am hinteren Podestrand, welche den Solo-Auftritt von *hans* einleitet.

150 Kraft, *traumhaft*, S. 230.

151 Zur Arbeitsweise *Zinnobers* siehe 2.2.4.

152 Zusätzlich wird dies bekräftigt, in dem die Ballade mit dem lauten Ausruf: „Mama!“ endet, welcher an Situationen erinnert, in welchen Kinder, aus schlechten Träumen erwachend, nach ihrer Mutter rufen.

153 Die roten Pionierhalstücher wurden von Pionieren der 4.-8. Schulklasse getragen. Von der 1.-4. Klasse gab es die Jungpioniere, welche blaue Halstücher trugen. Ab der achten Klasse konnte man Mitglied der FDJ (Freie Deutsche Jugend) werden, dort wurden jedoch keine Halstücher, sondern blaue Hemden getragen.

154 Siehe hierzu 2.2.

2. Solo-Auftritt: *hans*

Der Solo-Auftritt *hans* ist eine ausschließliche Sprechszene, die sich aus Monologen verschiedener Figuren zusammensetzt, welche Hans Krüger durch einen äußerst virtuosen Umgang mit seiner Stimme, mit verschiedenen charakteristischen Eigenheiten, wie Dialekten und Stimmlagen versieht. Auch hier sind die einzelnen Monolog-Szenen zu einer Collage verwoben und es gibt eine Figur, die als wiederkehrendes Element die anderen Szenen in ihre eigenen einbettet. Die Themen seiner Szene reichen von Kinderspielen, der Auseinandersetzung mit dem (selbstgewählten und schicksalhaften) Tod, der Suche nach einer Rolle in der Gesellschaft, bis hin zur konkreten Erzählung eines Soldaten von einem Kriegserlebnis aus dem Jahre 1945 in Rumänien und der Nachahmung einer Ess-Szene, bei der die gespielte Figur, die anderen Essenden strengen Manieren und Regeln unterwirft.

Im Spiel der verschiedenen Charaktere richtet sich Hans Krüger direkt an das Publikum und interagiert zum Teil auch mit diesem. Nur in einer Szene wendet er diesem den Rücken zu und ruft zur Decke des Bühnenraumes gerichtet: „Papa! Vati, weißte noch wie ich zu dir auf's Rathaus gekommen bin?“¹⁵⁵ Darauf folgt die Schilderung eines Erlebnisses von Vater und Sohn: Der Junge besucht seinen Vater im Rathaus. Unter seiner Trainingsjacke trägt der Junge Comics, wie *Micky Maus* und *Fix und Foxi*, welche herausfallen, als der Vater die Jacke seines Sohnes zurecht rücken möchte. Daraufhin bestraft der Vater den Jungen sehr hart, auf welche Art und Weise wird hier jedoch nicht deutlich.¹⁵⁶ Die Szene endet mit dem Ausruf: „Heut' hab ich keine Angst mehr, du weißt du, heut' nicht mehr, Papa! Hörst du mich überhaupt? Hörst du mir überhaupt zu?“¹⁵⁷ Hier spricht die Figur den 'Vater' also direkt an. Die Vermutung liegt nahe, dass Hans Krüger hier tatsächlich seinen eigenen Vater anspricht. In dem Moment, in dem er keine Rolle sondern sich selbst spielt, dreht er sich vom Publikum weg und hebt somit die sonst üblichen Bühnenreglements auf zwei Ebenen gleichzeitig auf. Weiterhin ist es denkbar, dass sowohl die Figur des Soldaten, als auch die des Strengen am Tisch ein und denselben Menschen darstellen, welcher wahrscheinlich Symbol für den tatsächlichen Vater Hans Krügers ist.¹⁵⁸ Somit kann die Solo-Szene *hans* als eine Art Darstellung einzelner Blitzlichter einer Vater-

155 Aufzeichnung *traumhaft*, 1987, Min. 38.

156 Comics sowie ein großer Teil der Literatur, welche aus dem 'nicht sozialistischen Ausland' kamen, waren in der DDR verboten. Gerade Menschen, die in öffentlichen parteitreuen Bereichen und Institutionen, wie in der Partei selbst, dem 'Ministerium für Staatssicherheit' oder wie hier in einer Abteilung des Rathauses arbeiteten, achteten sehr darauf, dass auch in ihren Familien alle Mitglieder unanfechtbar blieben, da das 'Abweichen' von der vorgegeben Linie einzelner Familienangehöriger, einen Einschnitt der eigenen Karriere bedeuten konnte (vgl. hierzu: HOFFMANN, Ruth, *Stasi-Kinder, Aufwachsen im Überwachungsstaat*, Berlin 2012, im Folgenden zitiert als: Hoffmann, *Stasi-Kinder*).

157 Aufzeichnung *traumhaft*, 1987 Min. 38f.

158 Diese Vermutung wird auch dadurch bekräftigt, dass Krüger für beide Szenen die gleiche tiefe Stimme im Berliner Dialekt wählt und die sprechende Person in den zwei Szenen, einmal durch sich selbst und einmal von außen, mit dem Namen 'Rudi' versehen wird. In Hinsicht auf den Berliner Dialekt spricht auch die Tatsache, dass Krüger in Berlin geboren wurde und aufgewachsen ist für die Vermutung, dass es sich hier um den tatsächlichen Vater handelt.

Sohn-Beziehung gesehen werden. Die Szene endet mit einer Art Sterbege-dicht des 'Vaters', welches mit den Zeilen beginnt: „Prügelpolsterchen, du mein Kleines nun verlass ich die Schutzmannstelle“ und den folgenden endet: „schluck auf Kamerad, der Tod pinselt mich blau“.¹⁵⁹ Hier wendet sich der Vater also noch einmal direkt an den Sohn, wird dann wieder zum Soldaten und stirbt schließlich mit den Worten: „Salopper geht's nicht.“¹⁶⁰ Daraufhin wird *hans*, der nun, in das weiße Laken gehüllt, auf dem Podest liegt von Gabriele Hänel und Günther Lindner rund um dieses getragen und dann darin, nun als Sarg dienend, versenkt. Dabei beginnt *hans*, unterstützt von Gabriele Hänel den Song *Cry to me*¹⁶¹ zu singen, welchen er mit einem „come on baby, cry“ beendet und darauf krächzend kichert. Der Tod der Figur des 'Vaters' wird auf eine zynische Art und Weise kommentiert, während der Sohn überlebt hat. Auf das Kichern des *hans* setzt Steffen Reck mit einem Perkussionsspiel ein, auf das *graustumpf violine* ein Gedicht rezitiert.

3. Solo-Auftritt: Die Singstimme

Am hinteren Bühnenrand erscheint, in viele Kleider und Kopfbedeckungen gehüllt, Uta Schulz als *die singstimme* und beginnt mit ihrem Solo-Auftritt, welcher der dritte der Stückcollage ist. (Auf den Solo-Auftritt *der singstimme* von Uta Schulz und im Besonderen auf dessen autobiografischen Hintergrund gehe ich im Gliederungspunkt 2.2.2. näher ein, so dass ich an dieser Stelle gleich zum Ende des Solo-Auftritts übergehe).

Während die *singstimme* noch über den Podestabgrund balanciert, beginnt *graustumpf violine* im hinteren Bühnenbereich schon mit dem Hin- und Herwedeln eines langen weißen Stoffstreifens, welcher an einem Holzstock befestigt ist. Zu dem visuellen liefert dies auch einen auditiven Eindruck, da der Stoff im Luftzug hörbar ist. Dazu kommen die Geräusche, die Dieter Kraft mit einer biegsamen Metallplatte verursacht. Nachdem Uta Schulz das Bühnenpodest verlassen hat, klettert *graustumpf violine* auf eben dieses und rezitiert, während sie fortfährt in einer Art kindlichem Spiel die Stoffbahn durch die Luft zu führen, ein Gedicht über einen Vogel, der flatternd im Eis des Winters um sein Überleben kämpft. Das weiße Tuch kann hier sowohl als Symbol für den Vogel als auch für die klirrende Kälte des Winters betrachtet werden. Am Ende des Gedichtes beginnt *graustumpf violine* wieder mit dessen Anfang, nach und nach dünnt sie den Text aus, so dass nur noch einzelne (Stich-) Worte zu hören sind. Am rechten hinteren Bühnenbereich¹⁶² kommt nun Uta Schulz dazu, die in ihrem weißen Kleid, dem Publikum den Rücken zukehrend, das Schaukeln von Seite zu Seite aus dem Beginn ihres Solo-Auftritts wieder aufnimmt und dazu ausladende Armgesten macht.

159 Kraft, *traumhaft*, S. 236.

160 Ebenda.

161 Das Original des Liedes *Cry to me* stammt von Solomon Burke.

162 Ich beziehe mich hier als auch im weiteren Verlauf der Arbeit, in den Stückbeschreibungen bei Richtungs- und Seitenangaben immer auf die Sicht vom Publikum.

4. Solo-Auftritt: *stuhlmann oder das akkordeon*

Aus der linken hinteren Bühnenseite kommt nun Dieter Kraft auf das Publikum zugelaufen. Er trägt einen weißen Motorradhelm, einen graugrünen Ganzkörperanzug, ein Halstuch und auf dem Rücken einen Stuhl, in dem er beide Arme so verschränkt hat, dass sie, aus Sicht des Publikums stark verkürzt wirkend, wie Flügel zu den Seiten stehen. Dieter Kraft erinnert in Anzug und Helm auf ironische Weise an einen Soldaten in Uniform. Vor dem Podest kommt er zum Stehen und beginnt langsam und stockend zu sprechen.

Bei dem Solo-Auftritt Dieter Krafts lässt sich, weniger von Figuren und Charakteren sprechen, die Geschichten erzählen und Symbolisierungen gewisser Personen aus der eigenen Biografie vermuten lassen, als vielmehr von Stimmungen und Atmosphären, die er anhand von Text, Szene und Musik schafft. Diese Stimmungen sind sehr düster. Die Texte lassen Situationen beim Armeedienst der NVA,¹⁶³ Kriegssituationen, Gefangenschaft, Hunger, Einsamkeit, Verzweiflung u. ä. erahnen.¹⁶⁴ Zwischen den einzelnen Texten sind Lieder gesetzt, die von dem schon bekannten Trio der Frauen oder Dieter Kraft selbst gesungen werden. Eine Ausnahme in der Rezitation der düsteren Texte bildet eine Szene, die mit einem Versteckspiel beginnt und in eine eher anekdotische Erzählung übergeht. Dieter Kraft wickelt sich hierzu eine Zeitung um den Kopf¹⁶⁵, zählt von zehn bis eins abwärts und begibt sich auf die Suche nach Frau Buschmann. Frau Buschmann ist hier allem Anschein nach die Akkordeonlehrerin, welcher Dieter Kraft, nun als Schüler, wiederholt versichert: „Ich hab geübt“ und darauf fragt: „Warum denn immer diese Übungen?“¹⁶⁶ Nun soll er zum Jahrestag des als gesetzlichen Feiertag begangenen 8. Mais spielen. Die Stimme der Frau Buschmann wird, mit einem sächsischen Akzent versehen, von Steffen Reck gesprochen.¹⁶⁷ Sie fordert unablässig, dass der Vorhang nun endlich geöffnet werde, während der 'Schüler', sich das Akkordeon umschnallend, um etwas mehr Zeit bittet. Dann spielt Dieter Kraft die ersten neun Takte der 13. Invention von J.S. Bach¹⁶⁸, wobei er einige Töne weg lässt und in seiner Spielweise an den aufgeregten Akkordeonschüler erinnert. Das Spiel endet mit einem wilden Hin- und Herschieben des Blasebalgs, im Chaos. Danach folgt ein Text, der von einem Manöver im Krieg berichtet und an die düstere Stimmung vor dem Versteckspiel anknüpft. Die Atmosphären werden zum Teil von den übrigen Performern durch

163 NVA (Nationale Volksarmee), 1956-1990, Bewaffnete Streitkräfte der DDR, (vgl. HERBST, Andreas; RANKE, Winfried; WINKLER, Jürgen, *So funktionierte die DDR*, Reinbek bei Hamburg, 1994, Band 2, S. 740-754).

164 Kraft, *traumhaft*, S. 243-251.

165 Im späteren Verlauf der Szene wird Dieter Kraft eben diese Zeitung verzehren.

166 Aufzeichnung *traumhaft*, 1987, Min. 72.

167 Hier wird also ähnlich wie in dem Solo-Auftritt *tuba asher* der Kontakt nach außen durch die Kommunikation mit anderen Performern hergestellt.

168 Invention 13 von J.S. Bach ist eine von fünfzehn zweistimmigen Inventionen (BWV 772-786), welche von Ludwig Landshoff herausgegeben wurden (vgl. Classic Edition, Johann Sebastian Bach, Zweistimmige Inventionen. Dreistimmige Sinfonien. Französische Suiten, Frankfurt, Edition Peters, 1961. S. 28-29).

laute Atmung, Marschieren und Schreie unterstützt. Der Solo-Auftritt Dieter Krafts endet mit einem Lied, welches er, sich selbst auf dem Akkordeon begleitend, singt. Das wohl selbst komponierte Lied steht in Moll und ist im Drei-Viertel-Takt geschrieben, so dass es an einen langsamen, etwas melancholischen Walzer erinnert.

Der Refrain lautet: „fühlen was leben ist, leben ist hier“ In einer der Strophen heißt es:

„aus baracken weht blau eine kühle, es schneit blüten in mainasses land,
was hält noch/ wenn ich jetzt fiele“¹⁶⁹

Der Text und die Vertonung schaffen eine zarte und wehmütige Atmosphäre, welche scheinbar aussichtslos, fast ein wenig versöhnlich wirkt. Die Baracken, in denen gerade noch die Soldaten und der Krieg verschanzt waren, sind nun leer und ein Wind weht über die Vergangenheit. Die Blüten, die nun 'schneien', symbolisieren neues Leben, vielleicht gar eine Chance auf Frieden. Die Frage hingegen nach dem, was noch hält, „wenn ich jetzt fiele“ lässt Versöhnung und Erlösung eher in einer Sehnsucht nach dem Tod erahnen. Dieter Kraft beendet das Lied indem er den Refrain mehrfach wiederholt, dabei variiert er stark in der Lage und dem Ausdruck der Stimme. Dies lässt die verschiedenen Facetten, die die Todessehnsucht in sich birgt, erahnen. Daraufhin rezitiert er einen Text, welcher, jeden Zeilenanfang mit einem 'weil' beginnend, nach Erklärungen und einem Sinn sucht. Nach einem letzten 'weil' legt Dieter Kraft das Akkordeon zur Seite und verlässt das Podest. Gabriele Hänel kommt in einem dicken Pelzmantel auf die Bühne und kündigt eine Pause an.¹⁷⁰

5. Solo-Auftritt: *stepper alias saxophon*

Nach der Pause gehört Günther Lindner als *stepper alias saxophon*¹⁷¹ die Bühne, die er für sich allein zur Verfügung hat. Keiner der anderen Performer ist für das Publikum sichtbar. Seine Szene ist eine Abhandlung über die Theaterarbeit im Allgemeinen und im Spezifischen über *traumhaft* als Beispiel derselben. Zu Beginn befindet sich Günther Linder im vorderen Bühnenbereich,¹⁷² geht vor den Podesten auf und ab und bedient sich einiger Zitate aus den Solo-Auftritten der anderen Performer, wie dem Werner Hennrichs *tuba asher* entlehnten, Ausruf: „Mein Vater hat die Eisbecher an den Brückenfeilern erfunden“.¹⁷³ Aus der Zuschauerperspektive heraus versucht *stepper* die bisherigen Auftritte und deren Aussagegehalt zu verstehen. Dabei fordert er Hilfe zur Interpretation an: „Wer nimmt mich denn an die Hand und führt mich durch das Gestrüpp der wuchernden Bilder und Metaphern?“¹⁷⁴ *stepper* versetzt

169 Kraft, *traumhaft*, S. 250.

170 Bis zu der Pause lief das Stück bereits 1 Stunde und 32 Minuten.

171 Im Folgenden benannt mit *stepper*.

172 Da der Videomitschnitt inmitten der Solo-Szene einsetzt, kann ich deren wirklichen Anfang nicht nach vollziehen. Laut Textmitschrift beginnt die Szene mit einem Steppsolo vor dem Spiegel, die der Solo-Szene Lindners wohl auch ihren Namen verleiht (vgl. Kraft, *traumhaft*, S. 253).

173 Günther Linder wandelt hier das Zitat ab. Das Original von Werner Hennrich heißt: „*Mein Vater hat die Eisbrecher an den Brückenfeilern erfunden.*“

174 Aufzeichnung *traumhaft* 1987, Min. 94.

sich also hier zunächst in die Position eines durchaus kritischen Zuschauers um dann auf die Ebene der Theatermachenden und deren Motivation und Anliegen zu kommen: „Es gibt halt verschiedene Formen der Theaterkünste, aber es gibt nur eine Wahrheit und die sind wir angetreten hier zu zeigen.“¹⁷⁵ Mit dem Aufzeigen dieser 'Wahrheit' erhofft sich Lindner eine Identifikation des Publikums mit eben dieser: „Es befriedigt uns auch, wenn wir wissen, wenn wir hören der Zuschauer sagt: 'Ja, hier wird meine Sache verhandelt.“¹⁷⁶ Das Theater und die Arbeit mit den eigenen Biografien, Geschichten und Träumen wird hier also nicht als Selbstzweck verhandelt: Erst durch die Identifikation des Publikums gewinnt der Inhalt des Gespielten an Relevanz. Erst dadurch ergibt sich die Notwendigkeit inszenierte Biografien vor einem Publikum zu präsentieren.¹⁷⁷ *Stepper* spricht hier von „uns“, also von der gesamten Gruppe, die durch die Resonanz des Publikums Bestätigung und Befriedigung fände. Man könnte diese Szene also als Sprachrohr der gesamten *Gruppe Zinnober* betrachten, welche dem Publikum die Motivationen und Wünsche, die hinter *traumhaft* stehen mitten in dessen Verlauf mitteilt. Nach der Pause stellt dies eine Art Zäsur dar. Diese erinnert an die „Verfremdungseffekte“ des dialektischen Theaters von Bertolt Brecht¹⁷⁸. Das Publikum wird direkt angesprochen, um das bisher Geschehene zu reflektieren und das Gesamtanliegen zu verdeutlichen.

Nach dieser Zäsur geht *stepper* auf seinen eigenen Solo-Auftritt ein, berichtet von der Schwierigkeit der Materialentwicklung und dem Festhalten und Erinnern von guten Probenarbeiten. Für seinen Auftritt hatte *stepper* bereits drei Varianten ausgearbeitet und probiert: Die erste spielte sich zu einer eigens dafür zusammengestellten Musikkassette ab. Auf dieser befanden sich jedoch hauptsächlich „westliche Dinge“¹⁷⁹, weshalb *stepper* diese Idee wieder verwarf.¹⁸⁰ Sein zweiter Ansatz zur Entwicklung des Solo-Auftritts war das Dichten, aber auch das musste er aufgeben, da er sich den großen Dichtern nicht ebenbürtig fühlt und sich als Schauspieler eher als Rezipient dieser versteht: „Du bist höchstens die Mühle, die danach plappert, aber sie sind das lebendige, treibende Wasser.“¹⁸¹ Schließlich macht er sich selbst, „die

175 Ebenda.

176 Ebenda.

177 Dies erinnert an den Entstehungsprozess von *traumhaft*, bei dem lange nicht feststand, ob aus der Biografie-Recherche überhaupt ein Stück entstehen sollte. Demnach hat sich die Gruppe also lange offen gehalten, ob die Inhalte und die Inszenierungsidee tatsächlich eine Identifikation des Publikums auslösen könne (vgl. 2.2.3.).

178 Die „Wendung zum Publikum“ stellt einen der Verfremdungseffekte des „dialektischen Theaters“ (auch: „episches Theater“) von Bertolt Brecht dar. Diese Verfremdungseffekte unterbrechen die Handlung, um das Publikum eine „kritische Haltung gegenüber dem Dargestellten einnehmen zu lassen“ (vgl. KNOPE, Jan, *Brecht-Handbuch*, Stuttgart 1980, S. 392).

179 Aufzeichnung *traumhaft* 1987, Min. 97.

180 Hier wird die Kontrolle der Gruppe und der Inhalte ihrer Stücke durch die staatlichen Organe angesprochen. Günther Lindner erwähnt die AWA (Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte), welche diese Musikkassette mit großer Wahrscheinlichkeit für eine öffentliche Aufführung nicht genehmigt hätte. Die AWA existierte von 1951-1990 und war eine staatliche Einrichtung zum Schutz des Urheberrechts auf dem Gebiet der Musik (vgl. HERBST, Andreas; RANKE, Winfried; WINKLER, Jürgen, *So funktionierte die DDR*, Reinbek bei Hamburg, 1994, Band 1, S. 69/70).

181 Aufzeichnung *traumhaft* 1987, Min. 99. Hier wird nochmals deutlich, dass sich die *Gruppe*

Gegenwart und ich“¹⁸², zum Thema seines Solo-Auftritts. Auch diese verzweifelte Suche nach dem eigenen Ausdruck und seiner Form könnte man hier repräsentativ für die Arbeit der gesamten *Gruppe Zinnober* betrachten. Um dieses 'Ich' geht es in der folgenden Szene, in der Günther Lindner verschiedene Figuren und Charaktere darstellt, die wiederum ihn, den *stepper*, beschreiben. Die Darstellung seiner Kindheit übernimmt eine medizinische Autorität, die ihm eine Identitätsstörung zuschreibt. In einer Analyse des kindlichen Verhaltens nennt sie mögliche Gründe für seine heutige 'Identitätsverwirrung'. Somit beschreibt sich Günther Lindner also quasi über eine äußere Figur selbst.¹⁸³ Die Szene endet mit einer Improvisation sowohl textlicher als auch akrobatischer Elemente auf dem Podest, welche in einer gymnastischen 'Brücke' und dem Ausruf „*Brüder baut Brücken*“¹⁸⁴ mündet. Darauf wird *stepper* ein Saxophon gereicht, auf dem er ein improvisiertes Solo zu spielen beginnt. Während seines Spiels kommen nach und nach alle anderen Performer, die sich über den gesamten Solo-Auftritt hinweg unter dem Podest befanden, aus diesem hervor, nehmen sich Instrumente zur Hand und aus der Improvisation entsteht eine Art 'Jingel'. Dieses setzt sich, in unterschiedlichen Varianten und Besetzungen wiederholt, zwischen die einzelnen Verse eines Gedichtes, welches Gabriele Hänel rezitiert. Mit dem letzten Vers endet auch das gemeinsame musikalische Zwischenspiel, worauf die Performer bis auf Dieter Kraft und Werner Hennrich die Bühne verlassen. Die beiden interpretieren mit Akkordeon, Gesang und einem ausladenden Gestus die erste Strophe des neapolitanischen Liedes *Santa Lucia* in deutscher Übersetzung. Nun kommt Iduna Hegen unter dem Podest hervor und beginnt noch in die letzten Akkorde der *Santa Lucia* hinein mit ihrem Solo-Auftritt.

6. Solo-Szene: *engelchen schwarzweiß*

Iduna Hegen's *engelchen schwarzweiß* ist in mehrere einzelne Szenen unterteilt, welche mit sehr vielfältigen theatralen Mitteln umgesetzt sind, sodass die Inszenierung selbst, im Gegensatz zu den bisher besprochenen Solo-Auftritten, ein größeres Gewicht bekommt, als die Sprache und der Inhalt der Szenen. Die Einzelteile sind linear aneinander gesetzt und nicht, wie beispielsweise in der Szene des *tuba asher* oder *hans*, sich wiederholend ineinander verwoben. Dennoch gibt es auch hier ein durchgehendes Element, das die einzelnen Szenen miteinander verbindet: Einen Koffer, den *engelchen schwarzweiß* in verschiedenen Varianten als Requisit nutzt. Gleich zu Beginn ihres Solos greift Iduna Hegen mit der Geschichte von einer Zugreise das Leitmotiv des *tuba ashers*¹⁸⁵ auf:

„Ich bin mal mit dem Zug gefahren. Von Berlin über Saßnitz nach Stralsund. An die Küste

Zinnober in einem vielfältigen kulturellen Umfeld wiederfand, welches die Suche nach verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten erst möglich machte (vgl. Kap. 1).

182 Ebenda, Min. 100.

183 Hier liegt eine ähnliche Methode zugrunde, wie sie Werner Hennrich in seinem Solo-Auftritt anwendet, in dem er seine Mutter zu sich selbst sprechen lässt. Wenn auch Günther Lindner hier nicht sich selbst anspricht, sondern über ein äußeres Sprachrohr von sich selbst berichtet.

184 Aufzeichnung *traumhaft* 1987, Min. 106.

185 Zum Leitmotiv des Zugs siehe Solo-Auftritt Werner Hennrich.

von Amerika. Nach Boston. Standen tat ich dort vor einem Schlammweg. Von dem es hieß, niemand darf do rüber gehn. Ich bin trotzdem drauf. Weil am Ende des Weges das Meer sein sollte. Zum Meer hin. Eine Seite New York, andre Seite Saßnitz. Schlitternd, fast eingemoddert, versinkend kam ich rutschend an ein Spielzeuggeschäftl. Ich dacht. Was mitbringen von Amerika. Ich rein. War alles leer. Nur ein einziges Ding im Regal gabs zu kofen. Ein Kinderkochherd. Habsch gekoft. In ner Hand rumgedreht. Da stand: made in gdr. Habsch mich unheimlich gewundert. [pfiff] Disch is mei Zug. Muß ich einsteigen.“¹⁸⁶

Diese surreale Erzählung erinnert in ihren ungewöhnlichen Wendungen und Ereignissen sehr an eine Traumgeschichte. Dennoch spiegeln sich hier auch einige der tatsächlichen Lebensrealitäten der ostdeutschen Gesellschaft wider. Beispielsweise kann der „Schlammweg“, dessen Betreten nicht erlaubt ist, als Sperrgrenze zwischen Ost und West betrachtet werden. Trotz des Verbotes betritt *engelchen schwarzweiß* diesen 'Schlammweg' und versinkt auch fast in ihm. So wurde auch die Grenze zwischen Ost und West von vielen zu überwinden versucht: manche hatten Erfolg, andere 'versanken'. Dass es in dem Spielzeugladen, welchen sie mitten in der Grenzzone auffindet, nichts als einen Kinderkochherd zu kaufen gibt, spielt auf die ständige Warenknappheit in der DDR an. Ebenso legt diese Szene nahe, dass auch die fernen Träume, wie beispielsweise Amerika, letztendlich desillusionierende Realitäten in sich bergen oder dass kein Mensch seiner eigenen Identität entfliehen kann, möge er noch so lange reisen. Iduna Hegen spricht diesen Monolog in einer Mischung aus verschiedenen Dialekten, wobei der sächsische der Dominanteste ist. Das gibt der Figur einen sehr naiven und provinziellen Charakter, was den Kontrast dazu verstärkt, dass diese sich auf dem Weg in die Weltmetropole New York befindet und das Vorhaben somit noch absurder wirken lässt. Nach dem Pfiff läuft *engelchen schwarzweiss* in den hinteren Bühnenbereich und setzt sich mit dem Rücken zum Publikum auf das Podest. Es beginnt eine Zugfahrt, welche von den anderen Performern mit Geräuschen von Zügen, Tieren und Dampfern musikalisch illustriert und von *engelchen schwarzweiss* verbal kommentiert wird.

Darauf folgen die Szenen 'im Kinderlager', ein 'Tanz mit Papa', Gespräche zwischen 'Mutter und Kind', 'Schwangerengymnastik' und eine 'Liebesgeschichte'.¹⁸⁷ Hierbei lassen sich autobiografische Bezugnahmen vermuten, in denen Iduna Hegen sowohl ihre Rolle als Kind, als auch die als alleinerziehende Mutter bearbeitet. In gewisser Weise wird hier also das Bild einer Frau, in ihren verschiedenen Verantwortungen und Rollen innerhalb der Gesellschaft aufgezeigt. Eine Szene, auf die hier näher eingegangen werden soll, ist der *Tanz mit Papa*. Hierbei dreht Iduna Hegen das Machtverhältnis, welches zwischen Eltern und Kindern besteht, um: *engelchen schwarzweiß* zaubert den Vater während eines gemeinsamen Walzertanzes kleiner und kleiner, bis er schließlich zwischen ihre Finger passt. Jetzt hat sie die Macht über ihn und überlegt: „In Wald rein oder auf die Kreuzung?“¹⁸⁸ Auf die imaginäre Figur in ihrer Hand blickend, freut sie sich: „bisschen zittern tut er ja“ und 'ihn' auf das Podest setzend: „Komm mal

186 Kraft, *traumhaft*, S. 261. Zu „made in gdr“ vgl. Kap. 4.

187 Ebenda. S. 261-265.

188 Aufzeichnung *traumhaft* 1987, Min. 117f.

her. Gehst erst mal auf die Linie.“¹⁸⁹ Daraufhin begleitet sie den auf Linie laufenden Vater und achtet darauf, dass er nicht entwischt, was dieser aber schließlich doch tut. Damit hat sie das 'Machtspiel' also letztendlich verloren und der Vater bleibt der Stärkere.¹⁹⁰

Der Solo-Auftritt mündet nach einem Kampf, in dem sich *engelchen schwarzweiß* gegen die Schläge einer imaginären zweiten Person wehrt, in dem Jazzstandard *autumn leaves*, auf welchen sie mit Unterstützung der *singstimme*, die mit dem Rücken zum Publikum hinter dem Podest steht, einen deutschen Text singt. Auch hier hat das Lied, ähnlich wie in dem Solo-Auftritt Dieter Krafts, eine versöhnliche Wirkung. Iduna Hegen verkörpert nun eine Frauenrolle, die sie bisher noch nicht dargestellt hatte: die verführerische, aufreizende Frau. Die beiden Frauen verlassen das Podest und von der rechten Bühnenseite betritt Steffen Reck, ein Fahrrad auf dem Rücken tragend, die Bühne.

7. Solo-Auftritt: der idiot mit dem rad¹⁹¹

Der idiot mit dem rad ist der letzte Solo-Auftritt der Stückcollage. Steffen Reck nimmt hier weniger, wie in vielen der anderen Szenen vorherrschend, verschiedene Charaktere und Figuren an, sondern stellt weitestgehend einen Charakter dar, der verschiedene Stationen, Gemütszustände und Situationen durchläuft. Dieser Charakter birgt eine bizarre Mischung aus kindlich verspielten und militärisch strengen Zügen, welche nebeneinander und ineinander verschlungen, dem Wahnsinn nahe wirken und etwas Dämonisches, etwas Verteufeltes in sich tragen.¹⁹² Mit diesen beiden Kontrasten spielt Steffen Reck auf verschiedene Arten. Beispielsweise spaltet er seinen Körper auf: den Daumen der linken Hand wie ein Kind in den Mund gesteckt, die rechte Hand am steifen Arm, in gleichmäßigem, strengen Puls an den Oberschenkel schlagend, symbolisiert er beide Seiten in einem. In einer anderen Situation rezitiert er einen ernsten Text über institutionelle Macht in einer sehr kindlichen, naiven Stimmgebung, wozu er in militärisch anmutenden Schritten marschiert. Auch die Zusammensetzung der einzelnen Passagen lassen extreme Kontraste entstehen. So beginnt *der idiot* nach dieser Schilderung von Machtsymbolen eine bunte Mischung an Liedern und Songs¹⁹³ zu singen, ein jedes in verschiedener Stimmlage und Ausdruck. Neben den Schilderungen von militärischen Anekdoten, die Dienste bei der NVA assoziieren lassen,¹⁹⁴ werden in dem Solo-

189 'Auf Linie sein' oder 'auf Linie gebracht werden' waren typische Redewendungen in der DDR, die dafür standen, dass ein Mensch den Vorschriften der SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) folgte oder sich zu diesem verhelfen ließ. Mit der Aufforderung Hegens, ihr Vater möge 'erstmal auf die Linie' gehen, spielt sie auf diese Redewendungen an.

190 Dies ist die Umkehr des Vater-Sohn-Verhältnisses, welches im Solo-Auftritt des *hans* beleuchtet wird. Hier geht der Sohn nach dem Tod des Vaters als der Stärkere aus dem Verhältnis (vgl. 2. Solo-Auftritt *hans*).

191 Im Folgenden werde ich diesen Solo-Auftritt mit *der idiot* bezeichnen.

192 Daher wohl auch der Name dieses Solo-Auftritts. Möglich wäre hier ebenso eine Anspielung auf den Roman *Der Idiot* von Fjodor Dostojewski.

193 Unter den Liedern befinden sich u. a.: *Live is Life* von der Band *Opus* und das Volkslied *Kommt ein Vogel geflogen*.

194 Steffen Reck wurde 1985, mitten in der Probenarbeit zu *traumhaft*, zum Militärdienst bei der NVA

Auftritt eine Traumgeschichte, ein Text über den Wahnsinn und ein Brief über Friedhofsausgrabungen rezitiert. Eine Szene sticht zwischen diesen heraus, da sie Steffen Reck nun doch in verschiedene Rollen schlüpfen lässt: In einer Situation zwischen Vater und Sohn, in der Reck beide Rollen einnimmt, will der Vater mit dem Sohn zum Impfen gehen, dieser aber möchte nicht. Der Vater insistiert und ermahnt ihn sich ordentlich zu kleiden und zu frisieren. Schließlich beschuldigt der Vater den Sohn, aus dem Schrank der Mutter Schokolade geklaut zu haben und kündigt ihm eine gewalttätige Bestrafung an. Darauf hin ruft *der idiot* nun als Sohn verzweifelt die Mutter zur Hilfe. Hier ist davon auszugehen, dass es sich um eine autobiografisch inspirierte Szene handelt, da der Vater seinen Sohn mit *Steffen* anspricht. Während dieser Szene liegt *der idiot*, das Fahrrad über sich gestemmt, auf dem Rücken. Immer wenn der Vater spricht, tritt *der idiot* in einem langsamen, gleichmäßigen Tempo auf dem Pedal, als würde er fahren. In der Rolle des Sohnes, bringt *der idiot* das Rad durch den Rücktritt zum Stoppen oder schmeißt es gar um. Das langsame Treten des Vaters kann hier als zurückgehaltene, jedoch permanent anwesende Aggression, die ruckartige Betätigung des Rücktritts und das Umwerfen des Fahrrades als Ausdruck der Angst und Panik des Sohnes gesehen werden.

Der Solo-Auftritt des *idioten* endet mit der musikalischen Interpretation der gesamten Performancegruppe von dem *Gefangenenchor* aus dem dritten Akt der Oper *Nabucco* von Giuseppe Verdi¹⁹⁵. Begleitet vom Akkordeonspiel Dieter Krafts singen die Performer auf Vokalen die Melodie des berühmten Chores. Steffen Reck steht mit nacktem Oberkörper, gelber Mütze auf dem Kopf und einem roten Lampion in der Hand auf dem Podest und bewegt Arme, Beine und Kopf in abgehackten Bewegungen, ähnlich einer Marionette. Gabriele Hänel begleitet ihn synchron zu den Bewegungen mit Glissandi auf der Geige. Mit einem Mal verharrt *der idiot* in einer Position und beginnt in dieser ein Gedicht über den Selbstmord eines Soldaten in der Kaserne zu rezitieren.¹⁹⁶ Mit Ende des Textes crescendieren die Musiker und leiten zu einem großen Finale. Dies erweckt den Eindruck, dass nun auch das gesamte Stück zum Ende findet. Der *Gefangenenchor* bricht jedoch abrupt ab und geht in ein Versteckspiel über, in dem Steffen Reck die anderen Performer sucht.¹⁹⁷ Dieses mündet in seinem Schrei, welcher dem eines Hahnes sehr ähnelt und der als ein Ruf zum Aufwachen, zum 'Benennen des wirklich Essentiellen' verstanden werden kann. Denn nun rezitiert Steffen Reck mit leiser und gebrochener Stimme, die Fetzen eines Gedicht, welches von der Elbe, ihrer blauen Weite und dem Treiben im Wasser spricht:

einberufen. Dies lässt vermuten, dass er die dort gemachten Erfahrungen in die Szenenerarbeitung einfließen ließ (vgl. Interview Schulz, Min. 29/30).

195 *Nabucco*, Oper in vier Akten von Giuseppe Verdi, Text: Temistocle Solera, Uraufführung: 09.03. 1842 in Mailand (vgl. SEEGER, Horst (Hg), *Musiklexikon in zwei Bänden*, Leipzig 1966, S. 198).

196 Kraft, *traumhaft*, S. 271/272.

197 Dies ist nach dem Solo-Auftritt von Dieter Kraft nun die zweite Versteckspielszene (vgl. 4. Solo-Auftritt *stuhlmann oder das akkordeon*).

„[...] elbe komm treiben nachts unter schiffen durchtauchen kein suchlicht bannt uns nackt
kein gitternde elbe komm treiben weit raus ins offene blau (ihr braucht mich)“¹⁹⁸

Hier lässt sich die Sehnsucht nach einer Flucht erkennen.¹⁹⁹ Eine Flucht, die ins „offene blau“, also in die Freiheit führt. Das Gedicht endet mit „ihr braucht mich“, welches im Textbuch in Klammern gesetzt und in der Performance, fast unhörbar geflüstert wird. Dieser Satz drückt die Tatsache und Beweggründe aus, dass und warum die Flucht ein Traum bleibt.²⁰⁰ Nach diesem letzten Satz des Gedichtes geht *der idiot* zum Rad und kurbelt dieses so schnell an, dass die Kette herausspringt. Daraufhin stellt sich *der idiot* mit erhobenen Armen und auf Zehenspitzen vor das Publikum. Dazu ertönen sehr hohe, fast flimmernde Töne von Geige und Akkordeon. *Der idiot* wirkt nun wie schwebend in einem luftleeren Raum. Dieses Szenario erinnert an das Nichts, welches nach einer verbreiteten menschlichen Vorstellung nach dem Tod einsetzt. Mit dem Aussetzen der Klänge kommt *der idiot* auf die gesamte Fußfläche zurück und spielt, auf seine eigenen Wangen schlagend, zunächst eine Melodie, die er dann in der Improvisation weiterspinnt. Nach und nach spielt er die anderen Performer auffordernd an, worauf diese einsteigen. Sich selbst und ab und an auch die anderen so bespielend kommen sie an den vorderen Bühnenrand und setzten diese musikalische Improvisation so lange fort, bis das Publikum schließlich zu klatschen beginnt.

2.2.2. die *singstimme* von Uta Schulz und ihre autobiografischen Hintergründe

Der dritte Solo-Auftritt in *traumhaft* ist der der *singstimme* von Uta Schulz. Er unterscheidet sich wesentlich von den anderen Szenen, da er fast ausschließlich aus gesungen Texten und Improvisationen besteht. Die einzige Ausnahme bildet eine Szene, in der die *singstimme* einen Text rezitiert, der jedoch in einer Phantasiesprache geschrieben ist. Uta Schulz verbleibt, ähnlich wie *der idiot* in Steffen Recks Solo-Auftritt,²⁰¹ in einem durchgehenden Charakter, der verschiedene Phasen und Stationen durchlebt.

Eingehüllt in viele Kleidungsschichten, mehrere Mützen auf dem Kopf und an den Händen braune Boxhandschuhe tragend, tritt, etwas behäbig von einer Seite zur anderen wankend, Uta Schulz als *die singstimme* auf die Bühnenmitte und kommt hinter dem Podest auf ihren Zehenspitzen zum Stehen. Die beiden vorderen Podestteile sind ihren Deckeln enthoben, welche

198 Kraft, *traumhaft*, S. 274/275.

199 Die Elbe war teilweise der Grenzfluss zwischen Ost- und Westdeutschland, so dass viele versuchten über sie von der DDR in den Westen zu flüchten.

200 Die Sehnsucht des *idioten* nach einer erfolgreichen Flucht kann hier durchaus mit der tatsächlichen Sehnsucht Steffen Recks nach derselben in Zusammenhang gebracht werden, da dieser schließlich am 19.2.1988 über die innerdeutsche Grenze ging und nicht wieder nach Ostberlin zurückkehrte. Der Satz „ihr braucht mich“, welcher sich demnach auf die potentiellen Zurückgebliebenen, also auch die Zinnobermitglieder, bezieht, verliert mit den Unstimmigkeiten und dem Auseinanderleben der Gruppe seine Bedeutung (vgl. 2.1.).

201 Vgl. 2.2.1.

nun schräg zum Publikum abfallend, ähnlich einer Rutsche, auf den Podesträndern liegen. Das dritte Podestteil steht hinter diesen, so dass zwischen ihnen ein Abgrund entsteht, in dessen Mitte ein schmales Holzbrett einen Pfad bildet. Die *singstimme* wird nun mit geschlossenen Augen und einer sehr steifen Körperhaltung, die sie wie einen leblosen Körper, wie eine Puppe wirken lässt, von zwei Performern auf die Bühne gehoben. Dann streckt sie die Arme zu den Seiten und beginnt, die Augen noch immer geschlossen, in einer sehr kräftigen Stimme, arienhaftem Melodieverlauf und einem Gestus, der an große Oper erinnert, folgenden Satz zu singen: „Mutter heut' Nacht träumte mir von einem Falken.“²⁰² Der gesungene Satz verweist auf das Nibelungenlied²⁰³, in welchem Kriemhild den Tod ihres Ehegatten Siegfried, kurz bevor der sich auf eine Jagd begeben will, im Traum voraussagt.²⁰⁴ Die *singstimme* wiederholt dieses umgewandelte Zitat mehrfach, zunächst in immer neuen Melodien, welche einen improvisierten Charakter tragen, dann laut rufend und schließlich mit sehr energischer Stimme schreiend. Je intensiver sie hierbei die Stimme einsetzt, desto tiefer beugt sie sich mit ihrem Oberkörper nach vorn, bis sie ihr Geschrei schließlich an den Boden sendet. Darauf beginnt sie den Satz etwas abzuwandeln, träumt so zunächst von einem Falken, dann von einem Flugzeug und letztlich von einem Zug, den sie, sich Loop-artig wiederholend, in einem geräuschhaften, rhythmischen Sprechgesang münden lässt.²⁰⁵

In dem Interview, welches ich am 1. August 2012 mit Uta Schulz führte, erzählt sie, dass sich die Entwicklung dieser Szene auf den Tod ihrer Eltern zurückführen lässt, welche kurz bevor Uta Schulz zu *Zinnober* stieß, bei einem Autounfall ums Leben kamen. Uta Schulz kam gerade aus einer dreijährigen Anstellung als Schauspielerin am Stadttheater Meiningen und stieg bei *Zinnober* direkt in die Probenarbeiten zu *traumhaft* ein. Vor ihrer Kündigung in Meiningen hatten sie dort das Nibelungenlied inszeniert, welches für sie eine wichtige Erfahrung darstellte. So nahm sie den Traum der Kriemhild als Grundlage für ihre Szene und wandelte ihn auf ihre persönliche Situation ab. Der Traum von dem Falken symbolisiert hier also den Tod ihrer Eltern. „Also und dieses... Frage an die Mutter... und die antwortet nicht, so dass es immer drängender wird und sie ist einfach nicht mehr da“²⁰⁶ Hier beschreibt Uta Schulz, dass die Entwicklung vom Gesang zum lauten, eindringlichen Schrei den sich intensivierenden Schmerz über die ausbleibende Antwort der Mutter wiedergibt. Zusätzlich verstärkt die *singstimme* das eindringliche Schreien mit dem Aufstampfen des rechten Fußes auf das Podest, so dass hier

202 Aufzeichnung *traumhaft* 1987, Min. 55.

203 Dies bestätigt Uta Schulz in unserem Gespräch (vgl. Interview Schulz 2012, Min. 17).

204 Im Originaltext des Nibelungenlied heißt es: „Und sie sprach zu dem Recken: 'Lasst euer Jagen sein: Mir träumte heut von Leide, wie euch zwei wilde Schwein' über die Heide jagten: da wurden Blumen rot. Daß ich so bitter weine, das tut in Wahrheit mir Not.“ Und in einer späteren Strophe: „Ach nein, lieber Siegfried: wohl fürcht' ich deinen Fall. Mir träumte heut von Leide, wie über dir zutal fielen zwei Berge, daß ich dich nie mehr sah: Und willst du von mir scheiden, das geht mir inniglich nah.“ (Vgl. DEGERING, Hermann (Hg.), *Der Nibelungen Not. In der simrockschen Übersetzung nach dem Versbestande der hundeshagschen Handschrift*, Berlin 1924, S. 101).

205 Hier greift *singstimme* das Zugmotiv auf, welches sich durch das gesamte Stück *traumhaft* zieht.

206 Interview Schulz 2012, Min. 18.

auch die Wut über den Verlust der Eltern zur Geltung kommt. Der Boden bzw. der Abgrund zwischen den Podesten, dem sie immer näher kommt, je mehr sie sich schreiend vorn über beugt, und den sie dadurch mehr und mehr als Bezugs- und Spielpartner nutzt, könnte für das Grab der Eltern stehen. Nach und nach verwandelt sich im melodischen Geschrei das Wort 'Mutter' in 'Motor', woraus aus der ewigen Repetition des Satzes und dem Ersetzen des 'Falken' durch ein 'Flugzeug' das Wortspiel: „Motor heut Nacht träumte mir von einem Flugzeug-Motor [...]“²⁰⁷ entsteht. Da die *singstimme* das Wort 'Flugzeug' in einer sehr hohen Stimmlage wiedergibt, entwickelt sich neben dem Wortspiel auch ein sehr virtuoses Spiel der Stimme. Dieses mündet schließlich in der Imitation eines fahrenden Zuges, durch die stetige Wiederholung des Wortes 'Zug', während der die *singstimme* beginnt, sich einer Schicht ihrer Kleidung zu entledigen. Das nach und nach erfolgende Ablegen der Kleider zieht sich nun durch den weiteren Verlauf der Szene und könnte als Symbol für ein langsames 'Enthäuten' aller schützenden Schichten dienen, die sich die *singstimme* zum eigenen Wohl und Versteck zugelegt hat, um sich nicht mit der Realität und dem Schmerz konfrontieren zu müssen. Auch die braunen Boxhandschuhe, welche die *singstimme* an den Händen trägt, tragen zu dem Bild des aufgebauten und benötigten Schutzes bei. Die Tatsache, dass die *singstimme* diese jedoch nie zu ihrem eigentlichen Zweck, dem Boxen, einsetzt, verstärkt die Assoziation, dass sie die aufgebauten Schutzmechanismen gar nicht als solche wahrnimmt. Die durchgehend geschlossenen Augen der *singstimme* unterstützen ihren in sich gekehrten, verschlossenen Charakter zusätzlich. Nach der stimmlichen Zugimitation kehrt die *singstimme* zur Opernmusik zurück und zitiert nun mit erhobenen Armen aus der Arie des Sarastro aus Mozarts Zauberflöte²⁰⁸ in Originalmelodie: „In den heil'gen Hallen, wo Mensch den Menschen liebt.“²⁰⁹ Hiermit könnte Uta Schulz auf die 'heiligen Hallen', der Theater- und Probenbühne anspielen, in welchen auch *Zinnober* als Theater schaffendes Kollektiv agiert. Darauf folgen Experimente mit der Stimme, welche sehr an Übungen aus Gesangsunterricht und Sprecherziehung erinnern. Uta Schulz beginnt zunächst allein und bezieht auch ihren Körper in die Übungen mit ein, dann setzen auch die übrigen Performer, die rund um das Podest versammelt sind, ein,²¹⁰ so dass ein lautes 'Stimmenwirrwarr' entsteht. Günther Lindner unterstützt sein Zwerchfelltraining durch ein Boxen in die Luft. Er übernimmt hier die Rolle des Boxers, die die *singstimme* trotz der Boxhandschuhe nicht erfüllt. Das Stimmenchaos endet in einem Glissando der *singstimme*,

207 Aufzeichnung *traumhaft* 1987, Min. 56.

208 Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* ist eine Oper in zwei Aufzügen. Der Text stammt von Emanuel Schikaneder. Die Uraufführung war am 30.09.1791 in Wien (vgl. MAHLING, Christoph-Hellmut, Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte*, in: Carl Dahlhaus, Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Band 4, München 1991, Sp. 341-352).

209 Aufzeichnung *traumhaft* 1987, Min. 57.

210 Insbesondere die Sprechübungen erinnern sehr an die Übungen Egon Aderholds, dessen Buch *Sprecherziehung des Schauspielers* in der DDR eine klassische Grundlage für die stimmliche Ausbildung von Schauspielstudenten war (vgl. ADERHOLD, Egon, *Sprecherziehung des Schauspielers. Grundlagen und Methoden*, Berlin 1963).

welches auf einem sehr hohen Ton in einem Schrei mündet.

Daraufhin singen Uta Schulz und Gabriele Hänel zweistimmig das Schlaflied *Kindlein mein*, worauf sich die *singstimme* auf das Podest legt. Hier übernimmt sie also die Funktion der Mutter, die sie nicht mehr hat, um sich zu beruhigen und in den Schlaf zu singen.²¹¹ Dann stellt sich die *singstimme* wieder frontal zum Publikum, öffnet zum ersten Mal seit Beginn ihres Auftritts die Augen und beginnt in einer Phantasiesprache zu sprechen. Diese ist nicht improvisiert, sondern genau ausgearbeitet,²¹² was vermuten lässt, dass Uta Schulz einen bestimmten Inhalt bearbeitet, den sie jedoch verschlüsselt und so dem Publikum nicht direkt verständlich macht. Die *singstimme* spricht den Phantasetext mit einer sehr leisen Stimme und ohne besondere Betonung oder Ausdruck. Dies lässt ihn wie eine hochwertige Dichtung wirken, welche keine extra Hervorhebungen benötigt, sondern allein durch die kunstvolle Auswahl der Worte wirkt. Uta Schulz sieht in der verschlüsselten Sprache eine Art Fortsetzung und Steigerung der gesungenen Schreie nach der Mutter am Anfang ihrer Solo-Szene und der Gesänge, die danach folgen:

„und man macht sich auf'n Weg, im Grunde musikalisch, ja so richtig bis zur... na nicht Sprachlosigkeit [...] also die ganze Zeit wird gesungen und den einzigen Teil, den ich spreche, der ist im Grunde 'ne verschlüsselte Sprache.“²¹³

Die Phantasiesprache fungiert hier also als letzter Versuch die Eltern zu erreichen, da all die vorherigen Versuche fehlschlagen. Sie ist wie eine geheime Sprache, die Uta Schulz nur mit ihren verstorbenen Eltern teilt und die für alle Außenstehende unverständlich bleibt. Gleichzeitig ist sie Symbol dafür, wie sehr ein Verlust den Menschen vom Rest der Welt abtrennen kann, so dass aller Ausdruck unverstanden bleibt.

Am Ende dieser versuchten Kontaktaufnahme steht die *singstimme* nur noch in einem schlichten, weißen Kleid auf der Bühne. So singt sie, fast entblößt, sehr verletzlich und dennoch kraftvoll wirkend, den Gospel *deep river*. Sie hat die Arme wieder zu den Seiten gestreckt, was an die vorangegangenen Operszenen erinnert, doch ist ihre Stimme nun sehr tief und kraftvoll. Dieter Kraft macht zu dem Gesang geräuschhafte Klänge mit einer Metallplatte, Steffen Reck beträufelt das Kleid der sich drehenden *singstimme* mit Farbe. Schließlich markiert er ihr den Weg des Pfades mit Farbe und die *singstimme* balanciert über den Abgrund des '*deep Jordan*' hin zur Podestrutsche, die sie dann sitzend hinunter gleitet und zur linken Bühnenseite abgeht. Hierzu U. Schulz:

„Ich hab im Grunde vor'm Loch gestanden und sozusagen über's Wasser gehen, das war dann noch mal der Schluss. Und das dann geschafft zu haben, hua... kann man schön ins Leben dann rutschen.“²¹⁴

So lässt sich der Auftritt der *singstimme* als künstlerische Bearbeitung eines schweren Verlustes

211 Uta Schulz hatte zu diesem Zeitpunkt selbst schon zwei Kinder. Somit könnte dieses Lied auch auf ihre tatsächliche Mutterrolle anspielen.

212 Kraft, *traumhaft*, S. 239.

213 Interview Schulz 2012, Min. 18.

214 Ebenda. Min. 22.

ansehen, nach dessen Aufarbeitung ein Weiterleben möglich ist. In Bezug auf den Einsatz der Stimme als hauptsächliches Stilelement in ihrem Solo-Auftritt berichtet Uta Schulz, dass sie schon als Kind viel gesungen habe, da die Familie ein häusliches Musikleben pflegte. Dennoch waren für Uta Schulz gerade die experimentellen Möglichkeiten der Stimme eine Entdeckung während der Probenarbeiten zu *traumhaft*: „Aber dass ich so richtig mich frei singen kann, das hab ich dabei überhaupt erst gemerkt, bei der ganzen Arbeit“²¹⁵ Die Inspiration für den freien Umgang mit der Stimme bekam Schulz von Vorbildern wie Meredith Monk und Laurie Anderson, welche sie von Musikkassetten eines mit *Zinnober* befreundeten amerikanischen Musikers kannte.

„Und das waren wirklich für mich große Entdeckungen, dass man einfach so, so vom Empfinden her die Stimme austesten kann. 'Was kann ich und was ist das für mich, wenn ich hoch und runter gehe oder einfach nur Juchzer mache oder einfach so ganz in die Tiefe gehe?' Und da hab ich dann einfach 'rumprobiert. Einerseits [...] schöne Lieder singen und das andere eben, einfach auch musikalisch improvisieren.“²¹⁶

Hier wird deutlich, wie sehr sich der Solo-Auftritt von Uta Schulz (und auch die gesamte Stückcollage *traumhaft*) aus den momentanen Zuständen, Erlebnissen und Interessen der Performer entwickelt hat.

2.2.3. Zusammenfassende Betrachtungen zur künstlerischen Umsetzung

In der Stückcollage *traumhaft* treffen verschiedene Erlebnisse, Anekdoten und Figuren aufeinander, die sich als wichtige Bestandteile der bisherigen Leben insbesondere der Kindheit und der Jugend der acht Performer interpretieren lassen. Für jeden Solo-Auftritt wurden eigene inszenatorische Mittel genutzt und dennoch ziehen sich einige inhaltliche und gestalterische Aspekte durch die gesamte Stückcollage. So finden sich beispielsweise die Beschreibung des eigenen Selbst durch eine andere Person und Momente in denen die Performer durch ein personifiziertes Außen zu sich selbst sprechen in mehreren Solo-Auftritten wieder.²¹⁷ Das hierfür nötige Annehmen mehrerer Charaktere (von denen häufig einer das eigene Selbst repräsentiert) lässt sich als ein Mittel beschreiben, welches, mit Ausnahme von der *singstimme*, in allen Solo-Auftritten genutzt wird. Mitunter werden die Charaktere mithilfe von anderen Performern umgesetzt. Dies bleibt aber meist von nur kurzer Beständigkeit, so dass der Kontakt nach außen eher sporadisch eingesetzt ist und vieles von dem einzelnen Performer selbst verhandelt wird.²¹⁸ Die plötzlichen Verdichtungen der Szenen hingegen, in denen mehrere (oder auch alle) Performer in das Bühnengeschehen einsteigen, übernehmen nicht die Gegenspielerrolle zum Solo-Akteur, sondern markieren eher dynamisch zu verstehende Höhepunkte des Stückes. So

215 Ebenda. Min. 22.

216 Ebenda. Min. 25.

217 Vgl. hierfür die Solo-Auftritt der *tuba asher* und des *stepper alias saxophon*.

218 Beispiele hierfür sind die von Steffen Reck eingenommene Rolle der Akkordeonlehrerin in Dieter Krafts Solo-Auftritt *stuhlmann oder das akkordeon* oder der Gegenspieler *tuba ashers* in dessen Aschbad-Szene (vgl. 1. Solo-Auftritt *tuba asher* und 4. Solo-Auftritt *stuhlmann oder das akkordeon*).

steigen die Performer zu gemeinsamen musikalischen Äußerungen²¹⁹ oder auch Spielanordnungen²²⁰ abrupt in die Solo-Auftritte ein und verschwinden häufig genau so schnell wieder. Eine weitere Auffälligkeit in der künstlerischen Umsetzung ist das Nebeneinander metaphorisch-verdeckter und direkt-offen geübter Kritik an der (politischen) Lebenswirklichkeit der DDR. So sind etwa *tuba ashers* Kritik an dem Straftatbestand der „Asozialität“, die Sehnsucht nach „Republikflucht“ des *idioten* oder die Vision der *graustumpf violine* von einem Untergang der DDR so inszeniert, dass sie der Deutung eines aufmerksamen Publikums bedürfen. Dagegen ist die direkte Ansprache der Schwierigkeit in der Musikauswahl des *stepper* als offene und allen verständliche Kritik an der Kulturpraxis der DDR zu verstehen. Die vielen Zitate aus Volks- und Kinderliedern, bekannten musikalischen Werken, Gesetzesentwürfen, Theatertexten u. ä. bewirken die oben beschriebene Identifikation des Publikums auf emotionaler Ebene, da diese sie auf die eigene Kindheit und Vergangenheit, auf die eigene Identität verweisen. Auch inhaltlich gibt es wiederkehrende Themen, wie Eltern-Kind-Beziehungen, die Armeezeit, Kriegssituationen u. a. Trotz dieser sich zum Teil wiederholenden inszenatorischen Ideen und inhaltlicher Bezugnahmen lässt sich in der Stückcollage insgesamt kein chronologischer Aufbau wiederfinden, der dramaturgisch ein großes Ganzes bildet. Dies macht den collage-artigen Charakter des Stückes aus. Ausnahme bildet neben kleineren Bezugnahmen das Motiv des Zuges, welches über die Grenzen der Solo-Auftritte hinaus, vermehrt auftritt und sich so auf vorher Geschehenes bezieht bzw. spätere Vorkommnisse antizipiert und die Zäsur des Stückes nach der Pause, in der Günther Lindner Szenen und Textstellen vorangegangener Solo-Auftritte zitiert, um sich dann in die Zuschauerperspektive zu versetzen und den Sinn des bisher Erlebten zu entschlüsseln. Das Anliegen des Stückes wird hiermit verdeutlicht, woraus sich jedoch keinerlei gezogene Schlüsse in den nächsten Solo-Auftritten erkennen lassen.²²¹ Ein anderes verbindendes Element stellt die Figur der *graustumpf violine* dar, welche durch ihre Gedichtrezitationen eine wiederkehrende, zusammenhaltende Funktion übernimmt. Dies gleicht jedoch, dramaturgisch gedacht, eher dem Faden einer Perlenkette, welcher dafür sorgt, dass diese nicht auseinanderfällt als dem chronologischen Zusammenhalt einer Geschichte. Dieser puzzleartige Aufbau ohne schlussfolgernde Lösungsansätze charakterisiert das Stück *traumhaft*. In ihm lässt sich die Arbeitsweise der *Gruppe Zinnober* erkennen. Nach einem langen gemeinsamen Rechercheprozess setzte eine längere Phase von Einzelproben zur Szenenarbeit ein, um dann die entstandenen Szenen der Performer zusammen zu setzen.²²² Als eine weitere grundlegende künstlerische Strategie im

219 Siehe hierzu u. a. Interpretation des Gefangenenchores von Nabucco im Solo-Auftritt *der idiot* und das musikalisch untermalte Gedicht von Gabriele Hänel und Steffen Reck als Einwurf im Solo-Auftritt *tuba asher*.

220 Vgl. hierzu die Versteckspiele sowohl im Solo-Auftritt *stuhlmann oder das akkordeon* und in *der idiot*.

221 Vgl. hierzu auch Gliederungspunkt 2.2.4.

222 Zum Entstehungsprozess und der Arbeitsweise von *traumhaft*, siehe auch 2.2.3.

autobiografischen Arbeiten lässt sich die bereits erörterte Annahme *Zinnobers* betrachten, durch die Bearbeitung der eigenen Biografien und Träume auch ein Stück der 'Landesbiografie'²²³ widerzuspiegeln.²²⁴ Über dem gesamten Stück liegt eine besondere Art von 'Alltagsstimmung', welche sich bereits am Anfang der Collage etabliert und durch eine stetige Mischung aus durchkomponierten und scheinbar improvisierten, also im Moment entstehenden Elementen, fortsetzt. Dies lässt die Aktion und auch die Performer selbst sehr 'authentisch' wirken, was den Aspekt des 'inszenierten Selbst', welches autobiografisch inspirierten Arbeiten immanent ist, hervorhebt.²²⁵

2.2.4. Entstehungsprozess und Arbeitsweise

Traumhaft ist, nach *Station Pillgram 218* die zweite Inszenierung der freien Theatergruppe *Zinnober*, die auf autobiografischem Material der Performer basiert. Das Collagen-Stück hatte einen Probenprozess von über zwei Jahren, welcher Anfang 1983 begann und im Herbst 1985 zur Premiere von *traumhaft* führte.²²⁶ Sowohl Uta Schulz als auch Steffen Reck erinnern die Anfänge der Auseinandersetzungen mit den eigenen Biografien als einen sehr offen gestalteten Prozess, bei dem es nicht von Beginn an Ziel war, ein Stück für die Bühne entstehen zu lassen. Auch waren, laut Steffen Reck, nicht alle Gruppenmitglieder davon überzeugt, dass eine Stückentwicklung aus den eigenen Biografien überhaupt möglich ist:

„'traumhaft' hat eigentlich einen ziemlich langen Vorlauf, was so Gruppenarbeit betrifft... sagen wir mal so..., die noch nicht mal zwangsweise auf 'ne Inszenierung hätte hinauslaufen müssen. Also man hat das eigentlich sehr, sehr vorsichtig am Anfang gemacht und gesagt, 'ok, wir machen das erstmal' und... weil, ich sag mal außer drei, maximal vier Leuten waren auch nicht alle so richtig davon überzeugt, also, dass das 'nen gangbarer Weg ist und dass man sich das überhaupt trauen kann.“²²⁷

Zunächst traf sich die Gruppe täglich zu gemeinsamen Proben und berichtete sich von ihren biografischen Werdegängen. Unter anderem stand jedem Mitglied ein gesamter Probenstag zur Verfügung, in dem es eine Performance zum eigenen bisherigen Leben gestaltete. Dafür wurden unter anderem auch Materialien, wie Fotos und bedeutsame Gegenstände genutzt. Des weiteren improvisierten sie in Einzel-, Zweier- und Dreierkonstellationen zu spontanen oder vorher festgelegten Themen, wie Kindheit, Familiengeschichte(n), Geburt der eigenen Kinder, Frauenrollen in der Gesellschaft, das Individuum in der Gesellschaft, politische Begebenheiten,

223 Dies ist eine Wortschöpfung meinerseits.

224 Vgl. Punkt 2.2. Dieser Ansatz wird beispielsweise in der *Traumballade* Giesela Hähnel's deutlich (siehe Überleitung zwischen 1. Solo-Auftritt *tuba asher* und 2. Solo-Auftritt *hans*).

225 Vgl. zur szenischen Selbstinszenierung: MATZKE, Annemarie M., *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim 2005, im Folgenden zitiert als: Matzke, *Formen szenischer Selbstinszenierung*. Siehe hierzu auch 1. Solo-Auftritt *tuba asher*, und Kap.5.).

226 Diese Daten sind aus dem Interview mit Uta Schulz entnommen (vgl. Interview Schulz 2012, Min. 10). Im Vorwort seines Buches *traumhaft* datiert Dieter Kraft den Beginn der Probenarbeit zu *traumhaft* bereits mit September 1982 (vgl. Kraft, *traumhaft*).

227 Interview Reck 2012, Abschnitt 2, Min. 21-22.

Arbeiteralltag in der DDR u. a.²²⁸ Später erachtete die Gruppe auch ihre Träume als wichtige Materialquelle, erzählten sie sich, ähnlich einem Ritual, jeden Morgen und integrierten sie in ihre Arbeit.

„Es ist ja nicht nur so, dass wir uns unsere Biografien erzählt haben, damit hat's angefangen. In der Zeit, als wir dann angefangen haben intensiver zu arbeiten, war irgendwie auch ziemlich viel ...morgens aufgewacht: 'ah, was ich heute Nacht wieder geträumt hab, interessant' und das wurde dann auch zu einem Bestandteil der Arbeit, dass wir uns unsere Träume erzählt haben, die auch in gewisser Weise mit rein genommen haben in die Arbeit, so.“²²⁹

Im Anschluss an die Erzählungen und Improvisationen gab es Gespräche, Deutungen und Analysen über das Gesehene in der Gruppe.

Also man hat erstmal angefangen sich gegenseitig Träume mitzuteilen. Man hat angefangen, zum Beispiel Bilder..., Bildgeschichten oder Bilder zu malen und die dem anderen quasi zur Deutung zu überlassen. [...] Man hat versucht einfach außerhalb des Normalen Dialoge zu führen. Also, ich zeig dir was von mir und du gibst mir was zurück, aber das ist außerhalb der normalen Konventionen. Und dann..., ja gab's Gespräche drüber und manchmal auch so 'n bisschen, 'nen Versuch was zu analysieren oder zu deuten, eher zu deuten.“²³⁰

Die Analyse der Träume und der Improvisationen war für die Gruppenmitglieder ungeübtes Terrain. Diese Arbeitsweise hatten sie vorher weder in ihrem Studium, noch in den früheren Arbeitsverhältnissen praktiziert. Eben deswegen betrachten sowohl Steffen Reck als auch Uta Schulz heute diese Form von „privater Psychoanalyse“²³¹ als nicht ungefährlich. Uta Schulz sieht in dem starken Wunsch der Gruppe, sich in solch tief gehender Weise vor einander zu öffnen und der gleichzeitigen Unerfahrenheit, mit diesen Öffnungen umzugehen, auch die Quelle für Widerstände, Verletzungen und Vermittlungsversuche, welche den Proben- und Entwicklungsprozess von *traumhaft* stetig begleitet und immer wieder neu gestaltet haben. Sie erachtet den Prozess des Stückes als lang und nicht fehlerfrei, im Gesamten jedoch als positiv und geglückt: „wie gesagt, es war ein ziemlich langer Prozess, der bestimmt nicht ohne Fehler gewesen ist, aber so ist es nun mal [lacht], aber wir sind's doch ziemlich tapfer dann immer weiter gegangen.“²³² Für Steffen Reck hingegen waren die Komplikationen im Probenprozess weitreichender. Er sieht sowohl die Arbeitsweise im Probenprozess, als auch das Vorhaben, die privaten und fragilen Probenergebnisse in einen theatralen Zusammenhang zu bringen, als Überforderung der Gruppe, welche sie in der Planung nicht bedacht haben und die, für ihn, letztendlich auch ein Auslöser und Grund für die spätere Zersplitterung waren²³³.

„Bei manchen kann so 'ne Arbeit ja auch, ...also letztendlich ist sie bei allen nach hinten losgegangen...[lacht], ja weil man hat's nicht wirklich auffangen können, ...war einfach zu heftig, glaube ich, also das auf so 'ne Art und Weise in, letztendlich in 'ne Theaterstruktur

228 Kraft, *traumhaft*.

229 Interview Schulz 2012, Min. 28.

230 Interview Reck 2012, Abschnitt 2, Min. 31-33.

231 Interview Schulz 2012, Min. 12.

232 Ebenda.

233 Für weitere Gründe, die Steffen Reck für die Zersplitterung *Zinnobers* heute als Ausschlag gebend betrachtet, siehe 2.1.

münden zu lassen, war nicht richtig. Also das war... glaube ich, 'nen Fehler [...] weil der Ausgangspunkt nicht mit Ergebnis dann übereinstimmt. Also der Ausgangspunkt, dass man sich sich selbst zuwendet in einer Gruppe ist was vollkommen anderes, als den Zwang in einer Gruppe 'ne Vorstellung zu spielen, weil sie vor Monaten ausgemacht wurde. Da spielen ganz andere Sachen 'ne Rolle, ja?“²³⁴

Steffen Reck sieht die Schwierigkeit auch beim autobiografischen Theater allgemein. Anders als ein Schriftsteller, der sich nach Vollendung des Geschriebenen nicht weitergehend mit seinem Text auseinander oder erneut in ihn hinein versetzen muss, fordern fortlaufende Aufführungen eines autobiografischen Theaterstücks das permanente Hervorrufen und Auseinandersetzung des Schauspielers mit der Lebensphase, in der dieser sich befand, als das Stück entwickelt wurde. Gerade wenn sich die Lebenssituation des Schauspielers in der Zwischenzeit sehr gewandelt hat, kann dies zu einer großen emotionalen Herausforderung werden, welche Konflikte schaffen kann. Dieser Schwierigkeit, welche beim autobiographischen Arbeiten im theatralen Kontext entstehen kann, war sich die Gruppe, laut Steffen Reck im Proben- und späteren Aufführungsprozess nicht bewusst.

„Ja und wenn man arbeitet, also wenn man mit sich selbst als Thema arbeitet, dann schafft man ja fast so was, wie dass die Zeit still steht. Also weil, man kann sehr dicht an sich ran gehen, also ...man kann quasi... das alles aufsaugen, was in der Gegenwart mit einem los ist. Man bearbeitet die Vergangenheit, man guckt in der Gegenwart und nimmt das sozusagen wie so 'nen Trichter und schafft es die Zeit anzuhalten, für diese Arbeit, ja? Und das stimmt dann nicht mehr, wenn die Zeit weiter gegangen ist und man Theater damit macht, aber man selbst ist an 'ner ganz anderen Stelle gelandet und plötzlich muss man das wie 'ne Maske vor sich her tragen, dieses Ergebnis und das schafft natürlich Konflikte. [...] Und das hat man nicht bedacht dabei.“²³⁵

Sowohl die improvisierten Szenen, als auch die Erzählungen der Biografien und Träume, so wie alle anderen Aktivitäten in den Proben, wurden in Mitschriften oder in Videomitschnitten protokolliert. Die Szenen oder Texte, die den Performern als interessant vorkamen, wurden, anhand der Mitschriften rekonstruiert und daraufhin verfeinert und ausgearbeitet. Darauf folgte eine dreimonatige Phase,²³⁶ in der jeder Performer drei Stunden pro Tag für sich allein den Proberaum zur Verfügung hatte, um an dem eigenen Material zu arbeiten. Ab und an nahmen sich die Performer während dieser Präzisionsphase Unterstützung durch andere Gruppenmitglieder dazu. Nach den drei Monaten wurde alles erarbeitete Material vor der gesamten Gruppe gezeigt. „und dann wurde das nochmal besprochen, 'was ist davon jetzt zu brauchen? In welche Richtung soll das jetzt, was soll jetzt verstärkt werden' und so?“²³⁷ Daraufhin wurde begonnen zu diskutieren, wie man diese acht entstandenen Einzel-Szenen zusammenfügen könnte.

„...und letztendlich hat man gesagt: 'ja ok, also daraus jetzt 'nen Stück zu machen, wo die aufeinander treffen ist eigentlich Quatsch, also das jetzt da irgendwo hin zu zwingen. Man belässt das als einzelne Auftritte, aber versucht so was, wie die Gruppe als Rahmen dafür

234 Interview Reck 2012, Abschnitt 2, Min. 25-27.

235 Ebenda.

236 Interview Schulz 2012, Min 13.

237 Ebenda, Min. 14.

zu kriegen'.²³⁸

So hatte also jeder Performer einen etwa halbstündigen Solo-Auftritt. Diese wurden mit Gedichten, Musikimprovisationen oder Ähnlichem verbunden. Der Rest der Gruppe sollte jedoch permanent sichtbar bleiben und auf das Geschehen auf der Bühne reagieren, auch um den jeweiligen Soloakteur zu unterstützen.

„Wenn zum Beispiel was doch 'nen bisschen Wackliges auf der Bühne war, wo man gedacht hat 'das ist jetzt empfindlich', muss es von dem Rest gestützt werden. Oder auf der anderen Seite... 'das könnte jetzt gefährlich werden, also könnte missdeutet werden'. Wenn die anderen entsprechend darauf reagieren, kriegt es dann den richtigen Ausdruck.“²³⁹

Auch die Regie des Zusammenfügens übernahm die Gruppe, so dass es keinen durchgängigen Blick von außen gab, sondern die Performer in einer Art Rotationssystem gemeinsam auf das Zusammenflechten Einfluss nahmen. Den Hauptteil übernahmen jedoch Gabriele Hänel, Dieter Kraft und Steffen Reck. Hänel entschloss sich dazu, ihren Solopart aufzuspalten und mit den Einzelteilen zwischen den Soli der anderen Überleitungen zu schaffen. Dazu Uta Schulz:

„Das ist auch immer wieder schade, also, man muss es dann akzeptieren, wenn sie das für sich so entschieden hat, dass sie gesagt hat, 'nein, sie spaltet ihre ganze Geschichte 'nen bisschen auf, indem sie dazwischen immer kleine Lichter aufleuchten lässt'. [...] Das war ihre Entscheidung und... kann man bedauern, aber so ist es dann.“²⁴⁰

Aus dem Bedauern von Uta Schulz und der dennoch gleichzeitigen Akzeptanz dieses Entschlusses lässt sich entnehmen, wie sehr sich das Stück *traumhaft* tatsächlich aus den Entscheidungen der einzelnen Zinnobermitglieder entwickelt hat und somit auch einen Teil der Lebenswirklichkeit und der Gruppendynamiken innerhalb *Zinnobers* zur Zeit der Stückentwicklung widerspiegelt.

2.2.5. Aufführungen und Rezeption

Traumhaft hatte, nach einem länger als zwei Jahre währenden Probenprozess, am 2. Juli 1985 im *Klub der Wasserwirtschaft* in Berlin, Premiere.²⁴¹ Bis zur 'Republikflucht' von Steffen Reck Anfang 1988 wurde die Stückcollage im gesamten Gebiet der DDR sehr häufig gespielt. Da die *Gruppe Zinnober* in ihren eigenen Räumen nicht aufführen und aufgrund ihres unklaren Rechtsstaates nicht an staatlichen Theatern engagiert werden konnte, trat sie in Jugendklubs, Kirchen, Kulturhäusern, Studentenkellern und bei Privatfeiern auf.²⁴² *Traumhaft* wurde vom Publikum sehr gegensätzlich aufgenommen. Während es vom größeren Teil des Fachpublikums hoch gelobt wurde, verließen die unerfahrenen oder konservativen Zuschauer das Stück häufig entrüstet bereits vor der Pause. Dies lässt sich, neben den Erfahrungsberichten der ehemaligen Zinnobermitglieder, anhand der insgesamt drei Rezensionen, zwei in der DDR und eine in

238 Interview Reck 2012, Abschnitt 2, Min. 40.

239 Interview Schulz 2012, Min. 16.

240 Ebenda. Min. 27.

241 Kraft, *traumhaft*, S. 218.

242 Kaiser, Petzold, *Die Jäger der verlorenen Zeit*, S. 361.

Westdeutschland verfasst, und einem Leserbrief an die Dresdner Lokalzeitung *Union* nachvollziehen. In den beiden in der DDR verfassten Artikeln halten sich die Rezensenten, trotz (oder gerade wegen) großer emotionaler Zugewandtheit, mit einer direkten Interpretation des Bühnengeschehens zurück. Sie belassen es bei Beschreibungen des Stückaufbaus oder den Wirkungen auf die Zuschauer. Am konkretesten benennt dies Jan Faktor, dessen Text in der Materialsammlung von Dieter Kraft veröffentlicht wurde²⁴³:

„Eine kompakte Theorie werde ich nicht nur nicht liefern, ich hätte auch keine Lust, über 'traumhaft' etwas ähnliches zu lesen. Oder darüber mit Experten zu reden, die andauernd das Wort Projekt in den Mund nehmen. Gleichzeitig weiß ich aber, daß [ich], wenn ich beginnen würde, 'traumhaft' zu analysieren, dort alles für mich wichtige finden würde und mir bestätigen könnte.“²⁴⁴

In großer Achtung gegenüber dem Stück und seinen Performern warnt Jan Faktor also davor *traumhaft* zu zerreden. In seinen weiteren Ausführungen betrachtet er *traumhaft* als eine Art eigenständigen Kosmos, welcher keine Interpretation einer festen Instanz zu benötigt, auch wenn sich all jenes, was eine positiv ausfallende Analyse und Bewertung eines solch performativen Erlebnisses benötigt, wieder finden ließe. Dies beschreibt auch Martin Linzer in seiner Rezension *traumhaft*, welche 1987 im Rahmen der Berichterstattung über die *zweite Werkstatt junger Theaterschaffender der DDR* im *Theater der Zeit* erschien. Er geht hier näher auf die Rezeption des Publikums ein, welches sich beim Schauen von *traumhaft* in seinen eigenen Ängsten, Sehnsüchten und Verdrängungen wiedererkennt:

„Es ist deshalb auch kaum erstaunlich, daß Gespräche gerade über 'traumhaft', sofern sie sich nicht an Problemen der sozialen Existenz von Gruppentheater festhaken, weniger über ästhetische oder Formfragen handeln, als im Austausch sehr persönlicher Erfahrungen münden.“²⁴⁵

Der künstlerische Wert von *traumhaft* wird daran bemessen, dass das Publikum sich selbst mit dessen sozial-gesellschaftlichen Inhalten konfrontiert sieht und in Bezug auf das eigene Leben Rückschlüsse ziehen kann.²⁴⁶ In einem Nebensatz geht Linzer hier auf den rechtlichen Status und die „soziale Existenz“ der *Gruppe Zinnober* ein, welche beim Publikum nach dem Schauen von *traumhaft* diskutiert werden. Darauf kommt er auch am Ende des Artikels zurück, in dem er fordert:

„Natürlich braucht die Gruppe Arbeits- und Auftrittsmöglichkeiten, einen Platz in unserer kulturellen Landschaft, den sie sich de facto – kraft ihrer Professionalität, ihrer künstlerischen Überzeugungskraft, ihrer politischen Haltung – beim Publikum längst erspielt hat.“²⁴⁷

243 FAKTOR, Jan, *Zinnober traumhaft. Elias-Gemeinde*, in: Kraft, *traumhaft*, S. 284-287.

244 Ebenda, S. 286.

245 LINZER, Martin, *traumhaft*, in: *Theater der Zeit*, Heft 9/1987, S. 13, im Folgenden zitiert als: Linzer, *traumhaft*.

246 Diese Identifikation des Publikums entspricht genau dem Anliegen und Wunsch *Zinnober*s, welchen Günther Lindner in seinem Solo-Auftritt formuliert (vgl. 2.2.1. Solo-Auftritt *stepper alias saxophon*).

247 Linzer, *traumhaft*. Hier ist zu berücksichtigen, dass die Rezension im September 1987 veröffentlicht wurde, zu einer Zeit also, als *traumhaft* bereits im *bat* gezeigt worden war und sich namhafte

Auf welche „politische Haltung“ sich Linzer bezieht, bleibt unklar, da sich in *traumhaft* durchaus Passagen finden lassen, die als DDR-kritische Haltung interpretiert werden können.²⁴⁸ *Theater der Zeit* war eine politisch DDR-konforme Zeitschrift, weshalb er die kritische Haltung der Gruppe an dieser Stelle nicht öffentlich als positiv werten kann. Linzer lässt daher die in *traumhaft* auftauchende DDR-Kritik unbeachtet oder verkehrt sie gar ins Gegenteil. Zusätzlich beschreibt er den kollektiven Zusammenhalt der Gruppe, welcher sich ganz im Sinne von Marx als „Summierung und Potenzierung von Individualitäten versteht,“ als politisch.²⁴⁹ Henning Rischbieter veröffentlicht im Dezember 1986 im westdeutschen *Theater heute* die sehr kurze Rezension *TRAUM-HAFT*. Auch er nimmt in seinem Artikel überwiegend eine beschreibende Haltung ein, die sich jedoch im Gegensatz zu den anderen beiden Rezensionen, überwiegend einzelnen Details widmet. In diese sehr genauen Szenenwiedergaben baut er einzelne Deutungs- und Wertungselemente ein. So spricht er beispielsweise beim Aschebad des *tuba asher* von der „Grenze zum Unfug, zum kraftmeierischen Klamauk“ und einer „ziellos-dadaistische[n] Aggression als gezielte[r] Provokation“. Auch stellt er den Titel der Stückcollage in Frage: „Traumhaft? Mehr Alptraumhaft.“²⁵⁰ Hier wird dem Lesenden das Stück nicht gerade schmackhaft gemacht. Dies jedoch relativiert Rischbieter am Ende des Textes, indem er nun doch eine Interpretation der gesamten Stückcollage wagt:

„Diese Kollektiv-Form richtet sich, indem sie Zwänge ästhetisch konstruiert, gegen die Zwänge draußen, in der Realität, die als sinnlose aufgedeckt werden durch den ästhetischen Sinn, den das scheinbare Unsinn-Unternehmen 'Traumhaft' hat“²⁵¹

Hier sieht er also in der Konstruktion des „Unfugs“, der „Aggression“ und des „Alptraums“ die bewusste Intention der *Gruppe Zinnober*, um mit deren Hilfe, Zwänge des realen Lebens sichtbar machen und sie daraufhin in Frage stellen zu können. Das „Unsinn-Unternehmen“ wird zum „scheinbaren“, was vermuten lässt, dass Rischbieter diese Intention der Stückcollage *traumhaft* nun doch als gerechtfertigt und auch gelungen ansieht. Dennoch ist er davon überzeugt, dass sich die Intention *traumhaft*s nicht von selbst erklärt, sondern es die Aufgabe des Publikums ist, sie zu erkennen: „Die [Zuschauer] aus Westdeutschland verließen in der Pause den Raum. Sie sind wohl zu wenig darin geübt worden, dem Unsinn seinen Sinn abzulesen.“²⁵²

Dass jedoch auch Zuschauer aus Ostdeutschland Probleme mit dem Verstehen und Lesen des

Theatergrößen für die staatliche Anerkennung *Zinnobers* eingesetzt hatten (vgl. 2.2.).

248 Hier sei beispielsweise an die Fluchtscene über die Elbe von dem *idioten* Steffen Recks oder an das von *tuba asher* gesungene 4. Gebot der sozialistischen Moral und Ethik und deren inhaltliche Umdeutung erinnert.

249 Linzer, *traumhaft*.

250 RISCHBIETER, Henning, *TRAUM-HAFT, eine Aufführung der Gruppe Zinnober*, in: *Theater heute*, Heft 12/1986, S. 18, im Folgenden zitiert mit: Rischbieter, *TRAUM-HAFT*.

251 Ebenda. S.19. Dem fügt Rischbieter noch ein in Klammern gesetztes: „*Das ist meine Spekulation*“ hinzu (vgl. ebenda).

252 Ebenda.

Unsinns hatten, zeigt sich in dem Leserbrief eines anonymen Lesers an die Kulturredaktion der Dresdener Tageszeitung *UNION*, vom 02.12.1985²⁵³. Der Leser spricht von der Darbietung hintereinander gesetzter Szenen, „die an Geschmacklosigkeiten nicht zu überbieten waren“²⁵⁴,

„die uns [ihn und seine Frau-W.B.] und einem großen Teil der Zuschauer einen solchen Schock versetzten, daß bereits vor der Pause und in der Pause wir und andere Besucher das 'Volkspodium' fluchtartig verließen. Der Schock über das Gebotene war so groß, daß sich nicht eine einzige Hand zum Beifall bereitfand.“²⁵⁵

Der Schreiber ist sehr entsetzt und interpretiert die Solo-Auftritte der Performer als Darstellung von „geistig kranken Menschen“.²⁵⁶ Weiterhin stellt er sich die Frage, ob die Performer während der Aufführung unter Drogeneinfluss standen²⁵⁷ und ob die „Nachahmung von geistig umnachteten Menschen Volkskunst“²⁵⁸ darstelle. Schließlich bittet er die Kulturredaktion um die Weiterleitung seines Schreibens an den Stadtrat, „um derartige Geschmacklosigkeiten in einer Kunst- und Kulturstadt wie Dresden in Zukunft zu verhindern.“²⁵⁹ Hier wird einerseits deutlich, dass der Schreiber den künstlerischen Spielraum und die Freiheit von Kunstschaffenden als sehr begrenzt definiert. Andererseits kann seine Stellungnahme aber auch als heftige *persönliche* Reaktion auf die biografischen Inszenierungen gesehen werden. Vielleicht musste er in besonderer Weise abwehrend reagieren, zumal ein solches Theater in der DDR vorher noch nie zu sehen war. Auf diesen Leserbrief antwortet Brit Fischer vom *Volkskunstpodium* in Dresden am 24.01.1986.²⁶⁰ In ihrem Brief geht sie sehr ausführlich auf die Fragestellungen und Behauptungen des Lesers ein und verteidigt *traumhaft* als eine Inszenierung „von hohem psychologischen Wissen und künstlerischen Wert“ und fasst die Beweggründe und Inspirationsquelle desselben wie folgt zusammen:

„Junge Menschen scheitern in der Blüte ihrer Jugend, begehen Selbstmordversuche, sind in psychologischer oder neurologischer Behandlung, kommen mit ihrem eigenen 'Ich' und der sie umgebenden Umwelt nicht mehr klar, können Natürliches von Unnatürlichem, Produktives von Unproduktivem nicht mehr unterscheiden und begeben sich nun auf die leidvolle Suche nach den Ursachen für ihren Zustand – nach dem 'Schlüssel zum Glück'. [...] Wesentliche Aussage ergab sich für mich durch die Aufforderung nicht mit seinen Verzweiflungen und Ängsten zu leben, im Gegenteil – man muß sich selbst auf die Suche begeben, um ihre Ursachen aufzudecken und den Mut zu haben, sich den Dingen zu stellen, vor denen man bisher zurückschreckte.“²⁶¹

Diese inneren Zustände und Konflikte wolle die Gruppe, laut Fischer, nicht etwa abwerten

253 Kraft, *traumhaft*, S. 279-281.

254 Ebenda. S. 279.

255 Ebenda.

256 Da er und seine Frau *traumhaft* nur bis zur Pause verfolgten, bezieht er sich hier auf den ersten Teil des Stückes.

257 „Stehen die Akteure bei ihren Darbietungen etwa unter einem Drogeneinfluß, denn normale Menschen können derartige Geschmacklosigkeiten doch wohl kaum produzieren.“ (Vgl. Kraft, *traumhaft*, S. 280.

258 Ebenda.

259 Ebenda.

260 Auch dieser Brief ist in der Veröffentlichung Dieter Krafts zu finden (vgl. ebenda, S. 281-283).

261 Ebenda. S. 281/282.

sondern beim Zuschauenden „Verständnis für Verhalten, was sich auch mal außerhalb der 'Norm' bewegen kann“²⁶² hervorrufen. An späterer Stelle erwähnt sie dieselbe Identifizierung des Zuschauenden mit dem Bühnengeschehen, welche auch schon Martin Linzer als Phänomen von *traumhaft* hervorgehoben hat. Fischer beschreibt es hier als beabsichtigtes Vorhaben der *Gruppe Zinnober*²⁶³: „Dem Zuschauer sollte selbst die Möglichkeit gegeben werden, sich durch die persönliche Deutung in das Geschehen einzubringen.“²⁶⁴ Desweiteren schreibt Brit Fischer in ihrem Brief:

„Im Verlauf des Abends (die Vorstellung war mit der Pause nicht zu Ende) bot die Gruppe Lösungen an, um individuelle Schranken überspringen zu können. Es gehört ja zur alt überkommenen Form der dramatischen Struktur, daß die 'Lösung des Konflikts' am Ende der Handlung - nach der Pause – liegt. Da muß man schon manchmal mit den Helden 'durchhalten'.²⁶⁵“

Hier stellt Fischer *traumhaft* also in eine Reihe mit dramaturgisch traditionellen Theaterstücken, deren Verlauf aufeinander aufbaut, um am Schluss Lösungen anzubieten. Dies widerspricht dem collage-artigen Charakter, welchen *traumhaft* in manchen Publikationen sogar im Untertitel trägt²⁶⁶. Meiner Meinung nach bietet das Stück auch keinerlei Lösungen am Ende an, sondern behält den fragenden Charakter bis zur letzten Minute. Eine Ausnahme bildet hier die Zäsur, welche auf die Pause folgend, am Anfang des Solo-Auftritts von Günther Lindner steht und welche ich bereits diskutiert habe²⁶⁷. Zusätzlich gibt es vereinzelte Lösungsansätze, welche in den jeweiligen Solo-Auftritten²⁶⁸ oder auch zwischen diesen von der gesamten Gruppe angeboten werden. Für all diese Ansätze gilt jedoch, dass sie mit Beginn des nächsten Solos schon wieder in Frage gestellt werden. Ebenso verhält es sich mit der Schlusszene, sie könnte durch ein Weiterführen des Stückes, genau wie die anderen sofort in einer neuen Frage aufgelöst werden. Es wirkt eher wie ein Zufall, dass eben an dieser Stelle Schluss ist. Wirkliche Lösungen und Deutungen werden nach meinem Erachten bis zum Ende dem Publikum überlassen. Hier hat Brit Fischer wohl im Eifer des Gefechts und auch um die Argumentation des Schreibers zu schwächen, zur Feststellung einer aufeinander aufbauenden Struktur gegriffen, die sich schlichtweg im Stück nicht wiederfinden lässt.

Uta Schulz berichtet heute, dass der *Gruppe Zinnober* bewusst war, dass sie mit dem Stück *traumhaft*, nicht nur wegen der Themen, sondern auch aufgrund der Umsetzung derselben, anecken und schockieren wird:

262 Ebenda. S. 282.

263 Dies wird auch in der Zäsur in Günther Lindners Solo-Auftritt deutlich (vgl. 2.2.1. Solo Auftritt *stepper alias saxophon*).

264 Kraft, *traumhaft*, S. 283.

265 Ebenda. S. 282.

266 Im Ausstellungskatalog *Boheme und Diktatur* beispielsweise wird *traumhaft* mit „Collage biografischer Szenen“ beschrieben (vgl. Kaiser, Petzold, *Die Jäger der verlorenen Zeit*, S. 363).

267 Siehe 2.2.1.

268 Hier sei das Ende der Solo-Szene von der *singstimme* als Beispiel genannt, in welchem diese, als eine Art Neuanfang, über den Abgrund balanciert, um dann von dem Podest zu rutschen.

„Das war uns schon klar, dass es nicht einfach zu ertragen sein wird und ich mein, dafür sind die meisten Vorstellungen richtig gut gegangen. Also ich hab das keinem übel genommen [...]und vor allen Dingen, wenn ich die Leute gesehen hab, dann hab ich gedacht: 'um Gottes Willen ja, [...]wollen wir sie doch mal nicht so erschrecken' [lacht], weil das war klar, also das ist nicht ihr Ding gewesen.“²⁶⁹

Dennoch fand *traumhaft*, gerade bei dem fachkundigen Publikum großen Anklang. Im März 1987 wurde das Stück auf Drängen von Heiner Müller und Christa Wolf im bat aufgeführt, wobei, laut Steffen Reck, auch Ruth Berghaus anwesend war.²⁷⁰ Direkt im Anschluss an die Aufführung entfachte sich eine Diskussion über *Zinnobers* öffentlichen Status und ihre Anerkennung, bei der sich Heiner Müller öffentlich zu dieser bekannte.²⁷¹ Demnach schlug *traumhaft* in verschiedene Richtungen Wellen und sorgte beim Publikum sowohl für große Entrüstung als auch grenzenlose Begeisterung. Letztendlich sollte die Stückcollage und ihr Erfolg, der *Gruppe Zinnober* zur staatlichen Anerkennung verhelfen und auf der anderen Seite die Gruppe spalten und auseinander fallen lassen.

2.3. Zusammenfassende Betrachtungen zum *theater Zinnober*

Die *Gruppe Zinnober* wagte mit der Entwicklung der autobiografischen Arbeitsweise, dem daraus resultierenden Stück *traumhaft* und auch mit der bloßen Gründung einer freien Theatergruppe einen Schritt, der zuvor in der DDR noch nicht gegangen worden war. Mitten im Berliner Künstlerbezirk Prenzlauer Berg schufen sie eine 'Blase', ein „System innerhalb des Systems“,²⁷² welches die Entwicklung dieser intimen und tiefgehenden Arbeitsweise erst möglich machte. Die Intimität und Verbundenheit der Zinnobermitglieder spiegelt sich auch in der Stückcollage *traumhaft* wieder. Trotz der inszenatorischen Struktur der Aneinanderreihung von Solo-Auftritten und der überwiegenden Nicht-Bezugnahme der Performer untereinander, entsteht eine Atmosphäre des gemeinsamen Schaffens. Auch auf der Bühne baut die Gruppe ein eigenständiges „geschlossenes System“ auf.²⁷³

Durch die Verhandlung der eigenen Biografien und Träume steckt sich die *Gruppe Zinnober* das Ziel in *traumhaft* ein Stück DDR-Lebenswirklichkeit und -Geschichte widerzuspiegeln. Diesem Anliegen immanent ist die unterschiedliche Auffassung und Interpretation dieser DDR-Lebenswelt je nach spezifischem Publikum und Zeitpunkt der Rezeption. So lässt sich *traumhaft* aus heutiger Sicht, mit einem zeitlichen Abstand von fast dreißig Jahren, aus einer gänzlich anderen Perspektive betrachten, als das durch die Rezeption *traumhaft*s zu DDR-Zeiten geschah.²⁷⁴ Waren doch die Zuschauer aus Ostdeutschland so sehr mit dem aktuellen

269 Interview Schulz 2012, Min. 36.

270 Interview Reck 2012, Abschnitt 3, Min. 8.

271 Kaiser, Petzold, *Die Jäger der verlorenen Zeit*, S. 361. Siehe hierzu ausführlicher in 2.1.

272 Zitat Steffen Reck (vgl. Krauser, *Der gordische Knoten*, Min. 10. Siehe auch Fußnote 60).

273 Ebenda.

274 Vgl. 2.2.5.

Kontext verbunden, dass sich generelle Schlüsse auf die DDR-Lebenswirklichkeit nur schwer ziehen lassen konnten oder waren diese Lebenswirklichkeiten doch so verbreitet bekannt, dass sich diese Rückschlüsse nicht ziehen lassen mussten. Szenen der Stückcollage wie die Fluchtgedanken des *idioten*, das Gedicht *traumballade*, welches vom Fisch im Waschhaus spricht oder die Zugfahrt nach Amerika von *engelchen schwarzweiss*, sind für das ostdeutsche Publikum der 80er Jahre eine mutige 'Benennung' der aktuellen Konflikte, Wünsche und Träume. Dreißig Jahre später bilden sie für mich, die ich diese Lebenswelt nicht aktiv und bewusst kennengelernt habe, eine 'Aufdeckung' dieser Realitäten, gleich einer Art Zeitzeugenbericht. Eine dritte Perspektive eröffnet sich in der Rezension des ehemals westdeutschen Henning Rischbieter. Als einem 'außenstehenden Zeitgenossen' zeigt sich ihm die fremde Lebenswelt der DDR, die ihn nicht, wie die Ostkollegen, zum eigenen persönlichen Erleben und Erfahrungsaustausch inspiriert, sondern ihn, ähnlich wie ich aus heutiger Sicht, Rückschlüsse auf die „Zwänge“ und die „Realität“ der Lebenswelt der DDR ziehen lassen.²⁷⁵

Diese unterschiedlichen Funktionen, die *traumhaft* je nach Zeitpunkt der Rezeption und Kontext des Publikums hat, lassen jedoch alle darauf schließen, dass die Stückcollage tatsächlich Lebenswirklichkeiten der DDR widerspiegelt und das Publikum zur Reflexion über diese anregt. Somit ist das Prinzip, welches die *Gruppe Zinnober traumhaft* zu Grunde gelegt hat sowohl im damaligen als auch im heutigen Kontext aufgegangen.

Dennoch fiel das Anliegen *Zinnobers*, DDR Wirklichkeit darzustellen in zynischer Weise auf die Gruppe zurück und lies diese schließlich zerbrechen: Die Mitglieder *Zinnobers* wollten etwas Anderes schaffen als das bestehende System, sie wollten ein Stück individuelle Freiheit und Entwicklung für sich beanspruchen und vielleicht auch ihr Publikum ermutigen. Als Prominente sich für die Gruppe einsetzten, kam es zur Anerkennung und auch finanziellen Unterstützung bis hin zur Möglichkeit, ihre Produktion im westlichen Ausland zu zeigen. Statt Freiheit bedeutete das, durch Protektion und durch eine Zusammenarbeit mit der Stasi, eine Rückkehr ins bestehende System, gegen das sie sich ursprünglich gewehrt hatten.

Dennoch wagten *Zinnober* etwas, was es vorher so nicht gab: eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit ihrer Lebenswirklichkeit, eine Auseinandersetzung mit der Generation ihrer Eltern, eine Auseinandersetzung mit dem SED-Regime. Das Schicksal der Gruppe ist letztendlich genauso beeindruckend und aussagekräftig für die DDR-Wirklichkeit wie ihre Collage *traumhaft*.

275 Rischbieter, *TRAUM-HAFT*, S. 18.

3. Performative Biografie-Bearbeitungen von DDR-Kontexten nach '89

Biografische Bearbeitungen von DDR Kontexten gab es nach 1989 viele und besonders in den letzten Jahren meldet sich vermehrt auch eine jüngere Generation zu Wort, die zu jeglichen Bereichen dieses Themenfeldes Stellung nimmt.²⁷⁶ Jedoch konzentrieren sich diese (auto-) biografischen Ansätze, neben dem Aspekt, dass sie überwiegend eine bestimmte Perspektive einnehmen, meist auf literarische Ausdrucksformen oder dokumentarische Filmarbeiten.²⁷⁷ Performative, also theatrale oder choreografische Bearbeitungen gibt es hingegen verschwindend wenige. Gerade diese Form der Auseinandersetzung erscheint mir jedoch in diesem Kontext als interessant und viel-versprechend, da sie eine andere Möglichkeit der Unmittelbarkeit, der direkten Konfrontation darstellt. Um mein eigenes Stückkonzept besser einordnen zu können, möchte ich im folgenden zwei Projekte vorstellen, welche doch den Versuch unternommen haben, DDR-Kontexte anhand von (auto-) biografischem Material performativ zu bearbeiten. Zum einen handelt es sich um die 2009 uraufgeführte Tanzperformance *danach* von der Choreografin Golde Grunske, welche anhand von Biografien ehemaliger Insassen des sächsischen Jugendwerkhofs Torgau einen extremen Fall von biografischen Brüchen im DDR-Umfeld bearbeitet. Das andere Beispiel ist die autobiografische und selbstinszenatorische Performance *Schubladen* von dem Performance-Kollektiv *She She Pop*, welche im März diesen Jahres zur Aufführung kam. *Schubladen* ist ein inszeniertes Aufeinandertreffen von drei Ost- und drei Westfrauen, welche sich aller vorhandenen Klischees bedienen, um sich heute, zweiundzwanzig Jahre nach dem Mauerfall, die Frage zu stellen, wie diese unterschiedlichen Sozialisierungen auf sie gewirkt haben und welche Rolle sie noch heute in der Begegnung von Ost und West spielen.

Ich habe mich für diese beiden performativen Bearbeitungen entschieden, da sie, mit Golde Grunske, geboren 1975 und *She She Pop*, deren Mitglieder Anfang der siebziger Jahre geboren wurden, in gewisser Weise eine Folgegeneration der Zinnobermitglieder darstellen, wenn sie auch, anders als bei den Performern von *made in gdr*, noch zu DDR-Zeiten jugendlich bzw. erwachsen wurden. Diese unterschiedlichen biografischen Generationserfahrungen, die sich in Bezug auf den DDR-Kontext schon durch einige Jahre Altersunterschied erheblich wandeln, erweisen sich für die Einordnung von *made in gdr* als besonders interessant.

276 Neben den vermehrt auftretenden Publikationen einzelner dieser Generation (vgl. 4.1.2.), gründete sich 2011 eine Initiative, *dritte Generation Ost*, welche die Stimmen der 1975-1985 geborenen (in Ost und West) in Bezug auf 'Ostdeutschland' bündelt. Sie veranstalten Diskussionen, Tagungen und stellten verschiedenen Stellungnahmen dieser Generation in einem veröffentlichten Band zusammen (siehe HACKER, Michael; MAIWALD, Stefanie; STAEMMLER Johannes (Hg.), *Dritte Generation Ost, Wer wir sind, was wir wollen*, Berlin 2012).

277 Siehe 4.1.2.

3.1. Golde Grunske: *danach*

Die Tanzperformance *danach* ist das zweite Stück der Choreografin Golde Grunske, welches sich mit dem „geschlossenen Jugendwerkhof Torgau“²⁷⁸ befasst. Ihre erste Arbeit zu diesem Thema *Schocktherapie*²⁷⁹, befasst sich mit dem Arbeits- und Repressionsalltag der inhaftierten Jugendlichen. Besonders die Gefühlszustände während der Extremerfahrungen, wie Arrest und Zwangssport, bilden den Ausgangspunkt für die Choreographieentwicklung. Die zweite Arbeit *danach* thematisiert anhand der Biografien vier ehemaliger Insassen die Zeit nach deren Entlassung und die persönlichen Umgänge mit den gemachten Erfahrungen. Für die Recherche dieser Arbeiten, welche sich über den Zeitraum von einem Jahr erstreckte, führte Golde Grunske Interviews mit insgesamt vier Zeitzeugen. In *danach* 'verkörpert' je eine Tänzerin eine der vier Lebensgeschichten, so dass in der Performance vier Tänzerinnen zusammen kommen.²⁸⁰ Das biografische Arbeiten ist hier also kein autobiografisches, sondern es werden Repräsentanten genutzt, um Aspekte der Lebensgeschichten anderer in einen tänzerischen Ausdruck zu bringen.

Die Tanzperformance beginnt im Freien.²⁸¹ Auf einer Treppe stehen die vier Tänzerinnen mit

278 Der geschlossene Jugendwerkhof Torgau war der einzige geschlossene Jugendwerkhof der DDR und existierte von Mai 1964 bis November 1989. Als „Disziplinierungsanstalt der Jugendhilfe“ unterstand der Jugendwerkhof Torgau direkt dem Ministerium für Volksbildung. In den 25 Jahren seiner Existenz wurden etwa 4000 Jugendliche im Alter von 14-18 Jahren (Ausnahmen auch bis zum 20. Lebensjahr), zum Zwecke der „Umerziehung“ zwischen drei und sechs Monate in den geschlossenen JWH eingewiesen. Meist kamen diese Jugendlichen, die „als schwer erziehbar“, „verhaltensauffällig“ oder „asozial“ galten, bereits aus anderen Heimen und offenen Jugendwerkhöfen und wurden von diesen, beispielsweise wegen „wiederholten Fluchtversuchen“, „aggressivem Verhalten gegenüber Erziehern“ oder „der Ablehnung von politisch-ideologischen Veranstaltungen“, ohne richterliche Anordnung in den geschlossenen JWH überwiesen. Dort gehörten, neben einem strengen Tagesablauf, bis zu völliger Erschöpfung betriebener Zwangssport, mehrtägige Aufenthalte in Arrestzellen ohne Lichteinfall (die kleinste maß gerade einmal 1.30x1.30 Meter) und physische Gewalt bis hin zu Misshandlung seitens der Erzieher, zu den „Methoden der Disziplinierung.“ (Siehe hierzu: GATZEMANN, Andreas, *Der Jugendwerkhof Torgau. Das Ende der Erziehung* (= Studien zur DDR-Gesellschaft, Bd.11.), Berlin 2009, S. 141ff, im Folgenden zitiert als: Gatzemann, *Der Jugendwerkhof Torgau*. HILFSBERG, Stephan, *Die ehemaligen Heimkinder der DDR – eine unbekannte Opfergruppe*, in: GLOCKE, Nicole, *Erziehung hinter Gittern. Schicksale in Heimen und Jugendwerkhöfen der DDR*, Halle 2011, S. 325-336. GLOCKE, Nicole, *Erziehung hinter Gittern. Schicksale in Heimen und Jugendwerkhöfen der DDR*, Halle 2011, S. 263f. www.jugendwerkhof-torgau.de [Stand: 2. Oktober 2012]).

279 Golde Grunske erarbeitete die Tanzperformance *Schocktherapie* für fünf Tänzerinnen im Rahmen ihres Choreografie-Studiums an der Dresdner Palucca-Schule. Die Uraufführung, mit der Grunske gleichzeitig auch ihr Studium abschloss, fand im Juni 2008 in der *semper kleine scene* in Dresden statt (vgl. Interview Grunske 2012. <http://www.golde-grunske.de> [Stand: 2. Oktober 2012]). Der Titel dieser Tanzperformance lehnt sich an das „sozialpädagogische Konzept“ und das ihm zugehörige Einweisungsverfahren in den geschlossenen JHW an, welches dessen Direktor Horst Kretzschmar in seiner Diplomarbeit mit der Therapie des „heilsamen Schocks“ betitelte. Das „Einlieferungsritual“ der Jugendlichen verlief stets gleich. Zu ihm zählten unter anderem: stundenlanges Stehen auf dem Flur, die Rasur der Kopfhare und mindestens drei Tage Aufenthalt in der „Zuführungszelle“ im Arrest (s. Gatzemann, *Der Jugendwerkhof Torgau*. 84f).

280 Die Tänzerinnen sind: Juliane Bauer, Anne Brinkmann, Doreen Heidrich und Bettina Paletta. Bis auf Anna Fingerhuth, die in *Schocktherapie* die fünfte Tänzerin ist, bestehen die beiden Torgau-Produktionen aus derselben Besetzung.

281 Ich beziehe mich hier auf eine Aufnahme vom 1. April 2010. Hier wurde *danach* zusammen mit *Schocktherapie* unter dem Titel *Eingebrannt* im *Theaterhaus Rudi* in Dresden gezeigt. Die Uraufführung von *danach* fand bereits am 26.06.2009 im Kunstmuseum *Dieselskraftwerk Cottbus*

dem Rücken zum Publikum. Vier Feuerkörbe mit brennenden Feuern stehen vor ihnen. Hinter den Tänzerinnen steht die Geigerin Nicolle Dürschmid und spielt eine Adaption der Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach.²⁸² Nach und nach drehen sich die Tänzerinnen um, zwei beginnen weißes Papier zu verbrennen, die anderen beiden entledigen sich ihrer weißen Hemden und werfen diese ins Feuer.²⁸³ Als die Musik verstummt, löschen die Tänzerinnen ihre Feuer und gehen ins Innere des Theaterhauses. Das Publikum folgt ihnen. Drinnen liegt auf der schwarzen Bühnenfläche eine große rechteckige Bahn aus weißen A4-Papieren. Darauf läuft Juliane Bauer mit einem kalten, unbewegten Blick in die Ferne starrend, im Rechteck. Zwei der anderen Tänzerinnen stehen am hinteren, die dritte am rechten Bühnenrand. Dem Publikum den Rücken bzw. die Seite zugewandt, richten sie ihren starren Blick auf die Wände vor ihnen.

Dies ist bereits die Szenenaufstellung, in der das erste der vier Soli der Tänzerinnen stattfindet, die im Verlaufe des Abends zum Teil nacheinander und zum Teil parallel ablaufen. Während des ersten Solos von Juliane Bauer halten sich die übrigen Tänzerinnen weitgehend im Hintergrund und verharren in ihren Positionen. Nur an wenigen Stellen reagieren sie mit einmaligen, ruckartigen und harten Bewegungen, welche meist als Reaktion auf ein eingespieltes, lautes Geräusch erfolgen, das an das Zuknallen einer Tür (bzw. Zellentür) erinnert.²⁸⁴ Die impulsiven Bewegungen bringen die Tänzerinnen in eine neue Position, in der sie dann wieder verharren. Das Solo, welches sich im Inneren des Rechtecks abspielt, trägt zwei Hauptelemente in sich. Eines sind die tänzerisch-virtuosen Passagen, die überwiegend von sehr impulsiven Bewegungsphrasen gekennzeichnet sind und zwischen denen immer wieder ein Verharren gesetzt ist, in welchem kleinere Details wie Blick und Körpertonus in den Vordergrund treten. Das andere Element ist der eher szenische Umgang mit dem weißen Papier, welches Juliane Bauer mit den Füßen zerfleddert oder sich, in schnellen, panischen Aktionen, unter ihre Kleidung und in den Mund stopft.

Diese beiden Elemente könnten auf ambivalente Reaktionen der Zeitzeugen²⁸⁵ im Umgang mit

statt.

282 Der Contrapunctus 14 der *Kunst der Fuge* (BWV 1080) ist im Original vierstimmig und wurde von Nicolle Dürschmid für eine Solo-Violine adaptiert. In verfremdeter Version wurde diese Fugenadaption bereits in *Schocktherapie* verwendet.

283 Während das Papier als Symbol für die Akten und Dokumente angesehen werden kann, welche in allen Heimen und Jugendwerkhöfen in einer sehr akribischen Art und Weise geführt wurden und somit Nachweis über die Sicht der Erzieher auf die Jugendlichen liefern, gehören die Hemden zu den Kostümen, welche die Tänzerinnen in *Schocktherapie* trugen. Dieses Entledigen und Vernichten der 'alten Gegenstände' steht hier für den Versuch das Erlebte hinter sich zu lassen. Golde Grunske erklärt in unserem Gespräch ihr Anliegen durch das Aufgreifen der Kostüme (und der Adaption von Bachs *Kunst der Fuge*, vgl. Fußnote 281) einen Verknüpfungspunkt zwischen den beiden Torgau-Choreografien zu schaffen (vgl. Interview Grunske 2012).

284 Dieses Geräusch taucht bereits in *Schocktherapie* auf und hat somit u. a. eine erinnernde Funktion.

285 Golde Grunske erzählte mir in unserem Gespräch, welche Tänzerin sie welchem Zeitzeugen zugeordnet hat (vgl. Interview Grunske 2012). Die Lebensgeschichten der vier Zeitzeugen lassen sich in diversen Veröffentlichungen wieder finden. Da die Zeitzeugen selbst jedoch nicht wissen, durch welche Tänzerin ihre Lebensgeschichte repräsentiert ist (und Golde Grunske das in Hinsicht auf ihre künstlerische Autonomie auch ausdrücklich nicht möchte) und auch aus Gründen des

ihrer Vergangenheit zurückgeführt werden. Auf der einen Seite steht die wiederkehrende Konfrontation mit dem Geschehenen und eine heute noch wirksame Macht, die unter anderem die Schriftzeugnisse der ehemaligen Erzieher auf die ehemaligen Insassen ausüben,²⁸⁶ auf der anderen Seite das explosionsartig auftretende Bedürfnis die Vergangenheit loszuwerden, das jedoch durch stetig wiederkehrenden Kraftverlust gekennzeichnet ist. Das Loswerden ist schwer, da die 'Fremdsichten' verinnerlicht wurden und immer neu verinnerlicht werden.

Am Ende ihres Solos sackt Juliane Bauer in sich zusammen, wird von zwei anderen Tänzerinnen wieder in den Stand gebracht, um daraufhin wieder zu fallen und wieder aufgehoben zu werden. Schließlich steht sie doch von allein. Daraufhin entspinnt sich eine Duoszene, in der Doreen Heidrich die Papiere, die Bauer zuvor unter ihrer Kleidung trug in kleine Fetzen reißt. Dies wird von einem 'Schredder-ähnlichen' Geräusch begleitet. Dazu beginnt Bauer nun sehr virtuos und in fließenden, einander fortführenden Bewegungen zu tanzen. Nach dem völligen Zusammensacken ist mit Hilfestellungen von außen nun also eine Art Moment der Befreiung möglich.

Daraufhin beginnt das Solo von Bettina Paletta, welches mit sehr kraftvollen Bewegungen, die alle eine abwehrende und abstoßende Position nach außen gemein haben und zum Teil auch die anderen Tänzerinnen vom eigenen Körper wegstoßen, den gesamten Bühnenraum in Anspruch nimmt. Hier setzt die drinnen bisher nicht erklungene Violine mit einem gleichmäßigem, schnellen Puls ein, der durch die Erzeugung von Schlägen mit der Bogenstange auf die G-Seite, neben dem Grundton eine Reihe verschiedener Obertöne erklingen lässt. Durch seine beinahe militärisch anmutende Penetranz, lässt er die aufbegehrenden und aggressiven Bewegungen der Tänzerin wie einen Versuch wirken aus einer inneren Enge auszubrechen. Dieser gelingt jedoch nicht: Das Solo mündet in einem völligen Erschlaffen des Körpers von Bettina Paletta, welche von den anderen Tänzerinnen zunächst getragen und dann zum Bühnenrand geschleift wird. Dazu erklingt ein über Minuten gehaltener, durchgehender Ton der leeren G-Seite.

Die übriggebliebenen Blätter werden nun von den Tänzerinnen mit den Füßen zu einem kleineren Quadrat zusammen getragen, in welchem sich das Solo von Anne Brinkmann abspielt. Außerhalb des Quadrats agiert Doreen Heidrich, so dass hier zwei Soli nebeneinander stehen, die jedoch nur verhalten in Kontakt kommen. Ein Kontaktelement ist der durchgängige Rhythmus der Violine, welcher sich durch die Szene zieht und den beide Tänzerinnen in ihren

Datenschutzes gehe ich auf die expliziten Biografien und deren künstlerische Umsetzung an dieser Stelle nicht ein. Überdies ist das für meine Untersuchungen auch nicht weiter von Belang und würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

286 Hierzu eine der Fragestellungen Golde Grunskes aus ihrer Choreografie-Beschreibung: „Welche Macht haben die persönlichen Akten und Dokumente aus der Zeit vor 1989, die in ihrer Wortwahl an die beklemmende Zeit der Einweisung erinnern und welche Wirkung haben sie auf den Aufarbeitungsprozess? Wie schnell werden geschriebene Worte ein Teil Deiner Geschichte und können Dich jederzeit wieder einholen?“ (Siehe <http://www.golde-grunske.de/choreographie-danach.html> [Stand: 3. Oktober 2012]).

Soli aufgreifen. Auch beziehen sich beide auf das Papier: Während sich Anne Brinkmann zunächst in harten, aggressiven Selbstberührungen mit diesem abreibt, beginnt Doreen Heidrich auf zwei der Blätter in einem Rhythmus (4/4-Takt: Halbe, Viertel, Viertel) zu laufen, welchen die Violine wieder auf der leeren G-Saite übernimmt. Auf diesen Rhythmus steigt auch Anne Brinkmann ein, welche eine Bewegungssequenz aus einer Mischung von zarten und harten Selbstberührungen darauf entwickelt. Über das Anfassen des eigenen Körpers entsteht eine Bezugnahme auf ihre Kleidung, an der sie schließlich zu ziehen und zu zerren beginnt, was unter anderem die Assoziation des 'bewegt und gezerrt werden' im Zuschauenden wachruft. Währenddessen läuft Doreen Heidrich, noch immer in rhythmisierten Schritten um das Quadrat, in dem Brinkmann tanzt. Ab und zu greifen die beiden Tänzerinnen dieselbe Bewegung auf, so dass für Momente eine Synchronisierung und damit ein Gemeinsames entsteht, was jedoch durch die Abgrenzung des Papierquadrates nie wirklich zusammen findet. Die Duoszene endet in der völligen Verwicklung Anne Brinkmanns in ihrer Kleidung, während Doreen Heidrich das Papier mit ihrem T-Shirt wieder und wieder 'zusammenschlägt'. Juliane Brauer kommt hinzu, zieht den immer noch erschlafften Körper der Bettina Paletta hinter sich her und beide räumen auf diese aggressive Art und Weise die Papiere zu einem Haufen zusammen. Zum Klang einer Adaption des neunten Contrapunctus der *Kunst der Fuge* für eine Violine²⁸⁷, hat dies fast eine befreiende und klärende Wirkung. Dies gilt zumindest für drei der vier Performerinnen: Während Bettina Paletta in dem Papierhaufen liegen bleibt, gehen die anderen Tänzerinnen, jede auf einem eigenen Weg zu verschiedenen Seiten der Bühne ab. Somit sind sie trotz einzelner Versuche des Zusammenfindens allein geblieben.

3.2. She She Pop: Schubladen

Das Performance-Kollektiv *She She Pop*, welches 1998 aus dem Studiengang *Angewandte Theaterwissenschaften* in Gießen hervorging und ausschließlich aus west-sozialisierten Mitgliedern besteht, brachte im März diesen Jahres die Ost-West-Auseinandersetzung *Schubladen* in Berlin zur Premiere.²⁸⁸ Für diesen „mehrstimmigen Dialog“²⁸⁹ lud *She She Pop* drei 'Ost-Performerinnen' zu einem Aufeinandertreffen mit den 'West-Kolleginnen' auf der Bühne ein.²⁹⁰ Besonders im Hinblick auf ihre Ost- bzw. Westherkunft stellen sie sich der Frage

287 Auch der Contrapunctus 9 der *Kunst der Fuge* (BWV 1080) ist im Original vierstimmig und wurde von Nicolle Dürschmid für eine Solo-Violine adaptiert.

288 Aufzeichnung *Schubladen* 2012.

289 So eine der Formatbezeichnungen für *Schubladen* von Ilia Papatheodorou und Lisa Lucassen in deren Gespräch mit Matthias Dell (vgl. Dell, *Das erste Mal*).

290 Die drei West-Performerinnen sind die ständigen Mitglieder des Kollektivs Johanna Freiburg und Ilia Papatheodorou und die Gastperformerin Nina Tecklenburg. Bei den Performerinnen aus der ehemaligen DDR handelt es sich um Annett Gröschner (Schriftstellerin), Alexandra Lachmann (Sängerin) und Wenke Seemann (Fotografin und Sozialwissenschaftlerin).

„wie ich die Frau geworden bin, die ich heute bin.“²⁹¹ Der Titel des Stückes ist hier sowohl im Bühnenbild, als auch in seiner Bedeutung als einer 'klischeehaften Assoziation' Programm. An drei Tischen sitzen jeweils zwei der „Gegenspielerinnen“²⁹² als Paare zusammen. Vor sich hat jede eine Schublade auf Rollen zu stehen, in welcher sich allerhand autobiografisches Material befindet. Nach und nach decken sie ihrem Gegenüber, anhand von Tagebüchern, Briefen, Zeugnisbeurteilungen und Schulaufsätzen, sowie erinnerten Erlebnissen und prägenden Literatur- und Musikbeispielen, die eigenen Lebenswirklichkeiten der Kinder- und Jugendzeit auf. Hierbei bewegen sich die Performerinnen durch verschiedene Themenbereiche, wie das Elternhaus, Kindererziehung, Staatssysteme, die erste Liebe und der Mauerfall und schrecken dabei vor keinerlei Klischees zurück.²⁹³ Immer wenn ein Begriff auftaucht, der der anderen nicht verständlich ist, kann diese mit einem „Stopp“ eine Erklärung einfordern. So werden Schlagwörter wie „Dividende“, „Kapitalismus“, „Brigadeleiter“, „Kapitalist“, „Pazifist“ mal in der eigenen Definition, mal anhand des Heimatkundebuches der 4. Klasse (DDR) oder der Aufzeichnungen der Großmutter erörtert. Bei diesen Erklärungen wenden sich die Performerinnen meist in einem genervten Ausdruck dem Publikum zu, was die Definitionsbedürfnisse wie die lästigen Fragen einer kleineren Schwester wirken lassen. In anderen Momenten sind es die Nachfragen, die wie ein herausfordernder Wissenstest wirken und damit eine Art Konkurrenzbeziehung mit dem Gegenüber erwirken. Die Fremdheit der Performerinnen untereinander bleibt das Stück hindurch, von einigen Annäherungen der Ost-Frauen unter sich abgesehen, weitestgehend bestehen. Dieser Eindruck wird besonders dadurch erweckt, dass außer den erwähnten Zwischenfragen, keine Reaktionen der Performerinnen auf die Aktionen der anderen folgen. So bleibt das Stück eine Fragestellung, ein Herausarbeiten von Erinnerungen, Aufzeichnungen und Lebensgeschichten, ohne dass durch Bezugnahmen oder andere verknüpfende Elemente generelle Aussagen getroffen oder Antworten gegeben werden. Ausnahme in dieser kommentarlosen Nicht-Reaktion auf die Aussagen der anderen bilden hin und wieder gestisch kommentierende Kontaktaufnahmen zum Publikum. So reagiert beispielsweise Annett Gröschner²⁹⁴ auf die Second-Hand-Artikel, die Maggi-Suppentüten und die Parfümflaschen, welche Johanna Freiburgs Großmutter, laut ihrer Briefe und Einkaufslisten, in großem Bemühen in den Osten schickte, wiederholt mit zweifelnden und ironischen Blicken ins Publikum, welches bei diesem Gelächter auslöst. Die Publikumsreaktion kann dann

291 Zitat von Ilia Papatheodorou (vgl. Dell, *Das erste Mal*).

292 So die Bezeichnung der verschieden sozialisierten Performerinnen in der Stückbeschreibung auf der Internetseite von *She She Pop* (<http://www.sheshipop.de/produktionen/schubladen/> [Stand: 7. Oktober 2012]).

293 Hierbei drehen sich die Klischees jedoch nicht um in diesem Kontext allzu abgenutzte Bilder wie Spreewaldgurken, Trabis und Mercedes Stern, sondern es werden andere Vorurteile, wie Westpakete, Kommunismus-Definitionen, Fernsehsendungen gefunden.

294 Hier handelt es sich um dieselbe Annett Gröschner, die auch Mitherausgeberin der Aufsatzsammlung *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg* ist, in der auch Günther Lindner veröffentlichte (vgl. FELSMANN, Barbara; GRÖSCHNER, Annett (Hgg.), *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg, Eine Berliner Künstlersozialgeschichte in Selbstauskünften*, Berlin 1999).

wiederum als Feedback für Johanna Freiburg gelten. So läuft hier die Kommunikation zwischen den Performerinnen also gewissermaßen über das Publikum. Diese 'lediglich-über-Umwegen-Bezugnahme' und die vorherrschende Nicht-Kommunikation gilt jedoch nur für die Pärchen, auf denen gerade der Hauptfokus liegt.²⁹⁵ An den Tischen, die gerade nicht im Scheinwerferlicht stehen, tauschen sich die Paare aus, zeigen sich gegenseitig Fotos und lesen sich etwas vor, so dass der Eindruck von interessiertem Austausch entsteht. So wird deutlich, dass hier ein Kontrast zwischen warmem und wissensdurstigem Austausch und kühlem, konkurrentem Abgleich aufgezeigt werden soll. Dies lässt sich nicht zuletzt auf den Gegensatz der öffentlichen und der privaten Atmosphäre zurückführen, welche das Scheinwerferlicht hervorruft. So soll wohl aufgezeigt werden, dass das private Interesse redundant wird, sobald es darum geht, der eigenen Position in der Öffentlichkeit einen Platz zu erkämpfen. Trotz dem Nebeneinander beider Aspekte überwiegt der kühle Abgleich wegen seiner zeitintensiveren und 'ausgeleuchteteren' Präsenz. Lediglich Figuren wie Rio Reiser, Heiner Müller und Katharina Witt können die Performerinnen zu gemeinsamer Euphorie locken. So bilden die Olympia-Kür auf Bürostühlen und das 'Headbanging' zu *Ton Steine Scherben* inszenatorische und gemeinschaftliche Höhepunkte von *Schubladen*.

Das Stück endet schließlich mit dem Aufeinanderprallen sämtlicher Fragen der Performerinnen, bei denen auch hier jegliche Antwort ausbleibt. So stoßen Fragen, wie „Hast du eine Ahnung wie das ist, wenn man die Wetterkarte von Deutschland im Fernsehen nicht mehr wiedererkennt?“ auf „Hast du eigentlich 'ne Ahnung, wie das ist, wenn einem die Vorstellung von Weltfrieden plötzlich naiv vorkommt?“ und „Hast du eigentlich eine Ahnung, wie das ist, wenn man den Kapitalismus als Zumutung empfindet, aber keine Alternative mehr hat?“ auf „Hast du eigentlich eine Ahnung, wie das ist, wenn man den Kapitalismus als Zumutung empfindet und keine Alternative mehr hat-wegen dir?“²⁹⁶ Diese Fragen münden in ein totales Chaos, was bestätigt, dass, laut *She She Pop*, im Ost-West-Konflikt keine Seite wirklich ein Ohr für die andere finden kann. Jedenfalls nicht in der offiziellen Verhandlung über Ost und West. Sobald jedoch das Bühnenlicht langsam abdimmt, fragt Johanna Freiburg flüsternd: „Was machst du eigentlich zu Weihnachten?“ Und zu John Lennons *Happy Christmas* beginnen die Paare über Mürbeteigkekse und Familienfeiern zu plaudern und darüber, dass sie Weihnachten nicht ausstehen können.

295 Diese Verschiebung des Fokus regeln die Performerinnen über Lichteinstellungen, welche sie selbst von ihren Tischen aus bedienen.

296 Aufzeichnung *Schubladen* 2012, Min. 108ff.

3.3. Zusammenfassende Betrachtungen

Diese Beispiele performativer Bearbeitungen von DDR-Kontexten zeigen neben ihrer Gemeinsamkeit, dass beides reine Frauenstücke sind (abgesehen vom *She She Pop*-Mitglied Sebastian Bark, der am Konzept von *Schubladen* mitwirkte), zwei sehr unterschiedliche Ansätze im künstlerischen Umgang mit Biografie auf der Bühne auf. Während Golde Grunske auf Performerinnen zurückgreift, welche die recherchierten Lebensgeschichten und Gefühlszustände von Zeitzeugen in einen tänzerischen Ausdruck bringen, nutzen sich die Performerinnen von *She She Pop* selbst als Zeitzeuginnen und engagieren, als Gegenpart zu ihrer West-Sozialisation drei Ost-Zeitzeuginnen, die ebenso direkt auf der Bühne agieren. Bei *Schubladen* lässt sich also, wie bei nahezu allen Produktionen des Performance-Kollektivs, von einer Inszenierung des eigenen Selbst sprechen.²⁹⁷ Das Zurückgreifen auf persönliche Materialien und autobiografische Anekdoten lassen das Stück über diese Selbstinszenierung hinaus zu einer autobiografischen Recherche und dessen Inszenierung werden. Durch das gesamte Stück hindurch bleibt der autobiografische Aspekt relevant und prägt dieses, was für den Zuschauer auch ersichtlich ist.

Anders verhält es sich bei Golde Grunskes Choreografie *danach*. Waren die Biografien der Zeitzeugen in der Rechercharbeit und zu Beginn der Proben noch sehr präsent, um an ihnen markante Themenfelder und emotionale Zustände zu ermitteln, verloren deren genauen Umstände (zumindest für die Tänzerinnen) mit der Zeit an Bedeutung und die eigene Interpretation der fremden Erlebnisse gewann zunehmend an Relevanz:

„Die [Tänzerinnen; W.B.] wussten das [welchen Zeitzeugen sie 'verkörpern'; W.B.], die haben allerdings ja diese Interviews nicht geführt, also für die war das dann 'nen Name oder 'ne Person [...] Das war für sie dann auch nicht mehr wichtig so, also wir sind ja in Zustände rein gegangen und dass die dann zu dieser Person gehörten, das war für die dann nicht mehr so wichtig.“²⁹⁸

So ist es in *danach* für den Zuschauer nicht mehr unmittelbar greifbar, welcher Themenbereich explizit in der Tanzperformance verhandelt wird. Deutlich wird, dass es sich um die Darstellung von Verarbeitungen traumatisierender Erlebnisse handelt und dass jede der vier Tänzerinnen hierfür andere Umgangsmöglichkeiten findet. Ebenso wird deutlich, dass gegenseitige Hilfe in diesem Prozess fast nicht möglich ist und jede ihren eigenen Weg bestreiten muss. Der genaue Kontext dieser Erlebnisse lässt sich jedoch beim bloßen Zuschauen nicht erschließen. So geht es in *danach* also tatsächlich um eine allgemeinere künstlerische Auseinandersetzung mit traumatischen Schicksalsbrüchen und dem Gefühl des ohnmächtigen Ausgeliefert-seins.²⁹⁹ Die

297 Matzke, *Formen szenischer Selbstinszenierung*.

298 Interview Grunske 2012, Min 36f.

299 Hierzu Golde Grunske: „Als ich mich immer wieder gefragt habe: 'Warum beschäftigt mich das so?' [...] Und irgendwann bin ich drauf gekommen, dass es wirklich dieses eine Gefühl ist, dieses ohnmächtig jemandem ausgeliefert sein.“ (Vgl. Ebenda, Min. 48).

einigen Indizien, die die Zuschauer auf 'Haftsituationen' im Allgemeinen und den geschlossenen JWH Torgau im Speziellen verweisen, sind die eingespielten Geräusche von zuschlagenden Metalltüren, die die Performance begleiten und ein Programmheft, welchem ein Auszug aus der Akte eines Zeitzeugen beigelegt ist. Demnach bildet *danach* also einen künstlerisch-choreografischen Umgang mit Schicksalsbrüchen und Extremerfahrungen im DDR-System, in welchem jedoch generell Folgen von extremer menschenunwürdiger Erfahrung verhandelt werden.

In der „Collage“³⁰⁰ *Schubladen* hingegen erschließt sich der Konflikt zwischen Ost- und Westdeutschen den Zuschauern sehr viel eindeutiger als untersuchter Gegenstand. So fallen während dieser „großen Fuge“³⁰¹ beinahe lückenlos Namen von Politikern und anderen bekannten Persönlichkeiten, sowie Schlagwörter und klischeebedingte Assoziationen, welche sich vom Publikum direkt dem Kontext der BRD oder der ehemaligen DDR zuordnen lassen. Trotz des speziellen Kontexts bearbeitet *Schubladen* auch allgemeingültige Aspekte, die in der Begegnung zweier sich einerseits fremder und gleichzeitig nahestehender Kontrahenten auftauchen. Hierzu Lisa Lucassen:

„Lustig ist, dass wir dachten, *Schubladen* ist schon speziell, ob das überhaupt jemanden außerhalb von Berlin interessiert? Und dann fahren wir demnächst nach Südkorea mit unseren Vätern, und die Südkoreaner haben gefragt, was wir sonst so machen. Wir haben von *Schubladen* erzählt und die waren sofort daran interessiert, weil sie denken, das handelt von ihrer Zukunft.“³⁰²

Auffällig ist, dass in *Schubladen* wenig zwischen den einzelnen Biografien der Ost-Performerinnen, als auch deren west-sozialisierten 'Gegenspielerinnen' differenziert wird. So symbolisiert der inszenierte 'Versuchsaufbau' in der Konfrontation der Ost-West-Paare ein Aufeinandertreffen dieser verschieden sozialisierten Frauen. Die Konfrontation der verschiedenen Ansichten, die innerhalb der Ost-Frauen³⁰³ vertreten sind, bleibt jedoch aus. Dabei lassen sich in ihrer, in der Performance dargelegten Vergangenheit durchaus Differenzen im Umgang mit dem DDR-System feststellen. So stehen die Schwierigkeiten von Annette Gröschner in ihrem Germanistikstudium an der Humboldt-Universität in Berlin und ihre Beobachtung durch die Staatssicherheit neben der Pionierlaufbahn von Wenke Seemann, ohne dass dieses Konfliktpotential angesprochen wird und auch ohne dass zu der eigenen damaligen Position aus heutiger Sicht Stellung genommen wird. Anstelle dessen findet eine Solidarisierung der Ost-Performerinnen gegen die West-Performerinnen statt: Beispielsweise tauschen sie sich in einer Szene, Wodka trinkend, über die Westfrauen aus, wobei auch hier keine Klischees zurückgehalten werden. Diese Pauschalisierung der Meinungen der Ost-Frauen braucht es wohl,

300 So lautet eine weitere der Formatbezeichnungen für *Schubladen* von Iliá Papatheodorou und Lisa Lucassen in deren Gespräch mit Matthias Dell (vgl. Dell, *Das erste Mal*).

301 So die dritte Formatbezeichnung für *Schubladen* (ebenda).

302 Lisa Lucassen, ebenda.

303 Dies gilt natürlich auch für die verschiedenen Ansichten der West-Performerinnen. Ich konzentriere mich jedoch hier, aufgrund meines Untersuchungsanliegens lediglich auf die im ehemaligen Osten sozialisierten Performerinnen.

um das Prinzip der Gegenüberstellung von West und Ost, welches *Schubladen* zugrunde liegt, realisieren zu können. Wären hier auch Differenzierungen innerhalb der gegensätzlichen Lager Untersuchungsgegenstand, würden sie dieses gegenüberstellende Prinzip wohl brechen und überflüssig werden lassen. Ich erachte es als wichtig und interessant diese verschiedenen Positionen innerhalb ostdeutsch sozialisierter Menschen herauszuarbeiten und im performativen Kontext einen direkten und unmittelbaren Ausdruck zu verleihen. Dieser Idee möchte ich in *made in gdr* nachgehen. Während man also bei *Schubladen* von einer autobiografischen „Ost-West-Performance“ sprechen könnte und von Golde Grunskes *danach* als einer Tanzperformance, die sich anhand von Zeitzeugberichten, einer „Opferseite“ des SED-Regimes widmet (also 'eine' Seite des DDR-Kontextes beleuchtet), soll das autobiografische Projekt *made in gdr* sich mit dem Ost-Ost-Konflikt in der Folgegeneration auseinander setzen.

4. *made in gdr* - Konzept für eine autobiografische Performance

Das im Folgenden konzipierte autobiografische Projekt *made in gdr* befasst sich, ebenso wie die oben diskutierten Beispiele mit biografischen Recherchen über DDR-Lebenswirklichkeit und deren performative Bearbeitung. Es versteht sich als eine autobiografisch angeregte Auseinandersetzung von, in der späten DDR geborenen, heute jungen Erwachsenen, mit der Lebenswelt, die sie nur in früher Kindheit selbst kennenlernten. Auch wenn sich diese Lebenswelt für die damaligen Kinder wandelte, ohne das diese es reflektieren konnten, hatte sie häufig großen Einfluss auf die Biografien ihrer Familien. Diese Generation ist also weniger durch die eigene DDR-Erfahrung als durch die ihrer Eltern geprägt. Die Bedeutung dieser vermittelten DDR-Erfahrung für das eigene Leben der 'Wendekinder' soll in *made in gdr* näher untersucht werden. *Made in gdr* bezieht sich also in der Folgegeneration auf die Zeit und Lebenswirklichkeit, die auch die Ostberliner Theatergruppe *Zinnober* in ihrer Stückcollage *traumhaft* bearbeitet hat. Sind doch die Mitglieder der damaligen Theatergruppe heute in dem Alter der Elterngeneration der Performer von *made in gdr*. In Bezug auf die behandelten biografischen Bühnenprojekte nach 1989 sieht sich *made in gdr* als Auseinandersetzung 'innerhalb' der ostdeutschen Folgegeneration und damit als Aufeinandertreffen der verschiedenen Sichtweisen auf DDR-Wirklichkeiten.

So soll die interdisziplinäre Performance *made in gdr* eine autobiografisch angeregte Auseinandersetzung von vier Performern sein, die die heutige Relevanz von familienbedingt, unterschiedlich wahrgenommener DDR-Lebenswirklichkeit untersucht. Die Performer teilen den autobiografischen Hintergrund von 1979 bis 1985 in der ehemaligen DDR geboren zu sein und demnach deren Lebenswelt und die politische Wende 1989 mehr oder weniger unbewusst als Kind wahrgenommen zu haben. Aus Familien, mit konträren politischen Einstellungen kommend, wurden die Lebenswirklichkeiten auch im Nachhinein mit sehr verschiedenen

Einschätzungen und Bewertungen vermittelt, was die eigene Auseinandersetzung beeinflusste. In der Performance treffen nun diese verschiedenen Ausgangssituationen aufeinander. Aus dieser Begegnung der 'kontrahenten Lager' in der Folgegeneration und den dadurch ausgelösten Fragestellungen gestaltet sich der zentrale "Dreh- und Angelpunkt" des collageartigen Stückes.

Die Fragestellungen dabei lauten:

- * In welcher Form und welchem Umfang setzt sich die Generation der heute jungen Erwachsenen mit ihrer DDR-Vergangenheit auseinander? Inwiefern spielen die Erlebnisse und die politischen Positionen der Eltern- (und womöglich auch Großeltern-) generation heute eine Rolle für deren 'Kinder'? (Gibt es überhaupt einen Austausch der Generationen über die vergangenen Wirklichkeiten, Träume, Nöte und den Lebensalltag?)
- * Welchen Umgang finden 'die Kinder' mit den Erlebnissen und Positionen der eigenen Familie in der DDR-Vergangenheit, so etwa der offiziellen oder inoffiziellen Mitarbeit in der Staatssicherheit oder aber Verfolgungen und möglicher Haftzeit ihrer Eltern? (Beides Reaktionen auf einen Staat, den die 'Kinder' nicht selbst aktiv verstehen konnten.)
- * Inwiefern gibt es in der jungen Generation einen Austausch über die Familienwirklichkeiten in der DDR und die heutigen Sichten auf diese? Wie wichtig ist dieser Austausch für die einzelnen?
- * Was sind trotz der konträren Lebenswirklichkeiten der Familien innerhalb der DDR gemeinsame identitätsstiftende Momente der 'Folgegeneration'?

Mich interessiert dabei besonders, wie es sowohl innerhalb der Familien selbst, als auch innerhalb der jungen Generation zu mehr Erfahrungsaustausch kommen kann. So versteht sich *made in gdr* nicht als einer der vielen Bearbeitungsansätze des Ost-West-Konfliktes, sondern als Konfrontation innerhalb der jungen Generation mit der verschieden erlebten und interpretierten Ost-Ost-Vergangenheit.

Auf die genaueren inhaltlichen Aspekte als auch die Performanceidee von *made in gdr*, werde ich im Folgenden näher eingehen.

4.1. Ursprung der Projektidee

Zunächst möchte ich meinen eigenen biografischen Hintergrund und einige Erlebnisse schildern, die mich zur Entwicklung des vorliegenden Projektes inspirierten. Daraufhin gehe ich im Allgemeineren sowohl auf Biografien von politisch oppositioneller, als auch systemkonformer Familien der DDR und deren Folgegeneration ein.

4.1.1. Eigene autobiografische Hintergründe

Ich wurde 1984 in Karlsburg bei Greifswald als zweites Kind meiner Eltern geboren. Vier Monate nach meiner Geburt kam mein Vater, als politischer Häftling für insgesamt fünf Monate ins Gefängnis nach Rostock (später Stralsund). Auslöser für die Festnahme war die Verbrennung einer DDR-Fahne bei der Premierenfeier eines nicht offiziell genehmigten Gedichtbandes. Die Gäste der privaten Feier stammten überwiegend aus einem Freundeskreis rund um die Studentengemeinde der evangelischen Kirche Greifswald, welcher den örtlichen Behörden wegen vermehrten Treffen von Literatur- und Kunstkreisen, einigen größeren Hoffesten, sowie einer nächtlichen Anbringung von Plakaten, auf denen die Mitbestimmung der Einwohner Greifswalds im Stadtbild eingefordert wurde, bereits aufgefallen war. Bis heute steht der Urheber der Fahnenverbrennung nicht fest, jeder der Anwesenden behauptet, es nicht gewesen zu sein bzw. sich auch nicht zu erinnern, etwas gesehen zu haben. Unter den Gästen befand sich eine inoffizielle Mitarbeiterin der Staatssicherheit,³⁰⁴ die die Verbrennung der Fahne an das MfS weitergab. So wurden die Herausgeber des Buches, zwei Freunde und mein Vater, festgenommen. Die Anklage lautete nach §220 „öffentliche Herabwürdigung“.³⁰⁵ Nach seiner Entlassung konnte mein Vater sein unterbrochenes Medizinstudium erst nach einer dreijährigen 'Bewährung' als Hilfspfleger in einem Altersheim wieder aufnehmen. Nach der Haftzeit durfte er nicht weiter in Greifswald arbeiten, weshalb wir als Familie nach Ueckermünde umzogen, wo mein Vater und meine Mutter am dortigen Krankenhaus tätig waren. Die Aktivitäten des Freundeskreises meiner Eltern stellten sich, ob der räumlichen Distanz, weitestgehend ein. So war die 'operative Personenkontrolle' *Lyrik* der Staatssicherheit, mit dem Ziel der „Verhinderung des Entstehens eines feindlich-negativen Podiums unter Anwendung qualifizierter Zersetzungsmaßnahmen“ gelungen.³⁰⁶

Als ich den Gefängnisaufenthalt und seine Bedeutung für den persönlichen Werdegang meines Vaters (und auch unserer Familie) bewusst realisieren und analysieren konnte, war das System und das Land, in dem er als 'aufständischer Oppositioneller' galt, schon lange Teil der Geschichte geworden. Die Realität und die Lebensumstände, gegen die meine Eltern und ihr Freundeskreis aneckten³⁰⁷, sind für mich wie eine Blase aus frühester Kindheitserinnerung,

304 Um wen es sich bei der Weitergabe der Ereignisse handelte, konnte erst in den 1990er Jahren mit der Öffnung der Akten der Staatssicherheit ermittelt werden.

305 BERNHARDT, Martin, *Und das ist auch der beabsichtigte Effekt: die Anstiftung zum Verrat*, in: Gilbert FURIAN, *Mehl aus Mielkes Mühlen*, Berlin, 1991. Der Strafbestand „Öffentliche Herabwürdigung“ konnte mit einer Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren, mit Verurteilung auf Bewährung, Haftstrafe, Geldstrafe oder mit öffentlichem Tadel bestraft werden (vgl. *Strafgesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik*, (hg. vom Ministerium der Justiz), 8. Auflage, Berlin 1984, S. 59, im Folgenden zitiert als: *Strafgesetzbuch der DDR*, Berlin 1984).

306 WOHLRAB, Lutz, *Heimatkunde*, in: BERNHARDT, Martin; CONRAD, Robert; WOHLRAB, Lutz, *Zerfall und Abriß, Greifswald in den 80iger Jahren*, (2. Aufl.), Berlin 1997, S. 30ff.

307 Der Spielraum des 'Aneckens' war zu DDR-Zeiten relativ klein und undurchsichtig. Was von der Staatssicherheit als 'auflehnend' und 'staatsfeindlich' gegenüber der DDR eingeschätzt wurde, ist sehr willkürlich verhandelt worden. Aus heutiger Sicht beschreiben die Betroffenen ihr Bestreben häufig

ähnlich einem Traum, der sich schwer greifen lässt. Um klarere Vorstellungen dieser Realitäten zu bekommen, kann ich also nur aus den Erzählungen meiner Umgebung und aus Veröffentlichungen, also aus den Erfahrungen anderer schöpfen.

In meiner Familie wurden die Verbrennung der Fahne und die Haftzeit meines Vaters zu einem allgegenwärtigen Mythos, der, wenn auch unterschwellig, immer spürbar war, über dessen genauen Hintergründe jedoch in meiner Gegenwart nicht gesprochen wurde. Dennoch wurde ich die wenigen Male, die ich bekannt gab, dass ich den genauen Kontext dieser und anderer Geschichten gar nicht kannte, sehr erstaunt und ungläubig angeschaut. Die Kommunikation blieb auch deswegen schwierig, da mir, wenn doch mal etwas erzählt wurde, die Zusammenhänge als so fern und ungreifbar erschienen, dass ich sie nicht verstehen und einordnen konnte und somit auch schnell wieder vergaß.³⁰⁸ Es entstand also eine Art gegenseitiges Unverständnis zwischen den Generationen: Mir wurde vorgehalten, ich würde mich nicht für die Lebensumstände meiner Familie in der DDR interessieren und ich hielt meiner Familie vor, dass sie mir über ihre DDR-Vergangenheit nicht so erzählen könne oder wolle, dass es mir verständlich wird.³⁰⁹ Dies diskutierte ich mit Freunden, welche auch aus ehemals ostdeutschen Familien stammen und fand heraus, dass sich die Erfahrungen sehr ähneln: Gerade in Familien mit extremeren politischen Orientierungen innerhalb der DDR (und hiermit sind sowohl enorme Anpassung als auch folgenreicher Widerstand gemeint), wird wenig über das Erlebte gesprochen. Für die Kinder stellt es sich überdies als fast unmöglich heraus, sich in die Lebenswelt der Eltern einzufühlen und das Erzählte zu verstehen. Auf eben diese Schwierigkeit gehen auch mehrere der autobiografischen Erzählungen ein, die in der Sammlung *Ein Spaziergang war es nicht. Kindheiten zwischen Ost und West*³¹⁰ veröffentlicht wurden. Hier schreibt etwa Dagny Dewath, die 1981, nach der Aussiedlung der Familie, in Westdeutschland geboren wurde und deren beider Eltern wegen „staatsfeindlicher Hetze“³¹¹ in Haft waren:

„Beim Gedanken an die ehemalige DDR und meine Eltern taucht unmittelbar das Gefühl der ständigen Überforderung auf, die damalige Wirklichkeit, eine mir dann doch unbekannte Zeit, emotional zu begreifen. [...] meine Annäherung bleibt letztendlich eine dunkle Ahnung, eine Phantasie.“³¹²

Dieses Gefühl der lediglich „dunklen Ahnung“ über die Lebenswirklichkeit der DDR ändert

als Suche nach dem Ausdruck eines individuellen Lebensgeistes (vgl. Kap.1).

308 Da mein Vater im Jahr 2000 verstarb, bezieht sich die innerfamiliäre Kommunikation über seine Haftzeit und deren Umstände, sowie über die Lebenswirklichkeit in der DDR insgesamt überwiegend auf Gespräche zwischen mir und anderen Mitgliedern der Familie.

309 Erst als ich mir durch Erlesenes ein Grundwissen angeeignet hatte, begannen die Konversationen mit meiner Familie fruchtbarer und auch offener zu werden, wohl weil wir dann an einem gewissen Punkt ansetzen und ich meine genaueren Interessen abwägen konnte. Siehe hierzu auch die Schilderung Matthias Storcks über seinen Umgang mit fragenden Kindern in 4.1.2.

310 SCHÄDLICH, Anna; SCHÄDLICH, Susanne (Hgg.), *Ein Spaziergang war es nicht. Kindheiten zwischen Ost und West*, München 2012, im Folgenden zitiert als: Schädlich, *Kindheiten*.

311 Der Strafbestand der „Staatsfeindlichen Hetze“ (§106 StGB-DDR) konnte mit einer Freiheitsstrafe von einem bis zu zehn Jahren bestraft werden (vgl. *Strafgesetzbuch der DDR* Berlin 1984, S. 35/36).

312 DEWATH, Dagny, *Getrennte Leben*, in: Schädlich, *Kindheiten*, S. 63.

sich auch dadurch nicht, dass Dagny Dewath zusammen mit ihrer Schwester nahezu alle Ferienzeiten bei den Großeltern in Ostdeutschland verbringt. Beim kindlichen Einordnen der elterlichen Erzählungen hat Dewath Erfahrungen gemacht, die ich, so aufgeschrieben, ohne größere Abstriche auch als meine eigenen Eindrücke ausgeben könnte:

„Als Kind habe ich nie nachgefragt. Sätze wie 'Deine Eltern saßen im Gefängnis' – 'Wir wurden nach Berlin abgeschoben' – 'Ich habe zwei Jahre nicht mit deinem Opa gesprochen' oder 'Seid heilfroh, dass ihr nicht in der DDR leben musstet' wurden einfach gesagt. [...] Und in der Sorge, bei Nachfragen die nächste Information auch nicht zu begreifen, hüllten wir Kinder uns lieber in nickendes Schweigen“³¹³

Denise Kunert, deren Vater neun Monate in Untersuchungshaft des MfS saß, berichtet heute:

„Für mich kam erschwerend hinzu, dass ich oftmals gar nicht verstand, worum es ging. Immer mehr kristallisierte sich für mich heraus, dass für meine Eltern diese Geschichte lange zentrales Thema in ihrem Leben sein würde, in der sie Hauptakteure gewesen waren, während ich aufgrund meines Alters mehr oder weniger bloß mitgeschleift wurde.“³¹⁴

Nun könnte man annehmen, dass dies ein generelles 'Generationsproblem' sei. Und tatsächlich stellt fehlende oder sich als schwierig gestaltende innerfamiliäre Kommunikation und zögerliches Einfühlungsvermögen der jungen Generation in vergangene Lebenswirklichkeiten der Eltern ein Phänomen dar, welches sich sicher seit Menschengedenken durch die Familienbiografien aller möglichen Herkünfte und politischen Systeme zieht. Sicher braucht es auch ein gewisses Alter der jüngeren Generationen, um sich für die Geschichte(n) der Familie zu interessieren. Aber das ist es nicht, was den Kern dieser Performance-Recherche ausmacht. Vielmehr geht es um das Erleben von biografischen Brüchen durch die Folgegeneration. In eben dieser Generation, welche die politischen Umstände, die zu diesen Brüchen führten, nur in Ansätzen kennen gelernt hat und dadurch lediglich durch Erzählungen und Berichte anderer nachvollziehen kann, was ihre Familie nachhaltig prägte.³¹⁵

Desweiteren beschäftigt mich meine Beobachtung, dass die DDR-Vergangenheit der Familien auch innerhalb der Folgegeneration eine Art unbesprochenes und mitunter auch befangenes Thema bleibt. Obwohl die genauen Hintergründe häufig nicht thematisiert werden, erlebe ich des öfteren Situationen, in denen die familiäre politische Herkunft eine Rolle im zwischenmenschlichen Erleben dieser Generation spielt. So erinnere ich mich an eine Diskussion mit einem Freund, in der wir einander vorhielten, wir sollten uns doch von unseren einseitigen Sichten auf die DDR, welche doch 'auf eindeutige Weise ausschließlich vom Meinungs- und Erfahrungsbild des Elternhauses geprägt wären', lösen. Hierbei stellte diese gegenseitige Aufforderung unsere einzige Diskussionsebene dar, so dass weder ich nach den

313 Ebenda. S.68.

314 KUNERT, Denise, *Stasischatten*, in: Schädlich, *Kindheiten*, S. 147.

315 Zu den Auswirkungen politisch Verfolgter der DDR auf die zweite Generation siehe: TROBISCH-LÜTKE, Stefan, *Überwachte Vergangenheit. Auswirkungen politischer Verfolgung der SED-Diktatur auf die Zweite Generation*, Dissertation, Fachbereich Erziehungswissenschaften und Psychologie der Freien Universität Berlin, Berlin 2010 (unveröffentlicht).

tatsächlichen Umgängen seiner Familie mit dem DDR-System fragte, noch er nach den meinigen. Dies wurde eher über emotional geprägte Einschätzungen gelöst, als über tatsächliches Nachfragen und taucht, meiner Meinung nach, unterschwellig in dieser Generation häufiger auf. Braucht es vielleicht zunächst eine direkte und offene Auseinandersetzung innerhalb der Familien, um auch in der Folgegeneration unbefangener Fragen zu stellen und Erlebnisse auszutauschen? Die Resonanz, wenn ich mit anderen über diese Fragestellungen diskutierte und die sich ähnelnden Beobachtungen, auf die ich stieß, wenn ich die in den letzten Jahren erscheinenden Veröffentlichungen der Folgegeneration las, bestärkten den Eindruck, dass die Erfahrungen und Fragestellungen einzelner doch sehr ähnlich sind. Gerade die Kommunikation über erlebte DDR-Vergangenheiten innerhalb der Familien wird von vielen als Schwierigkeit wahrgenommen. Dies möchte ich im folgenden Abschnitt näher ausführen.

4.1.2. Die 'Stasikinder' und die 'Kinder der Opposition': Die Folgegeneration der politischen Kontrahenten in der DDR

Diesem Abschnitt, der zum Ziel hat, eines der hauptsächlichen Untersuchungsanliegen von *made in gdr* näher zu erläutern, liegt meine Vermutung zugrunde, dass sowohl in Familien der DDR-Opposition, als auch in sehr SED-nahen Familien die Diskussion über vergangene Lebenswirklichkeiten entweder gar nicht statt findet oder nur sehr zögerlich verläuft und es für die jeweilige Folgegeneration in ähnlicher Weise schwer ist, das Erlebte der Eltern bzw. Familien einordnen und deren Entscheidungen und Lebenswege nachempfinden zu können. Bei der Literaturrecherche sowohl über die DDR-Vergangenheit der Elterngeneration, als auch deren Kommunikation über diese mit ihren Kindern, ist mir als auffällig erschienen, dass es bis heute wenig Material gibt, in dem sich die ehemals konträren Positionen gemeinsam äußern oder in denen gegensätzliche Äußerungen aufeinander bezogen bzw. sich gegenüberstehend beleuchtet werden. So gibt es seitens der Opposition und politisch Verfolgter relativ viel Material, in dem überwiegend diese Gemeinsamkeit den verbindenden und untersuchten Gegenstand bildet.³¹⁶ Auch deren 'Kinder' melden sich seit etwa drei Jahren vermehrt zu Wort. Hierbei bleiben auch sie in den jeweiligen Gruppierungen unter sich, was die Veröffentlichungen mit *Kindheiten zwischen Ost und West* oder *Kinder von 89ern erinnern sich*³¹⁷ häufig schon im (Unter-) Titel tragen. Die Literatur der ehemals System-Konformen ist schwerer zu übersehen und beschränkt sich, neben direkt nach der Wende durchgeführten Interviews über Tätigkeiten z. B. in der Staatssicherheit auf autobiografische Veröffentlichungen

316 Beispielhaft seien hier genannt: FURIAN, Gilbert, *Mehl aus Mielkes Mühlen, Berichte-Briefe-Dokumente*, Berlin 1991. STORCK, Matthias, *Karierte Wolken. Lebensbeschreibungen eines Freigekauften*, Moers 1993, im Folgenden zitiert als: Storck, *Karierte Wolken*. (Weitere werden im Verlauf dieses Abschnitts genannt).

317 Schädlich, *Kindheiten*. PFLUGBEIL, Sebastian (Hg.), *Aufrecht im Gegenwind. Kinder von 89ern erinnern sich*, Leipzig 2010.

Einzelner.³¹⁸ Was deren Kinder zu den DDR-Vergangenheiten ihrer Eltern zu sagen haben, bleibt in der Öffentlichkeit noch weitestgehend unbesprochen.

Ein Beispiel, in dem, entgegen diesem Trend, beide Lager gemeinsam betrachtet werden und auch aufeinander treffen ist der Dokumentarfilm *Feindberührung* von Heike Bachelier.³¹⁹ Hier treffen nach 30 Jahren zwei ehemalige Freunde aufeinander, von denen einer, aus seiner „Vision“, welche „in großer Übereinstimmung mit dem Ideologiegebäude Marxismus“³²⁰ stand, inoffizieller Mitarbeiter der Staatssicherheit wurde und dieser im Geheimen über seinen regimekritischen Freund Bericht abstattete. Der Freund Peter Wulkau war zuvor aufgrund seiner politischen Einstellungen aus der Universität Leipzig exmatrikuliert worden und engagierte sich nun in Literaturkreisen der Studentengemeinde Magdeburgs. Er verfasste ein Buch über die Jugend in der DDR, dessen Inhalt als staatsfeindlich eingeschätzt wurde. Insgesamt wurde Peter Wulkau von 39 inoffiziellen Mitarbeitern in einem operativen Vorgang 'zersetzt' und saß schließlich mit dem Urteil der „Staatsfeindlichen Hetze“ für knapp zwei Jahre in Haft. In dem Aufeinandertreffen der beiden eröffnen sich Fragen, die in der Auseinandersetzung jedes Einzelnen so nicht auftreten würden. Dies ist der Ansatz, den ich auch für *made in gdr* als interessant erachte, was jedoch nicht inhaltlich zu verstehen ist: so soll es in der Auseinandersetzung der Folgegeneration nicht etwa um 'vererbte Schuldfragen' oder 'Täter' und 'Opfer'- Verhandlungen gehen. Viel mehr interessiert hier das Modell der neuen Fragestellungen, dass sich beim Aufeinandertreffen verschiedener Erinnerungskulturen in einer anderen Weise entwickelt, als wenn sich Protagonisten ähnlicher Einstellungen und Familiengeschichten begegnen.

Nun aber möchte ich auf den Aspekt der innerfamiliären Kommunikationen über DDR-Vergangenheiten zurückkommen und meine These, dass diese sich vielfach als schwierig gestaltet an Beispielen näher erläutern:

In dem Dokumentarfilm *Jeder schweigt von etwas anderem*³²¹, in welchem drei Familien zu Wort kommen, in denen jeweils ein oder beide Elternteile in den 80iger Jahren aus politischen Gründen in der DDR inhaftiert waren, wird die Schwierigkeit der innerfamiliären Reflexion über die Vergangenheit sehr deutlich. Matthias Storck, Autor der Autobiografie *Karierte*

318 Beispielhaft sei hier genannt: KARAU, Gisela, *Stasiprotokolle, Gespräche mit ehemaligen Mitarbeitern des 'Ministeriums für Staatssicherheit' der DDR*, Frankfurt am Main 1992. DROMMER, Günther, *Markus Wolf, Die Kunst der Verstellung, Dokumente Gespräche Interviews*, Berlin 1998. FELSMANN, Barbara, *Beim kleinen Trompeter habe ich immer geweint, Kindheit in der DDR – Erinnerungen an die jungen Pioniere*, Berlin 2003.

319 BACHELIER, Heike (Regie), *Feindberührung*, ZDF/Context TV/Bachelier Film/Cinetévé 2010, im Folgenden zitiert als: Bachelier, *Feindberührung*.

320 Hartmut Rosinger über seine damalige politische Einstellung und der daraus resultierenden Motivation für das MfS zu arbeiten (vgl. ebenda. Min. 10).

321 *Jeder schweigt von etwas anderem*, Regie: Marc Bauder, Dörte Frank, Bauder Film/ZDF 2006, im Folgenden zitiert als: Bauder, Frank, *Jeder schweigt*.

*Wolken*³²² und Vater dreier Kinder steht einer direkten Kommunikation mit seinen Kindern über seine Erlebnisse in der Haftzeit ambivalent gegenüber, wünscht sich jedoch, wenn auch „zwischen den Zeilen“, ein Interesse an eben diesen:

„Von den Kindern gefragt zu werden nach bestimmten Situationen, davor schreck' ich als Vater zurück. Und um bestimmte Fragen auszuschließen hat man ja die Möglichkeit eben mit einem Text ihnen schon Material zu liefern. Manches müssen sie dann nicht mehr fragen. Das wissen wir dann gemeinsam. [...] Was zwischen den Zeilen ja noch viel mehr zu lesen ist, das könnten diese Kinder dann erfragen. Aber sie haben noch nie mit mir darüber gesprochen. [...] Sie wüssten einfach nicht, wie sie darüber mit ihrem Vater reden sollten. Was er für Gefühle gehabt hat als er da mal durch geprügelt wurde oder in der Arrestzelle saß oder sonst was [...] Ich glaube, das können Kinder nicht. [...] Also im Grunde ist das ja alles schwer vorstellbar, weil die Welt, die das hervorgerufen hat und verursacht hat ja nicht mehr existiert für die.“³²³

Hier hebt Matthias Storck den Aspekt hervor, dass das Wegfallen der DDR-Wirklichkeit für die jüngere Generation ein Einfühlungsvermögen in die Lebenserfahrungen ihrer Elterngeneration erschwert und dass dies sich auf die Kommunikation zwischen den Generationen auswirkt.³²⁴ Seine Tochter Hanna, welche Anfang der 80iger Jahre in Westdeutschland geboren wurde, lehnt, entgegen des unausgesprochenen Wunsches ihres Vaters, eine intensive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ab und sehnt sich nach einem unkomplizierten Leben in der Gegenwart: „Ich denke manchmal: warum kann man nicht einfach vor sich hin leben und die Vergangenheit so ein bisschen hinter sich lassen?“³²⁵

Die Familiengeschichte der Storcks weist jedoch noch ein weiteres Schweigen zwischen den Generationen auf, welches nicht durchbrochen wurde: Das Schweigen zwischen Matthias Storck und seinem Vater über dessen Tätigkeit als inoffizieller Mitarbeiter bei der Staatssicherheit, in der dieser auch über seinen Sohn berichtete. Storck erfuhr hiervon erst Ende der 1990er Jahre, nach dem sein Vater bereits verstorben war. Hierzu Matthias Storck:

„Und er hat einfach den Mut nicht gehabt mir das zu erzählen oder mir das zu sagen. Und das war das Bitterste, dass wir darüber nicht mehr sprechen konnten. [...] Aber am Liebsten hätte ich ja gerne noch mit ihm darüber gesprochen, was das in ihm angerichtet hat.“³²⁶

Hier wird deutlich, wie wichtig und von Einzelnen ersehnt, die Kommunikation innerhalb der Familien auch dann ist, wenn die Themen und Erlebnisse sehr verworren und kompliziert sind und womöglich auch Fragen von Schuld und Vergebung verhandeln.

Wieder an die jüngere Generation anknüpfend, gibt es auch andere Gründe, als die Hanna Storcks, wegen derer die Folgegeneration nicht mit den Eltern über deren Haft und die Lebenswirklichkeiten in der DDR spricht. Anne Dewath³²⁷, die 1980 geborene Tochter von Utz

322 Storck, *Karierte Wolken*.

323 Bauder, Frank, *Jeder schweigt*, Min. 58f.

324 Vgl. hierzu 4.1.1.

325 Bauder, Frank, *Jeder schweigt*, Min. 35.

326 Ebenda, Min. 37f.

327 Anne Dewath ist die ältere Schwester von Dagny Dewath (vgl. 4.1.1.).

Rachowski, drückt im Folgenden eine Vorsicht ihrerseits aus, die den Vater vor Erinnerungen schützen soll: „Es ist wirklich so, dass ich einfach das alles hab ruhen lassen, um halt einfach nichts aufzukratzen. Dass er nicht wieder zurück in dieses Beklemmende rein muss und in dieses Erdrückende einfach.“³²⁸

Ihr Vater Utz Rachowski, Schriftsteller und Autor, spricht den Wunsch nach Kommunikation mit seinen Töchtern in einem seiner Gedichte an:

„Ostern zu Hause erzählt die Tochter, was die Welt zusammen hält. Rührt nicht an mein Schweigen, als wolle sie trösten mich“³²⁹

Auf diese Zeilen, welche Anne Dewath vor laufender Kamera zum ersten Mal liest, reagiert sie zunächst sehr überrascht, wiederholt den Text einige Male, dann bricht sie in Tränen aus:

„Es war mir gar nicht so bewusst, dass er vielleicht auch darauf wartet, dass wir ihn fragen [...] Als ob ich ihn trösten möchte und ja... Ich denke, dass hat auch mit 'rein gespielt, einfach beschützen halt, nicht weh tun so ungefähr.“³³⁰

Es herrscht in ihr also eine Angst, durch die Nachfrage nach seinen Erlebnissen, in dem Vater die erlebten Verletzungen wieder hervorzurufen. Das Schweigen hat für die Tochter eine Schutzfunktion. An anderer Stelle des Filmes sagt Utz Rachowski zu einem Freund, der ebenfalls zu DDR-Zeiten inhaftiert war, dass er als Grund für die schwierige Kommunikation mit seinen Kindern auch das generelle Phänomen sehe, Extremerfahrungen mitzuteilen zu können:

„Wer gegenüber jemandem steht, der keine Extremerfahrungen irgendwelcher Art gemacht hat, keine Vergleichshöhe erreicht im Gespräch, dem kann man das nicht mitteilen. [...] Und das betrifft natürlich dann auch irgendwo die Kinder oder so. Es bleibt da ein Geheimnis am Ende. [...] Das wissen bloß wir, wie ein Tag in einer Zelle aussieht.“³³¹

Auch in jenen Familien, in denen die Eltern sehr staatsreu waren und in der Lebenswirklichkeit der DDR einen erfüllten Platz gefunden hatten, gibt es diese 'Geheimnisse', die für die Folgegeneration schwerlich nachzuvollziehen sind, da sie deren Umstände nicht selber bewusst erlebten. Wie bereits erörtert, liegt zu dieser Generation und ihrem Umgang mit den Familienvergangenheiten bisher kein veröffentlichtes Material vor. Hier lässt sich lediglich etwas über die Kinder systemkonformer Familien finden, die noch zu DDR-Zeiten erwachsen wurden. Von den Kindern der Mitarbeiter des MfS, welche häufig in einem sehr angespannten und verschwiegenen Umfeld aufwuchsen, berichtet Ruth Hoffmann in ihrem Buch *Stasi-Kinder*³³². Auch die Angehörigen des MfS standen unter scharfer Bewachung, denn ein Sohn, der Punkmusik liebte oder eine Tochter, die sich für 'antisozialistische Literatur' interessierte,

328 Bauder, Frank, *Jeder schweigt*, Min. 51.

329 Auszug aus: Utz Rachowski, *Kurze Zusammenfassung des Glücks 2003*, aus: Bauder, Frank, *Jeder schweigt*, Min. 53.

330 Ebenda, Min. 53f.

331 Ebenda, Min. 56f.

332 Hoffmann, *Stasi-Kinder*.

konnten für den Vater³³³ eine Gefahr seiner Karriere bedeuten. Daher gab es innerhalb dieser Familien viel Druck, 'linientreu' und unauffällig zu bleiben, was viele innerfamiliäre Konflikte und zuletzt auch Brüche mit sich brachte. Hoffmann schildert hier die Erfahrungen der 'Kinder', die noch nachvollziehen konnten, in welchem System sich die Eltern für ihre Berufswahl und politische Position entschieden hatten. Auch dieses Wissen um die Umstände barg viel Potential für unterlassene Kommunikation.

In *made in gdr* jedoch soll es um noch eine Generation danach gehen. Um die Kinder dieser Kinder, oder, um beim Beispiel zu bleiben, um die *Stasikinder*, die sich, noch bevor sie erwachsen wurden und die Tätigkeit der Eltern interpretieren konnten, in einem anderen politischen System wieder fanden. Gibt es in diesen Familien, in denen die Eltern mit der Wendezeit ja häufig große Brüche in ihrem Berufsleben erfuhren, eine Kommunikation über deren Vergangenheit? Wie verhält sich die Kindergeneration dazu? Gibt es Fragen, Interesse, Vorwürfe? Wie stehen die 'Kinder' heute zu den politischen Ideologien ihrer Familien?

In vielen ostdeutschen Familienbiografien waren die beiden konträren politischen Lager auch innerfamiliär vertreten. So etwa beschreibt Maxim Leo in seinem autobiografischen Familienroman³³⁴ den Konflikt der Gründergeneration der DDR, welche dieselbe mit viel Idealismus aufbaute und deren Kinder, die sich nicht selten in den oppositionellen Lagern gegen die zunehmenden diktatorischen Zustände aufzulehnen begannen³³⁵. In dem Fall der Leos spiegelt sich dieser Konflikt zwischen Schwiegervater und Schwiegersohn wider, welcher sich auch auf Maxim Leos Eltern überträgt. Somit wächst er als Kind zweier politisch entgegengesetzt denkender Eltern auf. Auch hier findet sich nur langsam ein Weg für den Sohn, die Positionen der Eltern zu durchleuchten und zu verstehen, auch wenn dieser noch in der Lebenswirklichkeit der DDR erwachsen wurde und sie somit selbstständig reflektieren konnte. Ein Fall in dem sich die politischen Lager der DDR in der Geschichte einer Familie noch deutlicher wiederfinden ist die Familie Brasch. Auch hier ist es eine Vertreterin aus der jüngeren Generation, die die Geschichte ihrer Familie niedergeschrieben hat. Marion Brasch beschreibt in ihrem Roman *Ab jetzt ist Ruhe*³³⁶ das Verhältnis ihres Vaters Horst Brasch zu seinen drei Söhnen, die alle in der Berliner Subkultur aktiv waren, was die Parteikarriere des Vaters erheblich beeinflusste. So musste Horst Brasch 1969 sein Amt als stellvertretender Minister für Kultur aufgrund der Teilnahme seines Sohnes, Thomas Brasch an den Protesten gegen den Einmarsch der Sowjetunion in der ČSSR, niederlegen³³⁷. Dies blieb nicht der einzige Konflikt

333 Sowohl die hauptamtlichen als auch die inoffiziellen Mitarbeiter der Staatssicherheit waren in der großen Mehrheit männlich (siehe Hoffmann, *Stasi-Kinder*, S. 33 und S.152).

334 LEO, Maxim, *Haltet euer Herz bereit. Eine ostdeutsche Familiengeschichte*, München 2009.

335 Siehe Kap 1, Fußnote 38.

336 BRASCH, Marion, *Ab jetzt ist Ruhe, Roman meiner fabelhaften Familie*, Frankfurt am Main 2012.

337 MÜLLER-ENBERGS, Helmut, *Brasch, Horst*, in: MÜLLER-ENBERGS, Helmut; WIELGOHS, Jan; HOFFMANN, Dieter (Hg.), *Wer war wer in der DDR? Ein biographisches Lexikon*, (2. Aufl.), Berlin 2001, S. 103/104.

zwischen dem Vater und seinem Sohn Thomas Brasch, welcher als Schriftsteller und Regisseur bekannt werden sollte und 1976 nach Westberlin übersiedelte³³⁸. Auch die beiden weiteren Brüder Klaus Brasch (Schauspieler) und Peter Brasch (Schriftsteller) widersetzten sich mit ihrem Leben im kulturellen Untergrund den Vorstellungen und der politischen Ideologie des Vaters. Marion Brasch beschreibt als die sehr viel jüngere Schwester die verstrickten Beziehungen in ihrer Familie aus der Sicht einer fast unbeteiligt wirkenden Position, unbeteiligt in einer ähnlichen Art und Weise, wie es wohl auch die Positionen der Kindergeneration sind.

Dass diese Sicht und das Interesse der 'unbeteiligten' Kindergeneration auch für die Aufarbeitung der älteren Generationen von belang sein können oder diese gar beeinflussen, beschreibt Ruth Hoffmann in *Stasi-Kinder* anhand des Beispiels von Vera Lengsfeld.³³⁹ Erst etwa 20 Jahre nach dem Mauerfall beantragte sie, auf den Wunsch der eigenen Kinder, die Akte des Vaters zur Einsicht:

„Bisher war sie davor zurückgeschreckt, sich seine Akte anzusehen. Jetzt hat sie bei der BStU Einsicht beantragt: Ihre Söhne hätten sie dazu gedrängt, erzählt die 59-Jährige. 'Sie wollen wissen, wer ihr Großvater war.'³⁴⁰

Das 'Drängen der Elterngeneration' zu neuen Sichtweisen und Konfrontationen soll bei dem Projekt *made in gdr* nicht im Vordergrund stehen, viel mehr soll beim Publikum, egal welcher Generation oder Herkunft, ein Nachdenken über politische Extremsituationen, damit einhergehende Konflikte und Brüche in den Familien angeregt werden. Besonders die Frage, in welcher Hinsicht politische Extremsituationen noch in den Folgegenerationen spürbar und präsent sind, soll darin gestellt werden. Hierbei bleibt *made in gdr* jedoch auf die Biografien der einzelnen Performer konzentriert und stellt keine repräsentativen Forschungsergebnisse dar. Vielmehr geht es darum, sich persönlich, als ein Vertreter der hier sogenannten 'Folgegeneration' diesen Fragen und Überlegungen zu stellen.

4.2. Die Projektidee

Die in den vorangegangenen Abschnitten herausgearbeiteten Fragestellungen im Zusammenhang mit der innerfamiliären Kommunikation und der Unmöglichkeit des Einfühlens in die Lebenswirklichkeit durch die Folgegeneration, sowie das Aufeinandertreffen unterschiedlich sozialisierter 'Ost-Kinder' sollen nun Ausgangspunkt einer Performance für vier Performer sein. Anders als bei *traumhaft* ist der Ursprung des Stückes nicht die Performancegruppe, welche ihrem Interesse nachgeht sich mit den eigenen Biografien auseinanderzusetzen, sondern diese stellt sich, ähnlich wie im Falle von *She She Pops*

338 KÖLLING, Andreas, *Brasch, Thomas*, in: Ebenda. S. 104.

339 Während Lengsfelds Vater in einem hohen Rang des MfS tätig war, war sie selbst seit den 80er Jahren in verschiedenen Oppositionsgruppen aktiv (vgl. Hoffmann, *Stasi-Kinder*).

340 Hoffmann, *Stasi-Kinder*, S. 303.

Schubladen, aufgrund ihrer autobiografischen Gemeinsamkeiten (geboren zwischen 1979 und 1985 in der ehemaligen DDR) und Differenzen (aus verschiedenen angepassten Familien stammend), erst zusammen. Aufgrund der sehr spezifischen autobiografischen 'Anforderungen' an die Performer, bleibt es offen, aus welchen künstlerischen Bereichen sie zusammen kommen, wichtig ist mir aber, die grobe Richtung der performativen Künste, wie Tanz, Schauspiel oder Performance-Art. Die gemeinsamen Recherche- und Probenarbeiten von *made in gdr* umfassen den langen Zeitraum von etwa einem Jahr, den ich für das gemeinsame Herausarbeiten weitergehender Fragestellungen als unabdingbar erachte. In den ersten Treffen wird die Recherchearbeit im Vordergrund stehen, in denen sich das Projektteam den verschiedenen Wahrnehmungen und Sichtweisen der heute jungen Erwachsenen über DDR-Wirklichkeiten annähert. Hierfür dienen sowohl gemeinsam realisierte Interviews untereinander, als auch mit weiteren Vertretern der 'zweiten Generation'. Die Performer werden, falls möglich auch ihre Familien zu deren Ansichten und Positionen, sowohl in der DDR als auch aus heutiger Sicht befragen. Eventuell werden, insofern die Familien es befürworten und die Einsicht realisierbar ist, auch mögliche Akten der Staatssicherheit in die Recherchearbeit einbezogen werden. Hierbei ist mir wichtig, dass Regieteam³⁴¹ und Performer in gleichem Maße in den Rechercheprozess eingebunden sind, so dass sich alle Beteiligten durchweg auf einem ähnlichen Stand des Prozesses befinden und die Biografien der Performer als Ausgangspunkt herausgearbeitet werden können. Schon im Rechercheprozess wird es Möglichkeiten für einzelne gestalterische Ansätze geben. Ebenso soll eine Reflexion des gemeinsamen Arbeitsprozesses in die spätere Performance einfließen: So werden alle hier aufkommenden Fragen- und Problemstellungen für die Stückentwicklung festgehalten. Die Recherche- und Probenarbeit werden also nicht voneinander getrennt verlaufen, sondern verschränkt ineinander übergehen. Ähnlich verhält es sich mit den Rollenverteilungen innerhalb des Projektteams: So ermöglicht eine offene Arbeitsweise trotz der verschiedenen Aufgabenbereiche, wie Regie und Performance, den Einbezug der Performer sowohl in konzeptionelle Ideen als auch in gestalterische Umsetzungen. In Anlehnung an das didaktische Prinzip des „offenen Unterrichts“³⁴², soll die Arbeitsweise in der Planung viel Raum für akut entstehende Ideen und Bedürfnisse ermöglichen. Das ist mir besonders wichtig, da der Umgang mit den eigenen Biografien einen sehr heiklen und fragilen Gegenstand darstellt.

Die nun folgenden gestalterischen Ideen zu *made in gdr* sind, ob der 'offenen Arbeitsweise' nicht als feste Instanzen, sondern als flexible Richtlinien zu betrachten, die zu weiterführenden Ideen und Fragestellungen führen sollen.

Made in gdr ist als interdisziplinäre Collage angedacht, in welcher Solo-Momente der einzelnen Performer überwiegen, die durch Duo- und Trioszenen und Aufeinandertreffen aller Performer

341 Neben mir als Regisseurin, sind noch ein Dramaturg/Autor und eine Regieassistentin in Planung.

342 SCHAEFER, Gudrun, *Rhythmik als interaktionspädagogisches Konzept*, Remscheid 1992, S. 204f.

unterbrochen, verbunden oder reflektiert werden. Die Solo-Momente sind durch eine künstlerische Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie, also der eigenen Lebensgeschichte und der/den familiären politischen Orientierung(en) in der DDR gekennzeichnet. So wird jeder Performer Momente 'allein' mit dem Publikum haben, in denen es um die eigenen biografischen Umstände geht. Hierbei ist die Wahl der künstlerischen Ausdrucksmittel sehr offen gelassen, so dass verschiedene gestalterische Ideen genutzt werden können, was sich auch durch die künstlerischen Richtungen der Performer ergeben wird. Gesprochene Monologe sind hier genauso denkbar, wie Solo-Tanz oder Gespräch mit dem Publikum. In dieser Auseinandersetzung geht es nicht primär um die genauen Details der eigenen Biografien, als vielmehr um das Phänomen von (einer) der Lebenswelt(en) der DDR beeinflusst zu sein und diese aber nicht wirklich selbst kennengelernt zu haben. So werden beispielsweise das Aufzeigen familiärer Positionen oder Erzählungen von Erlebnissen und Anekdoten nicht das vorrangige Anliegen haben, dem Publikum deren Inhalt und damit ein Stück Lebenswirklichkeit der DDR zu vermitteln, als viel mehr diesem die Sichtweise des Kindes (bzw. des späteren Erwachsenen) nahezubringen, welches versucht diese Zusammenhänge zu verstehen.

Trotz dieser Konzentration auf die Solo-Reflexionen, befinden sich stetig alle Performer auf der Bühne, wenn sie dem Publikum auch nicht in gleicher Weise präsent erscheinen. So wird es im Hintergrund verschiedene Stationen geben, die in unterschiedlicher Besetzung von den Performern gefüllt werden. Eine dieser Hintergrund-Stationen wird mit der, für das Publikum sichtbaren, Notation der aufkommenden Fragen zusammen hängen. Hierbei sollen Fragestellungen zu den Sichtweisen und Erinnerungen der anderen Performer und Fragen, die sich auf den Rechercheprozess des Stückes beziehen, genauso eine Rolle spielen, wie Fragen, die auf die akute Situation der Aufführung anspielen. In einer anderen Station sehen ein (oder mehrere) Performer autobiografisches Material, wie Fotos, Briefe, mögliche Stasi-Akten usw. ein. Eventuell wird dieses, an manchen Stellen des Stückes auch dem Publikum sichtbar gemacht werden. Dieser Pool an autobiografischem Material dient auch als Grundlage für einige der Soli. Eine weitere Station wird sich im Besonderen mit der autobiografischen 'Musikgeschichte' der einzelnen Performer und deren Familien beschäftigen. Hier werden die Performer auf die Suche nach der in ihrer Kindheit und ihrer Familie wichtigen Musik gehen.

Neben den Solo-Reflexionen gibt es Momente, in denen einzelne oder alle Performer aufeinander treffen. Beispielsweise stellen sie sich hier den aufgekommene Fragestellungen. Inwiefern diese Fragen zu Antworten führen bleibt offen. Ein weiteres gemeinsames Element soll der stetige Wechsel zwischen der Auseinandersetzung mit der eigenen Erinnerung und Familienwahrnehmung der DDR-Wirklichkeit und der der anderen Performer sein, welches sich zeitweise auch in einem Spiel mit den Identitäten und Rollenverteilungen äußert. So ist für das Stück eine Art auslösendes Moment angedacht, in dem sich die Performer von ihren eigenen

Rollen, die sie zunächst, aufgrund ihrer familiären Zugehörigkeit angenommen haben, verabschieden und in die eines anderen Performers schlüpfen. Hier kann es dann auch geschehen, dass markante, wieder erkennbare Elemente der anderen übernommen werden. Die Flexibilität der Rollen und Positionen vermeidet so eine Eindeutigkeit in der emotionalen Bewertung. Der Rollentausch bleibt unkommentiert, gleich einem Spiel, dessen Regeln ohne ein Hinterfragen angenommen werden. Der Spielcharakter soll durch das Stück hindurch in verschiedenen Varianten und Formen auftauchen, als wiederkehrendes Element erkennbar sein und einen Gegensatz zu den Solo-Momenten der Performer bilden.

Die Solo-Momente, die Hintergrundstationen, das Aufeinandertreffen der Fragestellungen und der Rollentausch in der Spielanordnung bilden die Hauptelemente aus denen sich *made in gdr* zusammensetzt und mit denen der Proben- und Rechercheprozess begonnen werden soll. Wohin dieser jedoch tatsächlich führen wird, bleibt, ob der autobiografischen Arbeitsweise, offen.

In *made in gdr* geht es weder um Fragen von Schuld und ihrer Vererbung, noch um eine aufgedrängte Annäherung verschiedener Wahrnehmungen und Sichtweisen oder das Klären und Versöhnen langjähriger Konflikte. Im Mittelpunkt des Interesses stehen viel mehr das Auftun neuer Fragestellungen, die erst in der Folgegeneration möglich werden und die sich in erhöhtem Maße auftun, wenn Menschen mit verschiedenen Hintergründen und Erinnerungskulturen aufeinander treffen.³⁴³

5. Einordnung von *made in gdr* in biografische Performance im Umgang mit der Lebenswelt der DDR vor und nach '89

Wie bereits oben erwähnt versteht sich *made in gdr* als zeitgenössische Stellungnahme auf die Lebenswirklichkeiten der DDR, welche auch Grundlage für die Verhandlungen in der autobiografischen Performance *traumhaft* sind.³⁴⁴ Ebenso lässt sich *made in gdr* als eine Antwort auf noch existente Leerstellen sehen, welche sich in biografischer Performance über DDR-Kontexte nach '89 bezüglich der Verhandlung von Ost-Ost-Konflikten auftun. Diese Leerstellen zeigen sich, wie oben beschrieben, auch in anderen Ausdrucksmedien, wie Literatur und Film, die (auto-) biografisch zu diesem Themenkomplex arbeiten.

Ich habe für *made in gdr* das künstlerische Medium der Performance gewählt, da ich die Unmittelbarkeit der Live-Aufführung gerade in der Verhandlung des Ost-Ost-Konfliktes als interessant und vielversprechend erachte. So übermitteln sich dem Zuschauenden das Aufeinandertreffen der verschieden sozialisierten Performer und deren Fragestellungen auf eine direkte Art und Weise, wie es andere Medien nur schwer ermöglichen. Der lange Probenprozess,

343 Vgl. 4.1.2.

344 Hier beziehe ich mich im Besonderen auf *Zinnobers* künstlerische Strategie anhand der Bearbeitung der eigenen Biografien auch ein Stück der Lebenswelt der DDR zu repräsentieren (vgl. 2.2.).

welcher der Entwicklung einer Bühnenperformance immanent ist, macht eine intensive Auseinandersetzung zwischen den verschieden sozialisierten Performern möglich, welche über erste Reaktionen hinausgeht und die Notwendigkeit zu weiterführenden Fragestellungen eröffnet. Anders als beispielsweise in literarischen Auseinandersetzungen, in der verschiedene Ansichten nebeneinander stehen und nur schwerlich aus dem Moment heraus aufeinandertreffen können, soll es in *made in gdr* sowohl um diese verschiedenen Ansichten, als auch um die Konfrontation derselben gehen. Innerhalb dessen soll es jedoch, anders als in dem Ost-West-Projekt *Schubladen*, auch ein Hören, ein Reagieren auf die Ansichten der Anderen geben. Dies spiegelt sich in den gemeinsamen Momenten aller Performer wieder. Hier findet ein Fragestellen, ein Beziehen und Reagieren aufeinander statt. Dies soll jedoch nicht unbedingt Lösungen bringen, sondern aus dem Zusammentreffen sollen neue Fragen entwickelt werden. Hierbei bleibt, anders als in Golde Grunskes Choreografie *danach*, der autobiografische Aspekt und der Kontext der DDR-Folgegeneration durch das gesamte Stück hinweg ersichtlich. So ist das Stück nicht etwa in seiner Inszenierung schon eine generelle Betrachtung von Umgängen mit vergangenen Lebenswelten in der Folgegeneration,³⁴⁵ sondern schöpft aus den speziellen Biografien und Lebenswirklichkeiten der einzelnen Performer und deren Bezug zur DDR. Dies bedeutet nicht, dass sich dann aus diesem Umgang mit spezifischem Einzelerleben, rückwirkend nicht auch Schlüsse für generelle Strukturen und umfassendere Phänomene ziehen lassen. Somit schließe ich mich dem Ausgangspunkt *Zinnobers* für *traumhaft* an, der da sagt, dass aus den Biografien einzelner auch auf größere Zusammenhänge geschlossen werden kann. Meiner Meinung nach sind diese größeren Zusammenhänge nicht bereits im Probenprozess ersichtlich und planbar, sondern werden erst durch das Treffen auf ein Publikum und durch dieses sichtbar und erkennbar gemacht. Somit sind diese Bezüge sowohl vom spezifischen Publikum, als auch vom Zeitpunkt der Rezeption abhängig.³⁴⁶

Es dem Publikum zu überlassen, aus dem Erleben einzelner, generellere Schlüsse zu ziehen, ist auch das Prinzip, welches das Performance-Kollektiv *She She Pop Schubladen* und weiteren biografischen Recherche-Arbeiten, wie *Testament* und *7 Schwestern*, zugrunde gelegt hat.³⁴⁷ Auch wenn sie in der Stückbeschreibung von *Schubladen* dieses als eine „zutiefst subjektive Chronik der ost-westdeutschen Geschichte“³⁴⁸ bezeichnen, trägt allein schon der Akt, diese „subjektive Chronik“ auf eine Bühne zu stellen und somit die Vermutung, dass sich diese für ein Publikum als interessant erweisen könnte, die Behauptung in sich, anhand der eigenen

345 Vgl. 3.3.

346 Vgl. 2.3.

347 *Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear*, She She Pop und ihre Väter, Uraufführung: 25. 02. 2010, Hebbel am Ufer Berlin (vgl. <http://www.sheshipop.de/produktionen/testament/> [Stand: 13. Oktober 2012]). *7 Schwestern*, She She Pop, Uraufführung: 10. Dezember 2010 im Hebbel am Ufer Berlin (vgl. <http://www.sheshipop.de/produktionen/7-schwestern/> [Stand: 13. Oktober 2012]).

348 <http://www.sheshipop.de/produktionen/schubladen/> [Stand 13. Oktober 2012].

Biografien ein generelleres gesellschaftliches Phänomen zu diskutieren. Dieses Prinzip wird jedoch nicht von allen Seiten als ein interessantes und 'Bühnen gemäÙes' erachtet, so bezeichnet Rudolf Mast in seiner Rezension zu *Testament*, „die Tendenz, private Befindlichkeiten auf die Bühne zu zerren und sie dort als gesellschaftliche und/oder künstlerische Fragestellungen auszugeben“, als „befremdliche Erscheinung“ des zeitgenössischen Theaters.³⁴⁹ Mag das Persönliche, welches hier für die Bühne genutzt wird, um Generelles zu verhandeln, dem in seinem Artikel selbsternannten 'Bekenner' des „alten Theaters“ als 'fremd' und anmaßend erscheinen, erwähnt er doch richtig, dass die szenische Selbstdarstellung, der oftmals die eigene Biografie zu Grunde liegt, sowohl im zeitgenössischen Theater, als auch im zeitgenössischen Tanz seit Anfang der 90er Jahre an Relevanz zunimmt und heute eine durchaus gängige 'Tendenz' darstellt.³⁵⁰

Dieser zeitgenössischen Tendenz voraus war *Zinnober* zu DDR-Zeiten mit den Produktionen *Station Pillgram 210* und *traumhaft* und deren autobiografischen Entwicklungsmethoden, ein Novum.³⁵¹ Aus heutiger Sicht lässt sich rückwirkend eine Verbindung zu den derzeitigen Tanz- und Theaterentwicklungen und *Zinnober* ziehen. Dieses ist eines der Vorhaben von *made in gdr*, wenn auch diese Verbindung nicht direkt, sondern in der Bezugnahme zu der Lebenswelt, auf welche die *Gruppe Zinnober* in ihrem Theater reagiert und in dem autobiografischen Arbeiten an sich zu finden ist.

Der interdisziplinäre Ansatz welcher *made in gdr*, in seinen künstlerisch-performativen Ausdrucksmitteln zu Grunde liegt, ist ein weiterer wichtiger Verbindungspunkt zu *traumhaft*. Jedoch liegen hier verschiedene Ausgangspunkte für die interdisziplinären Ausdrucksmittel vor: Kamen die Performer *Zinnobers* überwiegend aus der Richtung des Schau- und Puppenspiels zusammen, die sich aus dieser künstlerischen Richtung heraus der Musik, der Performance und dem Tanz widmeten, werden die Performer von *made in gdr*, aus verschiedenen künstlerisch-performativen Richtungen, wie Schauspiel, Tanz und Performance aufeinander treffen, aus denen sich die Interdisziplinarität der Arbeit ergibt. Auch versteht sich *made in gdr* im Ganzen,

349 MAST, Rudolf, *Kleine Kämpfchen im Generationenkonflikt*, Berlin 25. 02. 2010 (vgl. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=401 [Stand: 06.10.2012]). Steffen Reck zu dem Termin 'Befindlichkeiten' im Interview vom 25. Juli 2012: „Befindlichkeit war damals ein Schimpfwort im Theater“ (vgl. Interview Reck 2012, Abschnitt 2, Min. 15).

350 Matzke, *Formen szenischer Selbstinszenierung*. S.5. Neben *She She Pop* arbeiten im zeitgenössischen Theater u. a. die Performance-Kollektive *Gob Squad* und *Forced Entertainment* nach dem Prinzip der szenischen Selbstinszenierung. Im Bereich des zeitgenössischen Tanzes denke ich beispielsweise an die biografisch inspirierten Stücke *Jerôme Bels*, wie *Véronique Doisneau* (2004), *Pichet Klunchun and myself* (2005), *Lutz Förster* (2009) und *Cédric Andrieux* (2009) oder die autobiografische Lecture-Performance *Product of circumstances* (1999) von Xavier le Roy, in denen sich die Performer durchweg selbst spielen und Verläufe ihres Lebens mitunter auch verbal mitteilen (vgl. PLOEBST, Helmut, *no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, München 2001, S. 56-79. <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3> [Stand: 06.10.2012]).

351 Vgl. Kap.1.

eher aus der Richtung der zeitgenössischen Performance/Choreografie entspringend, als aus dem Theater³⁵². So sind der autobiografische Ansatz und die Idee der 'Selbstinszenierung' nicht im Sinne einer Verneinung des klassischen Rollentheaters, sondern im Wissen um die, oben besprochene, bereits existente Tradition performativer Annäherungen an Autobiografie zu verstehen.³⁵³

Alle drei besprochenen Stücke und auch *made in gdr* spielen mit Formationen der Performer und vorder- bzw. hintergründigem Geschehen auf der Bühne. So befinden sich in den vier Performances fast durchweg alle Performer auf der Bühne, was sie jedoch selten aufeinandertreffen und Bezug nehmen lässt.³⁵⁴ Bei *danach* von Golde Grunske, hat diese stetige Präsenz der Performer, die jedoch selten aufeinander stoßen, biografisch-inhaltliche Beweggründe: So wie die ehemaligen Insassen des geschlossenen JWH heute in wenig unterstützendem Kontakt stehen, verhält es sich auch mit den Tänzerinnen in *danach*. In *Schubladen* sind diese Isolierungen trotz der gemeinsamen Präsenz auf der Bühne gleich auf drei Ebenen zu finden: So findet sich das 'fremd bleiben' in den Paaren selbst, als auch zwischen den drei Paaren, sowie zwischen den Ost-Performerinnen und den Westperformerinnen wieder. Auch in *traumhaft* bleiben die Performer einzelne Figuren mit ihren jeweiligen Schicksalen, die sich trotz einiger Versuche einander nicht annähern, unterstützen oder lediglich aufeinander beziehen können. Das wird schon allein in dem Prinzip der Solo-Auftritte deutlich. Diese künstlerische Umsetzung des 'Alleinseins unter vielen' in Solo- und isolierten Duoformationen, während alle Performer auf der Bühne sind, geht wohl mit der (auto-) biografischen Idee einher, die eben individuelles, persönliches Erleben inmitten von Vielen widerspiegelt. Auch *made in gdr* greift dieses Prinzip auf, bricht es jedoch, kurzen Einschübe gleich, durch den spielartigen Rollentausch. Dies verstärkt die Wirkung der sonst vorherrschenden Nicht-Bezugnahme unter den Performern.

Eine andere Wirkung, die die stetige Präsenz aller Performer in *traumhaft* und *Schubladen* mit sich bringt, ist die der Alltagssituation.³⁵⁵ In beiden Performances wirken die Aktionen und die Kommunikation untereinander wie zufällig und ungeplant, eben nicht wie ein lang geprobt

352 Dies lässt sich darauf zurückführen, dass ich als Projektleiterin und Konzeptstellerin von *made in gdr* Musik und Bewegung studiert habe und meine bisherigen Arbeiten stark von diesen beiden Elementen ausgingen. Dennoch habe ich mich gleichzeitig viel für Text und Sprache auf der Bühne interessiert und mich in meinen Stücken mit Verbalisierung von Inhalten auseinandergesetzt.

353 Anders ist dies beim *theater Zinnober*, bei dem ich die 'Selbstinszenierungen' in *traumhaft* als Ablehnung des klassischen Rollentheaters verstehe, da sie sich (bewusst) gegen die bisherige Arbeitsweise der einzelnen Performer und der Gruppe abhebt und sich auch nicht an eine Inszenierungstradition anlehnt, die der Gruppe zu diesem Zeitpunkt bekannt war. In diesem Sinne lässt sich das gesamte *theater Zinnober* in der Loslösung seiner Mitglieder von staatlichen Institutionen und dem Auflösen der hierarchischen Strukturen, als Abwendung vom klassischen Theater (der DDR) verstehen.

354 Die einzige Ausnahme bildet hier *traumhaft*, in dem ab und an einzelne Performer dem Publikum, zwecks Kostümwechsel u. a. nicht sichtbar sind.

355 Vgl. 2.2.3.

Bühnenstück. Auch dies geht mit der autobiografischen, 'selbstinszenatorischen' Idee einher, die auch immer die „Sehnsucht nach Authentizität“³⁵⁶ in sich trägt. *Made in gdr* wird, ähnlich wie *traumhaft*, sowohl mit diesen Momenten des 'ungeplant Wirkenden' (zum Beispiel im Aufeinandertreffen der Fragestellungen) als auch mit 'inszenierten' Momenten (die Soli) arbeiten und diese nebeneinander stellen.

So lehnt sich *made in gdr* auch mit einigen der geplanten künstlerischen Umsetzungen und Strategien, besonders an die beiden autobiografischen Performances *traumhaft* und *Schubladen* an, wenn es auch versucht, die eigenen Strategien, wie z. B. die Isolierung der Performer, immer wieder zu brechen.

So lässt sich also sagen, dass *made in gdr* die hier erörterten künstlerischen Strategien des (auto-) biografischen Umgangs mit der Lebenswelt der DDR in Performance vor und nach '89, aufgreift, um sie daraufhin wieder brechen und in Frage stellen zu können. Somit stellt es sich in eine 'Tradition' von autobiografischer Bearbeitung von DDR-Kontexten und wendet sich, diese aufzeigend, gleichzeitig von ihr ab, um sie weiter zu führen und neue Strategien entwickeln zu können.

356 Matzke, *Formen szenischer Selbstinszenierung*, S. 216.

Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Quellenverzeichnis

Interviews

Interview mit Steffen Reck am 25. Juli 2012 in Berlin (unveröffentlicht).

Interview mit Uta Schulz am 1. August 2012 in Berlin (unveröffentlicht).

Interview mit Golde Grunske am 5. September 2012 in Cottbus (unveröffentlicht).

Stückaufzeichnungen

Danach, Golde Grunske, Aufzeichnung vom 01.04.2010 im Theaterhaus Rudi, Dresden.
(Archiv Golde Grunske).

Schocktherapie, Golde Grunske, Aufzeichnung vom 01.04.2010 im Theaterhaus Rudi, Dresden.
(Archiv Golde Grunske).

Schublade, She She Pop, Aufzeichnung von der Aufführung am 10.03.2012 im HAU 2 in Berlin (Videoarchiv She She Pop).

Traumhaft, theater Zinnober, Aufzeichnung von 1987 im Ernst-Reuter-Saal der Humboldt Universität Berlin, aufgenommen von Gamma Bak (Videoarchiv Steffen Reck/Zinnober).

Film

ABERLE, Matthias (Regie), *Poesie des Untergrunds-Prenzlauer Berg kontrovers 1976-1990*, Berlin 2009.

BACHELIER, Heike (Regie), *Feindberührung*, ZDF/Context TV/Bachelier Film/Cinetévé 2010.

BAUDER, Marc; FRANK, Dörte (Regie), *Jeder schweigt von etwas anderem*, Bauder Film/ZDF 2006.

GRUPPE ZINNOBER/BUHß, Werner (Regie), *traumhaft, eine Aufführung der Gruppe Zinnober*, Erstsendung beim SWF, 1988.

KLEINERT, Karoline (Regie), *Punk-Musik und Spaß-Performance: alternative Kunst in der DDR*, Vidicon GmbH und RBB 2006.

KRAUSER, Jochen (Regie), *Der gordische Knoten - Erinnerungen an die Theatergruppe „Zinnober“*, Berlin 1990.

STEINER, Roland (Regie), *Unsere Kinder*, DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Berlin 1989.

WILMS, Marco (Regie), *Ein Traum in Erdbeerfolie*, Polyband, Berlin 2008.

Noten

BACH, Johann Sebastian, *Zweistimmige Inventionen. Dreistimmige Sinfonien. Französische Suiten*, (ohne Hg.), Frankfurt, Edition Peters, 1961.

HEMPFLING, Volker; GRAULICH, Günter (hg. im Auftrag des deutschen Musikrats), *Lore-Ley. Chorbuch Deutsche Volkslieder für gemischten Chor a cappella*, Carus (ohne Datum).

PACHNICKE, Bernd, *Deutsche Volkslieder Singstimme und Gitarre*, Berlin 1977.

SCHUBERT, Franz, *Lieder* (hg. von Dietrich Fischer-Dieskau), Neue Ausgabe/Band 2, Lieder op.1-op.36, C.F. Peters, Frankfurt/New York/London (ohne Datum).

SCHUBERT, Franz, *Quintett für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass, A-Dur, Opus post. 114* (hg. von Wiltrud Haug-Freienstein), G. Henle Verlag, München (ohne Datum).

Internetseiten

<http://www.golde-grunske.de/start.html> [letzter Zugriff: 14.10.2012].

<http://www.sheshepop.de/> [letzter Zugriff: 14.10.2012].

<http://www.reckweb.de/> [letzter Zugriff: 14.10.2012].

<http://www.jugendwerkhof-torgau.de/> [letzter Zugriff: 14.10.2012].

<http://www.fidena.de/> [letzter Zugriff: 14.10.2012].

<http://www.jeromebel.fr> [letzter Zugriff: 14.10.2012].

2. Literaturverzeichnis

ADERHOLD, Egon, *Sprecherziehung des Schauspielers. Grundlagen und Methoden*, Berlin 1963.

BERNHARDT, Martin; CONRAD, Robert; WOHLRAB, Lutz, *Zerfall und Abriß, Greifswald in den 80iger Jahren*, (2. Aufl.), Berlin 1997.

BRASCH, Marion, *Ab jetzt ist Ruhe, Roman meiner fabelhaften Familie*, Frankfurt am Main 2012.

- BRENDEL, Micha; GABRIEL, Else; GÖRSS, Rainer; LEWANDOWSKY, Via, *Ordnung durch Störung, Auto-Perforations-Artistik*, Nürnberg 2006.
- DEGERING, Hermann (Hg.), *Der Nibelungen Not. In der simrockschen Übersetzung nach dem Versbestande der hundeshagschen Handschrift*, Berlin 1924.
- DELL, Matthias, *Das erste Mal. Im Gespräch. Das westdeutsche Bühnen-Kollektiv She She Pop sucht in „Schubladen“ Austausch mit Ost-Frauen*, Der Freitag 08.03. 2012 (<http://www.freitag.de/autoren/mdell/das-erste-mal>) [Stand: 11.Oktober 2012].
- DEWATH, Dagny, *Getrennte Leben*, in: SCHÄDLICH, Anna; SCHÄDLICH, Susanne (Hgg.), *Ein Spaziergang war es nicht. Kindheiten zwischen Ost und West*, München 2012, S. 63-78.
- DROMMER, Günther, *Markus Wolf, Die Kunst der Verstellung, Dokumente Gespräche Interviews*, Berlin 1998.
- FAKTOR, Jan, *Zinnober traumhaft. Elias-Gemeinde*, in: KRAFT, Dieter, *traumhaft. theater zinnober. improvisationen-spiele-protokolle*, Berlin/Weimar 1991, S. 284-287.
- FELSMANN, Barbara, *Beim kleinen Trompeter habe ich immer geweint, Kindheit in der DDR – Erinnerungen an die jungen Pioniere*, Berlin 2003.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance*, in: FISCHER-LICHTE/HORN/PFLUG/WARSTAT (Hgg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2007 (2. Auflage), S. 59-70.
- FURIAN, Gilbert, *Mehl aus Mielkes Mühlen, Berichte-Briefe-Dokumente*, Berlin 1991.
- GATZEMANN, Andreas, *Der Jugendwerkhof Torgau. Das Ende der Erziehung (= Studien zur DDR-Gesellschaft, Bd. 11)*, Berlin 2009.
- GLOCKE, Nicole, *Erziehung hinter Gittern. Schicksale in Heimen und Jugendwerkhöfen der DDR*, Halle 2011.
- GORGAS, Gabriele, *ein vergiftetes Leben 'danach'*, (<http://www.goldegrunske.de/choreographie-danach.html>) [Stand: 07.10.2012].
- GRIMM, Jakob; GRIMM, Wilhelm, *Die Märchen der Brüder Grimm, vollständige Ausgabe*, (ohne Hg.) Verlag neues Leben, (6. Auflage), Berlin 1990.
- GRUHL, Boris Michael, *Tanz für die verletzten Seelen*, Dresden 03. 04. 2010 (<http://www.tanznetz.de/kritiken.phtml?page=showthread&aid=184&tid=17116>) [Stand: 04.10.2012].
- HACKER, Michael; MAIWALD, Stefanie; STAEMMLER Johannes (Hg.), *Dritte Generation Ost, Wer wir sind, was wir wollen*, Berlin 2012.
- HAUPTMANN, Gerhard, *Ausgewählte Werke* (hg. von Joseph Gregor), Gütersloh 1952.
- HILFSBERG, Stephan, *Die ehemaligen Heimkinder der DDR – eine unbekannte Opfergruppe*, in: GLOCKE, Nicole, *Erziehung hinter Gittern. Schicksale in Heimen und Jugendwerkhöfen der DDR*, Halle 2011, S. 325-336.
- HOFFMANN, E.T.A., *Märchen* (hg. von Gerhard Seidel), Leipzig 1983.

- HOFFMANN, Ruth, *Stasi-Kinder, Aufwachsen im Überwachungsstaat*, Berlin 2012.
- KAISER, Paul; PETZOLD, Claudia, Buchhandelsausgabe des Katalogs zur Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen Konflikte Quartiere 1970-1989*, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997.
- KAISER, Paul; PETZOLD, Claudia, *Perlen vor die Säue. Eine Boheme im Niemandsland*, in: Buchhandelsausgabe des Katalogs zur Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen Konflikte Quartiere 1970-1989*, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997, S. 11-112.
- KAISER, Paul; PETZOLD, Claudia, *Die Jäger der verlorenen Zeit*, in: Buchhandelsausgabe des Katalogs zur Ausstellung *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen Konflikte Quartiere 1970-1989*, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997, S. 356-363.
- KANIS, Paul, *10 Gebote für den neuen sozialistischen Menschen*, o.O. [Reichenbach i.V.], o.D. [1959].
- KARAU, Gisela, *Stasiprotokolle, Gespräche mit ehemaligen Mitarbeitern des 'Ministeriums für Staatssicherheit' der DDR*, Frankfurt am Main 1992.
- KNOPF, Jan, *Brecht-Handbuch*, Stuttgart 1980.
- KRAFT, Dieter, *traumhaft. theater zinnober. improvisationen spiele protokolle*, Berlin/Weimar 1991.
- KRAFT, Dieter, *Angst vor dem Turm. Das Problem der sich selbst organisierenden Gruppe. Zur Geschichte des theaters zinnober*, in: BÜSCHER, Barbara; SCHLEWITT, Carena (Hgg.), *Freies Theater, Deutsch-deutsche Materialien*, Hagen, 1991, S. 87-104.
- KREUZER, Helmut, *Die Boheme, Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart 1968.
- KUNERT, Denise, *Stasischatten*, in: SCHÄDLICH, Anna; SCHÄDLICH, Susanne (Hgg.), *Ein Spaziergang war es nicht. Kindheiten zwischen Ost und West*, München 2012, S. 139-155.
- LAUDIEN, Karsten; SACHSE, Christian, *Erziehungsvorstellungen in der Heimerziehung der DDR*, Berlin 2012.
- LEO, Maxim, *Haltet euer Herz bereit, eine ostdeutsche Familiengeschichte*, München 2009.
- LEWIS, Alison, *Die Kunst des Verrats, Der Prenzlauer Berg und die Staatssicherheit*, Würzburg 2003.
- LINDNER, Günther, *Wir wußten, daß wir etwas ziemlich Exotisches machen*, in: FELSMANN, Barbara; GRÖSCHNER, Annett (Hgg.), *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg, Eine Berliner Künstlersozialgeschichte in Selbstauskünften*, Berlin 1999, S. 240-258.
- LINZER, Martin, *traumhaft*, in: Theater der Zeit, Heft 9/1987, S. 13.
- MAST, Rudolf, *Kleine Kämpfchen im Generationenkonflikt*, Berlin 25. 02. 2010 (http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=4014) [Stand: 06.10.2012].
- MATZKE, Annemarie M., *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim 2005.

- MATZKE, Annemarie, *Warum tanzt ihr eigentlich? Choreographien bei She She Pop*, in: Lampert, Friederike (Hg.), *Choreografieren reflektieren*, Berlin 2010, S. 221-233.
- MUTSCHER, Gabriele; THOMAS, Rüdiger (Hgg.), *Jenseits der Staatskultur, Traditionen autonomer Kunst in der DDR*, München/Wien, 1992.
- MÜLLER, Harald (Hg.), *DDR-Theater des Umbruchs*, Frankfurt/Main, 1990.
- PFLUGBEIL, Sebastian (Hg.), *Aufrecht im Gegenwind. Kinder von 89ern erinnern sich*, Leipzig 2010.
- PLOEBST, Helmut, *no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, München 2001.
- PULS, Heidemarie, *Schattenkinder hinter Torgauer Mauern*, Rostock 2009.
- RISCHBIETER, Henning, *TRAUM-HAFT, eine Aufführung der Gruppe Zinnober*, in: Theater heute, Heft 12/1986, S. 18/19.
- SCHÄDLICH, Hans Joachim (Hg.), *Aktenkundig*, Berlin 1992.
- SCHÄDLICH, Anna; SCHÄDLICH, Susanne (Hgg.), *Ein Spaziergang war es nicht. Kindheiten zwischen Ost und West*, München 2012.
- SCHAEFER, Gudrun, *Rhythmik als interaktionspädagogisches Konzept*, Remscheid 1992.
- SCHNEIDER, Nicolaus, *Biographie auf der Bühne*, Masterarbeit im Studiengang Theaterpädagogik, UdK Berlin Sommersemester 2009 (unveröffentlicht).
- SLEVOGT, Esther, *Zonenübergreifende Frauenbilder*, Berlin 08. 03. 2012, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6677:schubladen-she-she-pops-neuer-abend-ueber-west-und-ostfrauen-am-hau-berlin&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40, [Stand: 11. Oktober 2012].
- STORCK, Matthias, *Karierte Wolken. Lebensbeschreibungen eines Freigekauften*, Moers 1993.
- TROBISCH-LÜTKE, Stefan, *Überwachte Vergangenheit. Auswirkungen politischer Verfolgung der SED- Diktatur auf die Zweite Generation*, Dissertation, Fachbereich Erziehungswissenschaften und Psychologie der Freien Universität Berlin, Berlin 2010 (unveröffentlicht).
- WANDER, Maxie, *Guten Morgen, du Schöne, Protokolle nach Tonband*, Berlin 1977.
- WOHLRAB, Lutz, *Heimatkunde*, in: BERNHARDT, Martin; CONRAD, Robert; WOHLRAB, Lutz, *Zerfall und Abriß, Greifswald in den 80iger Jahren*, (2. Aufl.), Berlin 1997, S. 29-51.
- Nachschlagewerke:**
- DAHLHAUS, Carl (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Band 4, München 1991.
- HERBST, Andreas; RANKE, Winfried; WINKLER, Jürgen, *So funktionierte die DDR*, Bände 1-3, Reinbek bei Hamburg, 1994.
- MÜLLER-ENBERGS, Helmut; WIELGOHS, Jan; HOFFMANN, Dieter (Hg.), *Wer war wer in*

der DDR? Ein biographisches Lexikon, (2. Aufl.), Berlin 2001.

SEEGER, Horst (Hg.), *Musiklexikon in zwei Bänden*, Leipzig 1966.

Strafgesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik -StGB-, (hg. vom Ministerium der Justiz), 8. Auflage, Berlin 1984.