

Humboldt-Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät II
Institut für Deutsche Literatur

Dörte Nimz

Die künstlerische Neusituierung des ostdeutschen Schauspieltheaters nach der Wende

Magisterarbeit
zur Erlangung des akademischen
Grades Magistra Artium (M.A.)
im Fach Neuere deutsche Literatur

Wissenschaftlicher Betreuer: Prof. Dr. Frank Hörnigk
Berlin, den 8. Mai 2000

Kurzbeschreibung

Das Ende der DDR bedeutete für die Theater einen Bruch, der eine künstlerische Neusituierung erforderte. Die Arbeit dokumentiert die Diskussion, welche Art von Theater gebraucht würde. Als Beispiel wird die Arbeit des Theaterhauses Jena untersucht, das eine Neusituierung vollzog, indem es Theater als Ereignis feierte und von den Medien abhob, unter anderem durch die Aufhebung der Distanz zwischen Bühne und Publikum neues Publikum gewann und sich um eine enge Anbindung zur gesellschaftlichen Situation bemühte. Durch die Auseinandersetzung mit unmittelbarer Vergangenheit und neuer Gegenwart bot es dabei dem Publikum Lebenshilfe.

INHALTSVERZEICHNIS

O. Einleitung	1
<hr/>	
I. Auswirkungen der politischen Wende 1989 auf die Theater in den Neuen Bundesländern	3
<hr/>	
A. DIE SITUATION DER THEATER OSTDEUTSCHLANDS 1990	3
B. DIE DISKUSSION UM NEUE INHALTE	6
II. Fallbeispiel: Das Theaterhaus Jena 1991-1993	15
<hr/>	
A. METHODISCHES VORGEHEN	15
B. ÜBERBLICK ÜBER DAS THEATERHAUS JENA: GESCHICHTE, LAGE, STRUKTUR UND AUSSEHEN	16
III. Versuch einer Analyse der Arbeit des Theaterhauses Jena als Beispiel einer künstlerischen Neusituierung 1991-1993	22
<hr/>	
A. STOFFAUSWAHL	23
B. DIE ARBEITSWEISE UND DER ENSEMBLEGEDANKE	34
C. RAUMKONZEPTE	41
D. DIE VORSTELLUNG VOM GESAMTKUNSTWERK	48
IV. Fazit	54
<hr/>	
V. Literaturverzeichnis	56
<hr/>	
A. QUELLEN	56
B. SEKUNDÄRLITERATUR	58
C. NACHSCHLAGEWERKE	62
VI. Anhang	63
<hr/>	
PREMIERENDATEN UND BESETZUNGSLISTEN DER UNTERSUCHTEN INSZENIERUNGEN DES THEATERHAUSES JENA	63

O. EINLEITUNG

Die Öffnung der deutsch-deutschen Grenze im Herbst 1989 markiert nicht nur den Auftakt zur Auflösung eines ganzen Staates, der DDR, sondern gleichzeitig auch den Beginn einer gesellschaftlichen Neuorientierung. Dieser fundamentale Umbruch kann auch an den Theatern auf dem Gebiet der nunmehr ehemaligen DDR nicht spurlos vorbei gegangen sein, zumal diese Theater eng mit dem sozialistischen Staat verbunden waren, sowohl inhaltlich-künstlerisch, als vor allem auch strukturell-organisatorisch. Als der Staat im Herbst 1989 zusammenbrach, standen auch die Theater in gewisser Weise vor einem Scherbenhaufen. Die alten Inhalte und Konzepte waren oft nicht länger aktuell, der Feind über Nacht verschwunden, das Publikum blieb aus, die finanzielle Situation war unsicher, die Konkurrenz durch die Medien wuchs plötzlich sprunghaft; kurz: Es war erforderlich, sich neu zu orientieren und zu positionieren. Welche Inhalte und Konzepte in dieser Situation eine Rolle spielten, soll im Folgenden untersucht werden. Dies geschieht anhand eines Beispiels, da eine Analyse der Gesamtheit der neuen künstlerischen Konzepte der verschiedenen Theater in den Neuen Bundesländern nicht möglich ist.

Als Beispiel wurde das Theaterhaus Jena gewählt. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Das Haus wurde erst 1991 gegründet, zu einer Zeit also, zu der im Rest des Landes die Theater von Schließung oder Fusionierung bedroht waren. In der Stadt Jena hatte es seit 40 Jahren kein festes Ensemble gegeben, an dessen Tradition es anzuknüpfen galt und auf dessen Basis man weiterarbeiten konnte, es gab also weder schützende noch hindernde Geschichte. Trotzdem hatten alle Beteiligten bereits zu DDR-Zeiten Theater produziert und waren in dieser Gesellschaft mit ihren Strukturen aufgewachsen. Das heißt, die Gründung dieses Theaters entsprang einer bewussten Entscheidung. Es ist anzunehmen, dass es in dieser Situation auch bestimmte Zielvorstellungen gab. Offensichtlich braucht ein neugegründetes Theater eine klare Idee für ein künstlerisches Konzept, für eine spezielle Auffassung von Theater in dieser Zeit an diesem Ort - noch sehr viel mehr als jedes weiter bestehende Ensemble, das an Traditionen anzuknüpfen hat und auf Dagewesenes zurückgreifen kann, sich aber den neuen Gegebenheiten anpassen muss. Daher erscheint die Untersuchung der Arbeit am Theaterhaus Jena besonders geeignet als Beispiel für die Suche nach neuen, der Situation angepassten Konzepten, nachdem bisher bestehende Positionen durch den Zusammenbruch des Gesellschaftssystems in Frage gestellt wurden.

Der Untersuchungszeitraum beschränkt sich auf die ersten zwei Spielzeiten dieses kleinen Ensembles, also von 1991 bis 1993. Grund dafür ist vor allem die Annahme, dass ein künstlerisches Konzept sich im Wesentlichen nach zwei Jahren etabliert hat. Des Weiteren gab es nach zwei Jahren einen großen organisatorischen Einschnitt an diesem Haus mit der Umstrukturierung in eine GmbH. Gegen Ende dieser Zeit gab es zudem eine mehr oder weniger messbare Zustimmung seitens der Zuschauer¹, die massiven Druck auf die Stadtverwaltung zugunsten der Erhaltung dieses speziellen Ensembles ausübten. Ein Untersuchungszeitraum von zwei Jahren scheint genug Material anzubieten und dennoch

¹In Fällen, in denen sich auf Menschen beiderlei Geschlechts bezogen wird, findet in dieser Arbeit die männliche Form Verwendung.

übersichtlich zu bleiben, man kann davon ausgehen, dass alle Produkte dieser Zeit allein schon durch ihre relative und in vielen Fällen direkte Gleichzeitigkeit auch von den Produzenten in einem Zusammenhang gesehen wurden.

In der folgenden Untersuchung soll zunächst versucht werden, durch eine Darstellung der Auswirkungen der damaligen politischen Ereignisse auf die Theater die Ausgangsthese von einem Bruch im ostdeutschen Theater im Herbst 1989 zu belegen. Dabei geht es vor allem darum, einen Eindruck zu bekommen von den besonderen Bedingungen, die im Untersuchungszeitraum vorherrschten. Als Reaktion auf diese Veränderungen entbrach eine öffentlich geführte Debatte über zukünftige Strukturen und Inhalte des ostdeutschen Theaters. Diese soll analysiert und zusammenfassend dargestellt werden.

Ausgehend von diesen generellen Betrachtungen soll dann die Arbeit des Theaterhauses Jena als Fallbeispiel analysiert werden. Dabei soll das künstlerische Konzept des Hauses anhand der Arbeit in den ersten zwei Spielzeiten herausgearbeitet werden. Der zweite Abschnitt der Arbeit bildet die Vorbereitung zu dieser Analyse. In ihm sollen Geschichte, Organisationsstruktur, Lage und Aussehen des Theaterhauses dargestellt werden.

Der dritte Abschnitt bildet den Versuch einer Gesamtanalyse, in der die wesentlichen die Theaterästhetik des Ensembles konstituierenden Merkmale herausgearbeitet werden. Dabei geht es darum, sowohl die Merkmale der Theaterarbeit in Jena herauszuarbeiten, als auch die ihnen übergeordneten Zusammenhänge zu untersuchen, das heißt, sie sowohl in einen historisch-theoretischen Kontext zu stellen, als auch sie in Beziehung zu setzen zur spezifischen Situation des gesellschaftlichen und damit auch theatralen Umbruchs dieser Zeit. Dazu wird die Untersuchung einerseits in die Geschichte geöffnet, indem die Arbeit in Jena in den Zusammenhang zur jeweiligen historischen Herkunft dieses Aspektes des Theaterkonzepts gestellt wird; andererseits wird aufgezeigt werden, inwiefern dieses Konzept möglicherweise Reflexion der speziellen gesellschaftlichen Situation ist. Des Weiteren werden in diesem Abschnitt Betrachtungen über die spezielle ästhetische Wirkung der herausgearbeiteten Merkmale angestellt.

Im Fazit sollen schließlich die Ergebnisse zusammengefasst werden, die die Analyse des Theaterkonzepts der ersten Spielzeiten des Theaterhauses Jena hinsichtlich der künstlerischen Neusituierung der ostdeutschen Schauspieltheater nach der Wende im allgemeinen hervorgebracht hat. Wenn möglich, soll die Position dieses einzelnen Theaters in der ostdeutschen Theaterlandschaft bestimmt werden.

Die Forschung zu dieser Arbeit stützt sich vor allem auf historische Dokumente und empirische Forschung, auf theater- und kulturwissenschaftliche Artikel. Dies geschieht, weil Ziel der Arbeit nicht so sehr eine Analyse der damaligen Dramatik ist, als vielmehr in erster Linie eine solche der Inhalte, ästhetischen Fragen und Konzepte, sowie genereller Theaterkonzepte.

I. AUSWIRKUNGEN DER POLITISCHEN WENDE 1989 AUF DIE THEATER IN DEN NEUEN BUNDESLÄNDERN

A. DIE SITUATION DER THEATER OSTDEUTSCHLANDS 1990

Die Auswirkungen des Umbruchs im Herbst 1989 auf die Theater Ostdeutschlands erscheinen auf den ersten Blick zumindest in struktureller Hinsicht geringer als erwartet. Die Struktur des DDR-Theaters und die des westdeutschen Theatersystems, das ab 1990 vollständig übernommen wurde, entsprachen sich schon vorher in wesentlichen Teilen. Während das subventionierte Stadttheater in der alten Bundesrepublik nur vorherrschende Organisationsform war, so war es in der DDR die einzig offiziell zugelassene. Es gab auf professioneller Basis im Osten Deutschlands keine unabhängigen Theater oder Theatergruppen.²

Das ganze Land war von einem relativ fein gesponnenen Netz von öffentlichen Theatern überzogen. Relativ zur Bevölkerungszahl war die DDR das theaterreichste Land der Welt.³ Für das Jahr 1989 sind 194 professionelle Spielstätten mit 55342 Sitzplätzen registriert, das entspricht 3,3 Plätzen je 1000 Einwohner.⁴ Im Vergleich dazu standen im Westen der Republik nur 2,5 Plätze pro 1000 Einwohner zur Verfügung - im internationalen Vergleich ist das immer noch viel.⁵

Im Unterschied zu den Theatern der alten Bundesrepublik waren die der DDR hauptsächlich in den minder großen Städten angesiedelt. 60% der Spielstätten außerhalb Berlins befanden sich in Städten unter 100.000 Einwohnern (im gesamten Westen nur 32%), noch 42% in Städten mit weniger als 50.000 Einwohnern. 64% der gesamten Theater der DDR waren Mehrspartentheater. Dieses Prinzip setzte sich auch bis in die kleinsten Theater fort; selbst von den 21% der DDR-Theater, die in Kleinstädten mit weniger als 20.000 Einwohnern bestanden, besaßen die meisten mindestens drei Sparten.⁶ Im Westen war diese mit hohem Organisationsaufwand und hohen Kosten einhergehende Struktur vor allem Theatern mittlerer Größe vorbehalten. Die kleineren konnten es sich finanziell nicht leisten, ein so großes Angebot zu bedienen. Da in Großstädten meist mehrere Theater nebeneinander bestanden, konnten sich diese dann auf einzelne Sparten spezialisieren - dies trifft auf die Großstädte in beiden Ländern gleichermaßen zu.

Diese Ausbildung der kostenintensiven Dreispartentheater in relativ kleinen Städten war nach der Wende Ansatz vieler kritischer Stimmen, die dieses Kulturangebot für sowohl zu

²Vgl. Büscher, Barbara: Etwas bewegt sich: Veränderungen im DDR-Theater. Anmerkungen zu einem Symposium in Hamburg. In: TheaterZeitSchrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. 7 (1989) Heft 3, S. 128-133. Ausnahme sind halboffizielle Gruppen wie das Theater Zinnober, die sich aber erst gegen Ende der DDR bilden konnten.

³Vgl. Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band. Berlin 1996, S. 268.

⁴Vgl. Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 90. Hrsg.: Statistisches Amt der DDR. 35. Jahrgang. Berlin/DDR 1990, S. 353.

⁵Vgl. Dümcke, Cornelia: Überlebenskampf ohne Chancen? In: Die Deutsche Bühne 62 (1991) Heft 3, S. 54-56.

⁶Vgl. Dümcke a.a.O.

teuer als auch nicht notwendig erachteten. Daher gab es zahlreiche Diskussionen über die Schließung oder Zusammenlegung gerade dieser Theater.

Grundtypus des ost- wie westdeutschen Theaters war und ist darüber hinaus das Repertoiretheater mit festem Ensemble, dessen Spielplan eine Mischung aus Klassikern und Zeitgenössischem enthält.⁷

Die DDR verfügte über ein differenziertes Anrechtssystem, mit dem viele Gesellschaftsgruppen ins Theater geholt wurden. Dadurch war die Auslastung sehr hoch, wesentlich besser als in Westdeutschland. Offiziell, das heißt bei Nichtberücksichtigung der Tatsache, dass gekaufte Karten nicht in Anspruch genommen wurden, lag sie gar bei 90%.⁸ Allerdings waren die Zuschauerzahlen insgesamt kontinuierlich rückläufig.

In der DDR wurden im Schnitt 13% der Kosten von den Theatern eingespielt, in der alten Bundesrepublik waren es zum Vergleich 15%⁹ - der Unterschied ist also kleiner als vielleicht zunächst erwartet. Die Anzahl der nicht-künstlerischen Beschäftigten stieg im Laufe der Zeit so weit an, dass in den Achtzigerjahren auf einen künstlerischen Beschäftigten in der DDR zwei nicht-künstlerische kamen.¹⁰ Hinzu kam durch das Vertragssystem des künstlerischen Personals, das Kündigungen nicht vorsah, eine "Altlast" an nicht mehr aktiven, aber unkündbaren Mitarbeitern. Auch die Bewältigung dieser Personalprobleme war eine große Aufgabe der Theaterleitungen nach 1990, über deren Lösung viel debattiert wurde.

Der bauliche Zustand der ostdeutschen Theater war durch versäumte Sanierungsarbeiten überwiegend sehr schlecht, oft sogar am Rande der Bespielbarkeit. So waren bei einer Untersuchung 1983 die theatertechnischen Einrichtungen zu 60% nur noch bedingt einsatzfähig und die Gebäude zu 50% sanierungsbedürftig.¹¹ Der Anteil der Werterhaltungskosten an den Gesamtausgaben im Theaterbereich steigerte sich von 1981 bis 1986 auf das mehr als Zweieinhalbfache.¹² Es ist davon auszugehen, dass sich diese Entwicklung fortgesetzt hat.

Einerseits bestand also eine große Ähnlichkeit zwischen den Theatersystemen in Ost und West, andererseits gab es aber Unterschiede in der Verteilung der Theater im Land und im Osten Deutschlands ausschließlich staatlich finanzierte Theater. Durch die verschiedenen Vertragsarten in Ost und West, die Unkündbarkeit an den DDR-Theatern waren die Fluktuationsraten im Personalbereich sehr unterschiedlich. Finanziell und strukturell hatten die ostdeutschen Theater nach der Wende große Probleme zu bewältigen im Hinblick auf verfallene Gebäude und eine Überzahl an Personal, sowie auf die hohe Theaterdichte mit Dreispartentheatern bis in die kleinsten Städte hinein.

⁷Vgl. Rühle, Günther: Die neue Gemeinsamkeit. Über das Theater in Deutschland. In: Theater der Zeit 32 (1991) Heft 1, S. 63-67.

⁸Vgl. Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Leipzig (2) 1997, S. 507.

⁹Vgl. Hammerthaler, Ralph: Die Position des Theaters in der DDR. In: Hasche, Christa et al.: Theater in der DDR: Chronik und Positionen. Berlin 1994, S. 197.

¹⁰Vgl. Erken, Günther und Rolf Röhmer: Germany. In: Rubin, Don (Hrsg.): The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Vol. 1: Europe. London, New York 1994, S. 352.

¹¹Vgl. Erken und Röhmer a.a.O.

Doch nicht nur die plötzlichen Änderungen in der Trägerschaft und Verwaltung, sondern auch der ideologische Umbruch hatte seine Auswirkungen auf die Theater. Das Theater der DDR war schon durch die Organisationsform ideologisch eng mit dem Staat und der Gesellschaft verbunden, viel enger als es im Westen des Landes jemals der Fall war. Staatliche Institutionen hatten durch aufwendige Genehmigungsverfahren sehr großen Einfluss auf Inhalte und Ästhetik.

Trotzdem galt das Theater in der DDR aber als politisch-moralischer Ort, an dem eine Art von Gegenöffentlichkeit möglich war und stattfand. Während der Wende wurden viele Diskussionen und Aktionen auf die Straße verlegt, beziehungsweise von den Medien übernommen. Das Theater dagegen wurde zunehmend als Kunstraum wahrgenommen. Nach dem Fall vieler Verbote und Tabus lockte das Aufführen bisher verbotener Texte offensichtlich weniger als die Nutzung politischer und wirtschaftlicher neuer Freiheiten.

Trotz der statistisch gesehen hohen Auslastung zu DDR-Zeiten gab es enorme Zuschauerschwunde in den Nach-Wende-Jahren, Schilling führt gar eine Halbierung der Zuschauer innerhalb eines Jahres von 10.933.770 1989 auf 5.247.621 1990 an.¹³ Er schreibt dazu: "Der Wegfall der alten Herrschaftsverhältnisse veränderte auch die Rolle des Theaters im System der gesellschaftlichen Auseinandersetzung. [...] Das [die frühere Situation] konnte bis zu dem Extrem führen, dass eigentlich künstlerisch schlechte Aufführungen ob ihrer inhaltlichen Brisanz zu Publikumsrennern wurden. Als mit der Veränderung der politischen Verhältnisse diese Aufgabe wieder von den dafür zuständigen Medien Presse, Rundfunk und Fernsehen übernommen wurde, gingen dem Theater plötzlich die Ideen aus und auf dramatische Art auch die Zuschauer."¹⁴ Mir erscheint allerdings fraglich, ob dem Theater tatsächlich die Ideen ausgingen, oder ob nicht vielmehr die enorme Unsicherheit finanzieller Art und die tiefgreifende Verunsicherung durch den totalen Umbruch der Gesellschaft für eine - falls es sie denn gegeben hat - geringere Produktivität der Theater in den Nach-Wende-Jahren verantwortlich sind.

Arnold Vaatz sieht die Kultur im Osten Deutschlands 1992 in einer Krise, die durch verschiedene Momente bedingt sei: Erstens gebe es eine Sinnkrise, da wie oben beschrieben das Politische auf dem Theater vom Publikum nicht mehr gefragt sei. Hinzu käme zweitens eine mentale Krise der Kulturschaffenden, die, im zentralistischen System gewachsen, auf eine Art zur Passivität gezwungen worden seien, die es ihnen jetzt schwer mache, in diesen neuen, freien Strukturen zu arbeiten. Und schließlich gebe es im finanziellen und strukturellen Bereich wie oben erläutert große Probleme.¹⁵

¹²Vgl. Arlt, Herbert: ...mir ist in den 80er Jahren kein DDR-Theater bekannt... Frankfurt am Main u.a. 1993, S. 298.

¹³Vgl. Schilling, Wolfgang: Neue Strukturen für das deutsche Theater. Forum deutsche Einheit. Perspektiven und Argumente, Nr. 12. Bonn 1993, S. 8.

Er weist allerdings darauf hin, dass ein Teil dieses Unterschieds wahrscheinlich auf unkorrekte Statistiken der DDR-Zuschauermessung zurückzuführen sind, unter anderem durch Nichtberücksichtigung ungenutzter Karten, wie es sie durch das Anrechtssystem oft gab. Aber auch wenn man diese Möglichkeit bedenkt, ergibt sich trotz allem ein erheblicher Zuschauerrückgang für die angegebene Zeit.

¹⁴Schilling, Wolfgang: Neue Strukturen für das deutsche Theater. Forum deutsche Einheit. Perspektiven und Argumente, Nr. 12. Bonn 1993, S. 8.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass wie die gesamte Gesellschaft auch das Theater sich in einer Zeit des Umbruchs befand, in der weder Strukturen noch Inhalte klar waren. Viele Theater waren von der Schließung oder zumindest drastischen Kürzungen bedroht, die Finanzierung war immer gefährdet, da nur in seltenen Fällen feste Zusagen über einen längeren Zeitraum diesbezüglich gemacht wurden. In den meisten Fällen standen die Gebäude zudem kurz vor dem Ruin, so dass auch die räumliche Situation oft ungeklärt war. Hinzu kamen Publikumsschwund, Abwanderung der Arbeitskräfte in den Westen und die drohende soziale Unsicherheit der Theaterschaffenden.¹⁶

B. DIE DISKUSSION UM NEUE INHALTE

Resultierend aus all den dargestellten Verunsicherungen und Brüchen als Folge der politischen Ereignisse von 1989 begann im direkten Anschluss an diese in der breiten Theateröffentlichkeit eine Diskussion nicht nur darüber, welche Theater in welcher Form erhalten bleiben sollten, sondern - wenn auch erstaunlicherweise in geringerem Umfang - auch darüber, welche Form von Theater diese Zeit und dieses Publikum generell brauchten.

Dietmar N. Schmidt spricht von drei Krisen, die in dieser Zeit im Theater stattfanden: einer Legitimations- und Sinnkrise, einer Krise des Betriebs durch mangelnde Flexibilität und einer Krise der Finanzierung.¹⁷ Dementsprechend unterscheidet Bernd Wagner zwischen verschiedenen Ebenen der Diskussion: Er führt zunächst die kulturpolitische Frage nach der Erhaltung der Theater und der Beschreibung ihrer Aufgaben an. Als zweites sieht er die administrative Frage der Struktur der Stadt- und Staatstheater im engeren Sinne, sowie die Einbindung der Theaterreform in die Reform der kommunalen Verwaltung. Und schließlich bleiben noch die künstlerischen Fragen.¹⁸ Bei letzteren, deren Diskussion im folgenden dokumentiert werden soll, ging es der Natur der Sache gemäß vor allem um Theaterkonzepte und konkrete Inhalte denn um ästhetische Herangehensweisen. Dass dieser Teil der Diskussion, derjenige um künstlerische Belange und Inhalte, wesentlich weniger Raum einnahm und weniger brisant war, überrascht trotz aller Dringlichkeit der strukturellen Änderungen¹⁹ aus verschiedenen Gründen.

¹⁵Vgl. Vaatz, Arnold: Kulturpolitische Erfordernisse in den neuen Bundesländern. In: Kulturföderalismus und Kulturförderung. Neue Bundesstaatlichkeit im Kulturstaat Deutschland? Hrsg. von Olaf Schwencke. Hagen/Loccum 1992, S. 141f.

¹⁶Vgl. hierzu u.a. auch Wille, Franz: Neue Identität gesucht. Zur Krisentagung des DDR-Theaterverbands. In: Theater heute 31 (1990) Heft 3, S. 31.

¹⁷so dargestellt in Wagner, Bernd: "Effiziente Theater"? Theaterreform als Strukturveränderung und Sparmöglichkeit. In: Burmeister, Hans-Peter (Hrsg.): Was soll das Theater? 39. Kulturpolitisches Kolloquium. Loccum 1996. Reihe Loccumer Protokolle 8/95, S.119

¹⁸Vgl. Wagner, Bernd a.a.O., S. 121

¹⁹Dieter Görne, damaliger Intendant des Staatsschauspiels Dresden formulierte: "Wir haben gar keine Zeit, über inhaltliche Neuorientierung nachzudenken, weil fortwährend die nackte Existenz zur Debatte steht." In: "Auf dem Spiel steht jetzt die nackte Existenz". In: Die Welt Nr. 3 vom 04.01.1991, S. 15.

Zum einen, weil wie oben dargestellt das Theater in der DDR sehr eng mit dieser bisherigen Form der Gesellschaft verwoben war. Andererseits bestand in der DDR immer etwas, gegen das man Theater machen konnte, Theater war ja zum Ort einer Art Gegenöffentlichkeit geworden, an dem es sozusagen einen geheimen Bund zwischen Theatermachenden und -schauenden gab. Obwohl dies nun alles nicht mehr vorhanden war und das Publikum ausblieb, war trotzdem die Debatte um die Zukunft hauptsächlich auf Strukturelles gerichtet.²⁰ Es ist zu vermuten, dass einerseits die finanzielle Bedrängnis und die strukturelle Verunsicherung so groß waren, dass kein Raum für eine existentielle Hinterfragung des Ästhetischen blieb. Weniger gutwillig könnte man aber auch annehmen, dass es einfacher war, solche technischen, unkünstlerischen Dinge zu diskutieren, als sich den drängenden inhaltlichen Fragen zu stellen. Möglicherweise jedoch wurden diese Diskussionen eher dezentral an den einzelnen Theatern geführt als in der breiten Öffentlichkeit, möglicherweise hat sich der Hang zum Zentralismus, der noch durch die bloße Existenz der "Theaterpolitischen Leitlinien" von 1990 sehr deutlich zu erkennen ist²¹, sehr schnell aufgelöst und man glaubte bereits nicht mehr an einheitliche Antworten auf die Veränderungen in allen Theatern, so dass der Diskurs aus heutiger Perspektive nicht mehr rekonstruierbar ist.

Trotz allem gab es natürlich Stimmen zu dieser Frage nach neuen Aufgaben und künstlerischen Konzepten. Obwohl sich nicht alle einordnen lassen, lassen die Argumente sich im wesentlichen auf vier Auffassungen von Theater zurückführen: Theater muss sich rentieren (Kommerzialisierung), Theater muss sich an ewigen Werten orientieren, muss Werte schaffen (üblicherweise folgt daraus die Rückbesinnung auf Klassiker), Theater ist und bleibt politisches Instrument und muss als solches wahrgenommen und genutzt werden, Theater soll in dieser Zeit dem Publikum Lebenshilfe leisten. Natürlich überschneiden sich diese Bereiche immer wieder, vor allem die letzten drei der genannten, denn indem ein Theater Werte schafft, gibt es Orientierung und ist also Lebenshilfe. Wird dies als bewusstes Instrument benutzt, so ist das höchst politisch. Dennoch erscheint der Versuch einer Aufgliederung in die unterschiedlichen Lager sinnvoll, um die Diskussion strukturieren zu können.

Im folgenden wird nun darauf eingegangen, wer in der Diskussion welche Auffassung vertrat.

Zunächst zu der Meinung, dass Theater sich rentieren müsse und man daher die Spielpläne nach kommerziellen Überlegungen ausrichten solle.

Es gibt kaum einen sich selbst als Künstler verstehenden Theaterschaffenden, der sich öffentlich dazu bekannte, Theater solle hauptsächlich unterhalten und sein oberstes Ziel sei es, dass seine Kunst dem Publikum gefalle. Dennoch lässt sich kaum leugnen, dass etliche Theater, gerade die kleineren, stark in ihrer Existenz bedrohten, diesen Weg

²⁰Auf diesen Umstand macht u.a. Ralf Bolwin, Direktor des Deutschen Bühnenvereins in einem Interview 1993 aufmerksam: Er vermisse die kulturpolitische Debatte, "was für ein Theater man will. Dann aber wäre es notwendig, den Theaterleuten viel mehr Zeit zu gewähren, damit sie mit Ensemble und Regisseuren etwas entwickeln können." - "Die Theater haben das laufen lassen". Ein Gespräch mit Ralf Bolwin, dem Direktor des Deutschen Bühnenvereins, über die Zukunft der Bühnen. In: Frankfurter Rundschau 121 vom 27. 05. 1993, S. 8

²¹abgedruckt in: Theater der Zeit 45 (1990) Heft 2, S. 62-64

einschlugen,²² und es lassen sich auch einige Stimmen finden, die dies bestätigen. Berndt Renne, Intendant in Rostock, beispielsweise sagte 1991, er setze auf unterhaltsames Theater, das aber "die soziale Situation des Publikums thematisiert." An gleicher Stelle äußerte er, dass die erste Angst der ostdeutschen Theater gewesen sei, durch die Marktwirtschaft gezwungen zu werden, nur noch Unterhaltung zu machen; diese sei aber mittlerweile verflogen. Generell würden sich die Spielpläne aber alle zwischen "guter Unterhaltung, wie auch immer sie diese definieren, und Problemstücken" bewegen.²³ Wolfgang Hauswald aus Leipzig will "Unterhaltung mit Sinnfragen verbinden", das heißt: "spielerisch über die Welt nachdenken, gemeinsam mit den Zuschauern sich in unsicheren Verhältnissen über die Gesellschaft verständigen."²⁴ Auch Guido Huonder aus Potsdam besteht darauf, dass Unterhaltung mit aktueller Situation verbunden sein müsse.²⁵ Vor allem der Blick auf die Spielpläne²⁶ zeigt, dass vielerorts eine vermehrte Aufführung von Musicals und Operetten stattfand, die ja traditionell der leichten Unterhaltungskost zugerechnet werden. In einer Podiumsdiskussion im Oktober 1990 stellt Klaus Pierwoß eine Tendenz fest, dem Zuschauerschwund mit Boulevard entgegenzuwirken.²⁷ In abgeschwächter Form weist darauf auch Knut Lennartz in seiner Betrachtung der Spielzeit 1991/92 hin. Er schreibt dort, die Theater im Osten Deutschlands seien "unpolitischer geworden und unwichtiger", betont aber gleichzeitig, die "Flucht in den Boulevard [sei] für die Theater in den neuen Ländern keine Alternative."²⁸ Dem entgegengesetzt schreibt Hartmut Krug noch 1991, dass "nicht alle Bühnen der neuen Länder zuletzt auf nur noch gefällige Spielpläne [setzten]. Vielerorts wird weiterhin sehr deutlich vor allem konzeptionelles Theater gemacht, werden anspruchsvolle, literarische Stücke auf die augenblickliche Situation befragt."²⁹ Trotzdem diagnostiziert Günter Jeschonnek 1990 als eine der großen Zukunftssorgen der Theaterschaffenden im Osten Deutschlands neben dem Identitätsverlust, den Subventionskürzungen und der Dezentralisierung vor allem die Angst vor der Kommerzialisierung.³⁰

²² Dazu merkte Heiner Müller an: "Die Notwendigkeit, in Döbeln oder Annaberg ein Theater zu füllen, bedeutet fast einen Zwang zur Niveausenkung." In: Morgner, Martin: Bei Heiner Müller nachgefragt: "Zehn Deutsche sind dümmer als fünf Deutsche". In: Die Deutsche Bühne 62 (1991) Heft 7, S. 9.

²³ Krug, Hartmut: Das Fürchterliche, das auf uns einwirkt. In: Die Deutsche Bühne 62 (1991) Heft 9, S. 49.

²⁴ a.a.O. S., 50.

²⁵ Vgl. Theaterarbeit in einer fremden Welt? Ostler im Westen, Westler im Osten - ein Erfahrungsaustausch mit Theaterleitern, Schauspielern, Regisseuren. Herausgegeben von der Dramaturgischen Gesellschaft. Berlin 1994, S. 8.

²⁶ Vgl. z. Bsp. Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins; Deutschland, Österreich, Schweiz. Darmstadt 1993.

²⁷ Vgl. "Du Schwarz, Du Rot, Du Gold". Eine Diskussion am Abend des 2. Oktober 1990 im Maxim Gorki Theater Berlin. In: TheaterZeitSchrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. 8 (1990) Heft 31/32, S. 8.

²⁸ Lennartz, Knut: Tops und Flops auf deutschen Bühnen. In: Die Deutsche Bühne 63 (1992) Heft 6, S. 59.

²⁹ Krug, Hartmut: Das Fürchterliche, das auf uns einwirkt. In: Die Deutsche Bühne 62 (1991) Heft 9, S. 47.

³⁰ Vgl. Jeschonnek, Günter: Quo vadis, DDR-Theater? Gedanken zum außerordentlichen Kongreß der Theaterschaffenden der DDR. In: Deutschland Archiv. Zeitschrift für Fragen der DDR und der Deutschlandpolitik 23 (1990) Heft 3, S. 412.

Traute Schölling führt diese Hinwendung zum Entertainment auf die Konkurrenz zu den Medien zurück,³¹ wohingegen Wolfgang Haug nicht glaubt, "dass die Konkurrenz des Theaters mit dem Fernsehen und den anderen Medien neu oder geeignet ist, um anhand dieser Situation die jetzige Situation zu überdenken."³²

Auch wenn sich nicht in umfassendem Maße mit dezidierten Aussagen Einzelner belegen lässt, dass es eine Tendenz zur Kommerzialisierung als Reaktion auf die neue Situation im Theater des Ostens gab, gibt es also doch evidente Hinweise auf die Existenz einer solchen Strömung. Deshalb scheint es wichtig, dass die hier beschriebene programmatische Antwort Erwähnung findet, auch wenn es unter Theaterleuten offensichtlich geradezu als Ehrensache galt, sich gegen die Reduzierung von Theater auf reine Unterhaltung auszusprechen.

Eine Alternative schien für viele die Rückbesinnung auf Klassiker in dieser Zeit der zusammengebrochenen Ideologie und des damit einhergehenden Werte-Vakuums, um auf diese Weise Orientierung und möglicherweise neue Werte zu geben. Wenn das Ziel hauptsächlich Orientierung war, so wurde das mehr als Lebenshilfe verstanden (s. u.), den hier angeführten Vertretern ging es jedoch um grundlegende, ewige menschliche Werte, die man am besten in den Klassikern repräsentiert sah.

Hans-Rainer John stellte schon im Januar 1990 einen Besucherrückgang bei Gegenwartsstücken und ein stärkeres Interesse an Klassikern fest³³. Ob dies bereits auf die Umwälzungen zurückzuführen ist, wird nicht ganz klar, ist aber zu vermuten, da in der DDR ja stets sehr großes Interesse an Gegendramatik bestand.

1993 weist dann auch Traute Schölling darauf hin, dass es nach der Wende eine Hinwendung nicht nur zur leichten Unterhaltung, sondern damit einhergehend auch zu klassischen Stoffen gegeben habe³⁴. Zahlreiche Stimmen tun die Auffassung kund, dass das Theater auf aktuelle Fragen nicht mehr reagieren könne, weil die Wege dafür mittlerweile zu lang und die Veränderungen in unserer Gesellschaft zu schnell seien, so dass die Medien jedes eventuelle Thema schon ausführlich debattiert hätten, bevor das Theater dazu Stellung beziehen könnte.³⁵ Daher ist anzunehmen, dass dies ein Grund für die Suche nach

³¹Vgl. Schölling, Traute: On with the Show? The Transition to Post-Socialist Theatre in Eastern Germany. In: theatre journal 45 (1993) Heft 1: German Theatre After the F/Wall, S. 29.

³²"Du Schwarz, Du Rot, Du Gold". Eine Diskussion am Abend des 2. Oktober 1990 im Maxim Gorki Theater Berlin. In: TheaterZeitschrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. 8 (1990) Heft 31/32, S. 14.

³³Vgl. Gleiß, Jochen und Ingeborg Pietzsch: Das Haus des Theaters hat viele Räume...Rundtischgespräch am 8. Januar 1990: Chancen und Möglichkeiten des Theaters. In: Theater der Zeit 45 (1990) Heft 3, S. 10.

³⁴Vgl. Schölling, Traute: On with the Show? The Transition to Post-Socialist Theatre in Eastern Germany. In: theatre journal 45 (1993) Heft 1: German Theatre After the F/Wall, S. 29.

³⁵so beispielsweise: Schölling, Traute: a.a.O., S. 31; Gießler, Günther: Kunst und Literatur in der DDR nach der Revolution. In: Ästhetik und Kommunikation 19 (1990) Heft 73/74: DDR: Gute Nacht, Du Schöne!, S. 109-111; Hensel, Georg: Spiel's noch einmal. Das Theater der achtziger Jahre. Frankfurt am Main 1995, S. 400f.:

"Neue Stücke gibt es kaum. Die Zeitläufte kommen dem Schreiben von Stücken nicht mehr entgegen. Bis ein Autor ein aktuelles Problemstück beendet hat, ist das Problem so oft und so ausführlich in sämtlichen Medien durchgeknetet worden, daß es die Leute nicht auch noch im Theater sehen wollen. Probleme werden heutzutage in der Realität schon langweilig, bevor man sie auf die Bühne bringen kann." (S. 400f);

zeitloseren, übergeordneten Stoffen und Werten ist. Ein anderer ist sicher das oben erwähnte Werte-Vakuum, das zwangsläufig entstehen muss, wenn eine komplette Ideologie mit all ihren Auswirkungen so abrupt und vollständig wegbricht.

In einer unveröffentlichten Klausurtagung des Potsdamer Theaters setzten sich 1993 Mitarbeiter mit der Frage auseinander, welches Theater diese Stadt und diese Zeit brauche.³⁶ Dabei vertritt ein Mitarbeiter (Drescher) die Ansicht, dass die "kommunikative Einbindung des Zuschauers" am ehesten durch die Rückbesinnung auf die Werte in einer Zeit allgemeinen Werteverlusts zu erreichen sei, also die Rückbesinnung auf klassische Dramen. Jemand anderes (Märki) bemerkt dazu, dass das Theater in guten Zeiten Sozialpolitik machen müsse, in solchen der Krise aber Utopien anbieten müsse. Jurgons erwiderte daraufhin, dass man diese Utopien mit der "Darstellung des grauenvollen Abgrunds der Realität" konfrontieren müsse. In jedem Falle finden wir in dieser Diskussion des Theaters Potsdam ein klares Bekenntnis zur Rückbesinnung auf klassische Werte, um mit der heutigen Zeit umgehen zu können.

Nach Ansicht von C. Bernd Sucher entwickelten sich 1990 "aus den Theatern der DDR, die zuvor oftmals nur als Bühnenzeitung dienten [...] wieder die aufklärerischen Anstalten".³⁷ Dabei habe die Erfahrung, die man im Laufe der Jahre gewonnen habe, dass Texte für jede Ideologie herhalten könnten, eine wesentliche Rolle bei der Wahl von Klassikern gespielt. Diese würden gespielt und verstanden als "wer man sein *könnte*".³⁸

Nachdem die Theater der DDR so eng mit dem Staat verwoben waren und sich daher oder um sich von diesem abzugrenzen immer als etwas Politisches verstanden, ist es nur logisch, dass auch nach dem Zusammenbruch dieses Staates der Glaube an das Politische Theater vielerorts präsent blieb. Allerdings muss diese Kategorie sehr weit gefasst verstanden werden. Einerseits gab es dezidierte Forderungen nach explizit politischem Theater, dass sich für oder gegen etwas richtet. Andererseits sind hier aber auch die Meinungsäußerungen zusammengefasst, die davon ausgehen, dass Theater an sich eine gesellschaftsverändernde Kraft ist. Hier wiederum ist zu unterscheiden zwischen denjenigen, die es als Mittel einsetzen wollen, um etwas Bestimmtes zu erreichen, und denjenigen, die einfach diese Qualität des Theaters auszumachen meinen und darauf ihre inhaltlichen Ansätze der Theaterarbeit gründen.

Allerorten gibt es in der Zeit des Umbruchs und danach Stimmen, die sich für ein politisches Theater aussprechen.

und Eörsi, István: Theater in einer veränderten Welt. In: Burmeister, Hans-Peter (Hrsg.): Was soll das Theater? 39. Kulturpolitisches Kolloquium. Loccum 1996. Reihe Loccumer Protokolle 8/95, S. 13-22:

"Mit dem täglich live übertragenen Bilder-Dumping vermag die Erfindungsgabe des Dramatikers das Rennen nicht aufzunehmen, weder im Hinblick auf die Absurdität, noch auf die Glaubwürdigkeit. Daraus ziehen die meisten Theater die Schlußfolgerung, sich gar nicht erst auf den Wettlauf einzulassen, sondern der grauenhaften Welt eine angenehme gegenüberzustellen. [...] Unsere veränderte Welt muß so zusehends ohne den Spiegel auskommen, den ihr das Drama vorhält." (S. 21)

³⁶Vgl. Protokoll der Klausurtagung vom 17.-19. Dez. 1993 auf Schloß Petzow. "Was soll Theater/Musik heute? - Was für Theater/Musik braucht Potsdam?" unveröffentlicht, einzusehen in der Bibliothek der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Zentrum für Theaterdokumentation.

³⁷Sucher, C. Bernd: Theater in der DDR 1990. Mensch und Reich - geplündert, verheert, zerbrochen. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 299 vom 31.12.1990, S. 14.

³⁸Sucher, C. Bernd: a.a.O.

So antwortet beispielsweise Axel Vornam auf einer Podiumsdiskussion auf die Frage Manfred Beilharz', ob "eine politische Zielrichtung im Spielplan in einem weiteren Sinne" seine Überzeugung sei: "Ganz heftig. Gerade jetzt."³⁹ Etwas abstrakter gehalten fordert Heinz Klunker eine Absage ans Unverbindliche und schreibt, dass das Theater das Engagement *für* etwas brauche, also auf einer Utopie, einer Haltung, einer Idee basieren müsse.⁴⁰ Gleichzeitig grundsätzlich übereinstimmend (in der Forderung nach Verbindlichkeit) und diametral widersprechend äußerte sich Wolfgang Engel in einem Interview 1990: "Der Feind ist weg, und jetzt muss ein neuer her. Ich denke immer noch - so bin ich groß geworden -, Kunst muss subversiv sein, und man muss sich seine Gegner suchen."⁴¹ Das heißt, für ihn muss sich Theater immer *gegen* etwas richten.

Im gleichen Sinne fasst Dieter Görne die Maxime seines Dresdner Ensembles zusammen: "Theater habe nur dann einen Sinn, wenn es sich in die herrschenden Verhältnisse einmischt. Und zwar in die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse wie in die Haltungen und Verhaltensweisen von Individuen."⁴²

Ähnlich ist wohl Frank Castorf zu verstehen, wenn er schreibt: "Wenn Theater nicht, wie die Narren, die Gesellschaft auslacht, die Selbstbestätigung der Politik durchkreuzt, böse sein will, dann brauchen wir es nicht."⁴³ Auf der anderen Seite hingegen glaubt er nicht an die erzieherische Wirkung eines literarischen Produkts.⁴⁴ Dies ist also vor allem eine Absage an den Wunsch, Theater solle Werte vermitteln. Ihm geht es vielmehr darum, "andere Lebensbedingungen aus[z]uprobieren und sie in den Inszenierungen vor[z]ustellen."⁴⁵

Manfred Wekwerth hingegen schreibt, dass man Stimmungen nicht mit Gegenstimmungen bekämpfen, sondern sie analysieren solle. Dabei bedeute politisches Theater, vor allem ins Individuelle zu gehen, "weil dort die Entscheidungen fallen."⁴⁶ Hier überschneiden sich politisches Theater und Theater als Lebenshilfe.

Christoph Schroth wiederum will politisches Theater als poetisches Theater verstanden wissen, das sich den großen Problemen der Zeit stellt. In der Retrospektive stellt er 1994 fest, dass durch den Wegfall des Gegners, gegen den man Theater produzierte, das Theater an sich in Frage gestellt wurde.⁴⁷

³⁹Unterschiedliche künstlerische Herangehensweisen an die Theaterarbeit in Ost und West. In: Theaterarbeit in einer fremden Welt? Ostler im Westen, Westler im Osten - ein Erfahrungsaustausch mit Theaterleitern, Schauspielern, Regisseuren. Herausgegeben von der Dramaturgischen Gesellschaft. Berlin 1994, S. 55.

⁴⁰Vgl. Klunker, Heinz: Auf verlorenem Posten. Das DDR-Theater und die Theater-DDR. In: Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft und Kultur. Jg. 70 (1990) Nr. 11, S. 913.

⁴¹Bayer, Isabel: "Diesseits der Hoffnung, jenseits von Furcht". Dresdens Regisseur Wolfgang Engel über das Theater der DDR und in Deutschland. In: Theater 1990. Das Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute, S. 48

⁴²Krug, Hartmut: Das Fürchterliche, das auf uns einwirkt. In: Die Deutsche Bühne 62 (1991) Heft 9, S. 50 f.

⁴³Ein Stadttheater für Mölln, eine Oper für Solingen? Der Streit um das Schillertheater zeigt: Auch der Westen entkommt der Krise nicht. In: Freitag Nr. 28 vom 09.07.1993, S. 3.

⁴⁴Vgl. "Du Schwarz, Du Rot, Du Gold". Eine Diskussion am Abend des 2. Oktober 1990 im Maxim Gorki Theater Berlin. In: TheaterZeitschrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. 8 (1990) Heft 31/32, S. 7.

⁴⁵a.a.O., S. 13.

⁴⁶Wekwerth, Manfred: Die Welt braucht Änderung! In: Theater der Zeit 44 (1989) Heft 12, S. 8.

⁴⁷Vgl. Fünf Jahre danach. In: Die Deutsche Bühne 65 (1994) Heft 12, S. 62.

Über die Forderung nach politischem Theater hinaus geht die Auffassung von Theater als politischem Instrument.

Die letzte Thesenformulierung der DDR-Theateröffentlichkeit (Ministerium und Verband der Theaterschaffenden), die "Theaterpolitischen Leitlinien", begonnen 1989 und beendet und veröffentlicht 1990, geht weiterhin von einem gesellschaftlichen Auftrag von Theater aus und sieht Künstler und Künste als "kritische Mitgestalter der Gesellschaft."⁴⁸ Theater solle "die Einsicht in die Meisterungsmöglichkeit des menschlichen Daseins mobilisieren und bei der Entfaltung der Produktivität von Gesellschaft und Individuum mitwirken" (diese Formulierung reicht in die Auffassung von Theater als Lebenshilfe hinein, s. u.). Es sei darüber hinaus direktes Organ "der künstlerischen Selbstverständigung", "der Selbstbesinnung der Gesellschaft", "der Selbstgestaltung der Gesellschaft, der Selbstdarstellung", "als eine Art Laboratorium der sozialen Phantasie."⁴⁹ Natürlich spiegelt sich in dieser Auffassung noch sehr stark das Erbe des grundlegenden Theaterkonzepts der DDR-Autoritäten, mit ihrer Formulierung wurde ja noch bei Bestehen des Regimes angefangen.

Eine Warnung spricht dagegen ein Gutachten für die Stadt Potsdam zu Funktion und Bedeutung des Theaters aus. Die Verfasser kommen zu dem Schluss, dass Theater nicht zum reinen Instrument der Gesellschaftspolitik missbraucht werden dürfe: Politik und Theater hätten grundsätzlich andere Voraussetzungen: Politik müsse immer den Kompromiss suchen, Kunst dürfe dies auf keinen Fall. Daher dürfe die Politik nicht bestimmen können, was im Theater geschieht.⁵⁰

Gero Hammers Formulierung von Theater als "in die Lebensprozesse eingreifendes Institut"⁵¹ lässt auf einen großen Glauben an die Wirksamkeit von Theater schließen. Offensichtlich ist er der Ansicht, dass Theater Gesellschaft beeinflusst, daher ist anzunehmen, dass auch er sie gesellschaftspolitisch, also in bestimmter Weise beeinflussen will - dies ist allerdings Spekulation.

Als gesellschaftliches Instrument in diesem Sinne erscheint Theater auch in der Erklärung des Verbandes der Theaterschaffenden vom März 1990. Hier werden die Grundpositionen der künftigen Arbeit folgendermaßen formuliert: Theater solle Konflikte aufspüren, gegen die Fremdbestimmung des Individuums antreten, alternative Lebensformen erproben und die Lebensqualität steigern, ein Ort sozialer Kommunikation sein, als Innovativkraft wirken und eine Möglichkeit sein, die Welt zu erschließen.⁵² Hier werden also sowohl gesellschaftspolitische Ansätze gefordert, als auch eine Art Lebenshilfe (s. unten).

Im gleichen Sinne äußert sich Hilmar Hoffmann, ehemaliger Kulturdezernent der Stadt Frankfurt, auf die Frage, wozu Kultur notwendig sei: "Für menschlichere Zustände, für beziehungsreichere, vielseitig entfaltete, handlungsmächtige, genussfähige und verantwortungsbereite Individuen."⁵³ Auch er glaubt also an die Kraft von Kultur allgemein und also Theater, die Gesellschaft zum Besseren zu verändern.

⁴⁸Theaterpolitische Leitlinien. In: Theater der Zeit 45 (1990) Heft 2, S. 62.

⁴⁹Theaterpolitische Leitlinien, a.a.O., S. 62.

⁵⁰Das Gutachten ist unveröffentlicht, aber einzusehen in der Bibliothek der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Zentrum für Theaterdokumentation.

⁵¹"Auf dem Spiel steht jetzt die nackte Existenz". In: Die Welt Nr. 3 vom 04.01.1991, S. 15.

⁵²Vgl. Erklärung des Verbandes der Theaterschaffenden. In: Theater der Zeit 45 (1990) Heft 4, S. 18.

⁵³Heidenreich, Gert: Sparer und Sponsoren. Den Regierenden sind die Künste zu teuer: Wie sich der Staat seiner kulturellen Verantwortung entzieht. In: Die Woche 18 vom 29.04.1993, S. 25.

In vielen der bis hierher beschriebenen Diskussionsbeiträgen gab es Ansätze dazu, Theater als Lebenshilfe im konkreten oder weiteren Sinne zu verstehen. In der Tat scheint dies die am häufigsten formulierte und geforderte Aufgabe von Theater in der Diskussion zu sein und die Stimmen dazu kommen aus sehr verschiedenen Richtungen. Dabei gibt es unterschiedliche Ausprägungen der Auffassung von Theater als Lebenshilfe: einerseits im Sinne eines Anbietens von verschiedenen Möglichkeiten, das Leben zu gestalten; andererseits als Ort, an dem Fragen und Probleme, die den Zuschauer beschäftigen, an- und ausgesprochen werden; dann jedoch auch wieder als dezidiert soziale Aufgabe, indem es die Perspektivlosen auffängt. Stellungnahmen, die Theater als Lebenshilfe in diesen verschiedenen Aspekten auffassen, sind zahlreich.

Direkt im Anschluss an die Veränderungen im Dezember 1989 fordert der Regisseur Manfred Wekwerth, dass man Theater als Lebenshilfe auffassen solle, allerdings nicht im Sinne von Therapie, sondern als Möglichkeit, das Leben erlebbar zu machen, Hoffnung und Zukunft zu geben.⁵⁴

In einer Umfrage der Deutschen Bühne zwei Jahre nach Zusammenbruch der DDR antwortet der damalige Kulturminister von Brandenburg, Hinrich Enderlein, dass nach dem im DDR-Theater vorherrschenden Prinzip der Verschwörung zwischen Bühne und Publikum nun Theater als Lebenshilfe fungieren müsse.⁵⁵

Aus einer ganz anderen Richtung nähert sich erwähntes Gutachten für die Stadt Potsdam über Funktion und Bedeutung des Theaters dem Problem.⁵⁶ Dieses rechtfertigt die Subventionen, die Theater in Deutschland erhalten, mit ihrer Aufgabe der Lebenshilfe, die gerade in den neuen Ländern notwendig sei. Dabei sei Theater "Spiegel der Zeit" und daher Ort für Fragestellungen und Veränderungen.

Entsprechend äußert sich Michael Muhr aus Parchim in einer Umfrage fünf Jahre nach der Wende dahingehend, dass Theater in einer Zeit des Umbruchs soziale Aufgabe sei.⁵⁷

Nicht nur in Bezug auf die Theater im Osten Deutschlands, aber doch auf die Zeit des Umbruchs bezogen betont August Everding, Vorsitzender des Deutschen Bühnenvereins, auf einer Protestveranstaltung im Schillertheater 1993, "wie wichtig gerade in diesen Zeiten fehlender Orientierung, materieller Not und mangelnder Perspektive die Kultur [sei]: Ja, auch als Lebenshilfe."⁵⁸

In welcher Form diese Lebenshilfe geleistet werden könnte, ist einerseits formuliert in oben erwähnter Erklärung der Theaterschaffenden vom März 1990 (Innovativkraft, Möglichkeit, sich die Welt zu erschließen). In ähnlichem Sinne liest sich die kulturpolitische Analyse von Thomas Strittmatter von 1994, der schreibt: "Kulturelle Angebote, künstlerische Arbeiten/Aktionen und anderes mehr sind [...] gegenwärtig ein "Medium" für

⁵⁴Vgl. Wekwerth, Manfred: Die Welt braucht Änderung! In: Theater der Zeit 44 (1989) Heft 12, S. 8.

⁵⁵Vgl. Herr Minister, Die neuen Bundesländer, die neuen Minister und das Theater. In: Die Deutsche Bühne 62 (1991) Heft 6, S. 43.

⁵⁶s. o.

⁵⁷Vgl. Fünf Jahre danach. In: Die Deutsche Bühne 65 (1994) Heft 10, S. 36.

⁵⁸abgedruckt in: Lennartz, Knut: Theater, Künstler und die Politik. 150 Jahre Deutscher Bühnenverein. Berlin 1996, S. 353.

die Verständigung der Menschen im Osten Deutschlands über den gesellschaftlichen Umbruch.⁵⁹

Andererseits äußert sich Dieter Görne in einem Zeitungsinterview von 1991 zu den neuen Inhalten, es solle Kunst zu den Fragen der Zeit gemacht werden: wo kommen wir her, wer sind wir, wo können wir hin.⁶⁰ Dies ist zugegebenermaßen eine sehr weit gefasste Formulierung, die sich wahrscheinlich auf jede Zeit beziehen lässt, seit es Theater gibt.

Um es noch einmal abschließend zusammenzufassen, gab es also im wesentlichen vier verschiedene Ansätze, wie Theater auf den stattfindenden Umbruch in der Gesellschaft und im Theater selbst reagieren sollte: 1. Theater soll in erster Linie unterhalten, nur dadurch kann es sich auch rentieren; 2. Theater muss neue Werte schaffen, die Menschen zum Guten erziehen; 3. Theater ist gesellschafts- und allgemeinpolitisches Instrument; 4. Theater muss Lebenshilfe bieten, indem es sich mit den aktuellen Problemen der Menschen auseinandersetzt.

⁵⁹Strittmatter, Thomas: Kultureller Strukturwandel oder Substanzverlust? Kultureinrichtungen in den neuen Bundesländern. In: Glaser, Hermann (Hrsg.): Was bleibt - was wird. Der kulturelle Umbruch in den neuen Bundesländern. Bonn 1994, S. 87.

⁶⁰Vgl. "Auf dem Spiel steht jetzt die nackte Existenz". In: Die Welt Nr. 3 vom 04.01.1991, S. 15.

II. FALLBEISPIEL: DAS THEATERHAUS JENA 1991-1993

A. METHODISCHES VORGEHEN

Im Folgenden soll die Arbeit des Theaterhauses Jena in den ersten beiden Spielzeiten seiner Existenz als Beispiel für ein Theater der Neuen Bundesländer dargestellt und analysiert, in den theoretisch-historischen sowie den Kontext des Umbruchs und der Zeit gestellt werden.

Einleitend soll ein Überblick über Geschichte, Struktur, Lage und Aussehen des Hauses gegeben werden, um die Zusammenhänge, in denen hier Theater gemacht wurde, verständlich zu machen. Hierbei wird insbesondere auch auf die Räumlichkeiten eingegangen, da diese ein wichtiger Aspekt der künstlerischen Arbeit an diesem Haus waren. Da es im Theater immer auch darum geht, Kunst für ein bestimmtes Publikum zu machen, soll zudem ein kurzer Einblick in die Charakteristik der Stadt Jena gegeben werden.

Grundlage der vorgenommenen Analyse sind die Eröffnung des Hauses durch das Theaterspektakel "WüsteGegenZeit", sämtliche Inszenierungen der Spielzeiten 1991/1992 und 1992/1993, sowie die sonstigen künstlerischen Betätigungen, die die Wirkung des Hauses nach außen wesentlich mitbestimmt haben und genauso Träger eines Theaterkonzepts sind wie die eigentlichen Inszenierungen. Bei den sonstigen künstlerischen Betätigungen handelt es sich um die Pausengestaltung, die Gestaltung der Plakate und Programmhefte und ähnliches.

Um die in der Analyse vorgenommenen Schlussfolgerungen nachvollziehen zu können, wäre es im Idealfall notwendig, die Inszenierungen beziehungsweise deren Aufzeichnungen selbst anzuschauen. Dies ist selbstverständlich aufgrund der spezifisch transitorischen Eigenschaft von Theater nicht möglich. Um dieses Manko zu kompensieren, wird versucht werden, die Beispiele, aus denen sich bestimmte Aspekte des Konzepts ableiten lassen, möglichst genau zu beschreiben. Zusätzlich finden sich Premierendaten, Besetzungslisten, Inhaltsangaben, Bühnenbildbeschreibungen und Kurzinterpretationen zu den einzelnen Inszenierungen im Anhang.

Zur Analyse der künstlerischen Arbeit wurden unterschiedliche Quellen herangezogen: Von einigen Produktionen des untersuchten Zeitraums existieren Videomitschnitte, einige konnte ich persönlich sehen. Darüber hinaus habe ich Interviews mit damaligen Beteiligten geführt, sowie Programmhefte, Kritiken und Medienberichte ausgewertet⁶¹.

⁶¹Näheres hierzu siehe unter "Quellen" im Literaturverzeichnis.

B. ÜBERBLICK ÜBER DAS THEATERHAUS JENA: GESCHICHTE, LAGE, STRUKTUR UND AUSSEHEN

Die Stadt Jena⁶² ist Oberzentrum des Verdichtungsraums der Thüringer Städtekette zwischen Eisenach und Gera. Mit seiner 1557 gegründeten Universität ist es als Wissenschaftszentrum bekannt, zudem weltbekannt durch die feinmechanisch-optische Produktion und als Ort national bedeutender geistig-klassischer Traditionen. Seit 1818 und auch während der DDR ist die Stadt bekannt als Ort demokratischer Oppositionsbewegung. Seit 1975 hat Jena den Großstadtstatus, seit den Siebzigern wohnt fast die Hälfte der etwa 100.000 Einwohner in Großsiedlungen in Plattenbauweise am Stadtrand.

Seit 1990 vollzieht sich ein Strukturwandel in Jena, da das vormals fast allein vorherrschende Zeiss-Kombinat zergliedert wurde und viele neue Gewerbegebiete erschlossen wurden. Die Studentenzahlen sind gestiegen, zusätzliche wissenschaftliche Einrichtungen wurden hier angesiedelt. Das Bildungsniveau der Stadt ist verhältnismäßig hoch.

Durch die politischen und sozialen Veränderungen gab es einen erheblichen Einwohnerschwund, dem durch Eingemeindungen entgegengewirkt werden soll. Die Arbeitslosigkeit hat sich von 1991-1995 verdoppelt und steigt seitdem weiter an.

Jena erhielt erstmals im Jahre 1872 ein eigenes Theater, das "Köhlersche Theater". Dieses stand bereits an derselben Stelle wie noch heute das Theaterhaus Jena. 1900 wurde es Eigentum der Stadt und also "Stadttheater". 1921 gestaltete Walter Gropius es um, dabei im Wesentlichen den Zuschauerbereich, der heute nicht mehr existiert. Seit der Wiedereröffnung 1922 bis zum Zweiten Weltkrieg wurde es vom Deutschen Nationaltheater Weimar bespielt. Das Gebäude überstand den Krieg unbeschadet, war 1945-1946 als Privattheater verpachtet, dann kurze Zeit wieder Stadttheater, bevor es ab 1.1.1950 Außenstelle des Weimarer Hauses wurde. Obwohl es ohne eigenes Ensemble blieb, ausschließlich von außerhalb bespielt wurde, erfolgte 1965 die Rückbenennung in "Stadttheater Jena". Aus angeblich baupolizeilichen Gründen und unter Umständen, die bis heute nicht ganz geklärt sind, wurde 1986 das Zuschauerhaus abgerissen, das geplante neue Theater konnte jedoch aus finanziellen Gründen nie errichtet werden. Obwohl es immer wieder Bestrebungen gab, das übriggebliebene Bühnenhaus zu nutzen, durfte die Ruine aus politischen Gründen als Zeichen der verfehlten Politik nicht bespielt werden und so wurde der Spielbetrieb (nach wie vor ausschließlich Gastspiele) in das benachbarte Filmtheater Capitol verlegt, das für solche Zwecke eigentlich ungeeignet war. Aus diesem Grund zogen sich renommierte Bühnen wie das Deutsche Nationaltheater Weimar bald zurück, die vorher stets durch das aufgeschlossene Jenaer Publikum angelockt worden waren.

Als 1989 begonnen wurde, einen Teil des Bühnenhauses wieder zu benutzen, gab es immer wieder Überlegungen, hier ein eigenes Ensemble zu etablieren. Zu dem Zweck sollte

⁶²alle Angaben über die Stadt Jena vgl. Strubelt, Wendelin (Hrsg.): Jena. Dessau. Weimar. Städtebilder der Transformation. 1988-1990. 1995-1996. Opladen 1997, S. 190f.

eventuell das Weimarer Schauspiel nach Jena umziehen, auch das Geraer Ensemble und das Theater Rudolstadt überlegten einen solchen Schritt.

Mit dem Wiedereinzug in das Theaterhaus, während das Capitol zunächst weiterhin noch bespielt wurde, änderte sich auch die Spielplangestaltung. Es wurde erstmals ein Spielort für oft experimentierfreudige, zum Teil sehr renommierte, vorwiegend westdeutsche Freie Gruppen geschaffen.⁶³ Diese waren meist sehr am ostdeutschen Publikum interessiert und daher gern bereit, auch gegen wenig Geld zu spielen. Zusätzlich fanden Inszenierungen der umliegenden Thüringer Bühnen statt, die den Theatern Möglichkeiten gaben, Experimentelleres in diesem Rahmen auszuprobieren.

Durch die veränderte Spielplangestaltung veränderte sich auch das Publikum stark. Jetzt strömten vor allem junge Leute ins Haus. Außerdem wurden in dieser Zeit viele teilweise noch heute bestehende Kontakte zu anderen kulturellen Vereinen und Einrichtungen Jenas geknüpft. Insgesamt gelang es dem Theater auf der Hinterbühne, innerhalb der Stadt einen ganz anderen Stellenwert zu erlangen als zuvor das Stadttheater.

Der damals neue Kulturdezernent Klaus Hattenbach bemühte sich dann 1991, Mittel des Programms für Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen (ABM) für den Kulturbereich zu nutzen, indem er dem Theaterhaus Jena, das nach wie vor ausschließlich Gastspielort war, ein eigenes Ensemble über ABM finanzierte - ein einmaliger Schritt in Deutschland, der viel über die Stellung sagt, die Kultur in diesen Zeiten des Umbruchs beigemessen wurde.⁶⁴ Infolgedessen fuhren geeignete Beschäftigte des Kulturamts zu Absolventenvorsprechen der Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" Berlin, um dort Verbindung zu Absolventen aufzunehmen. Daraufhin kamen zehn von diesen mit zwei Regiedozenten und einem Bühnenbildner nach Jena.

Das Theaterhaus Jena unterstand formal für die nächsten zwei Jahre dem Kulturamt, dort vor allem dem Leiter Norbert Reif, war de facto aber ziemlich unabhängig. Das neue Ensemble bildete sich nach dem Vorbild der Berliner Schaubühne und vor allem nach dem Mülheimer Modell Roberto Ciullis als basisdemokratische Bühne.

Es traf auf vorhandene Strukturen im technischen und dramaturgischen Bereich, für die Ausstattung wie Beleuchtungskörper und Zuschauerpodest kam das Land Thüringen auf, das nach der damaligen Gesetzeslage verpflichtet war, den gleichen Beitrag, der im ABM-Programm bereitgestellt wurde, zusätzlich für Sachmittel zur Verfügung zu stellen. Neben den ABM-Mitteln standen also 1,2 Millionen DM von Stadt und Land zur Verfügung. Es war vorgesehen, dass Stadt und Land dieselbe Summe Geld stellten. Während das Land für Sachkosten aufkam, bezahlte die Stadt dasjenige Personal, welches nicht durch ABM finanziert wurde. Als Gegenleistung verpflichtete sich das Ensemble, pro Spielzeit mindestens 175 Vorstellungen und vier Premieren zu leisten.

⁶³So wurden unter anderem Produktionen von Kampnagel Hamburg und dem Theater am Turm Frankfurt gezeigt.

⁶⁴Vgl. z. Bsp. den Einigungsvertrag, der der Kultur eine entscheidende Rolle in der Wiedervereinigung zubilligt: In Kapitel VIII Artikel 35 Absatz 1 heißt es: "Kunst und Kultur [waren] [...] Grundlage der fortbestehenden Einheit der deutschen Nation." (Einigungsvertrag. Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands vom 31.8.1990. In: Münch, Ingo von (Hrsg.): Dokumente der Wiedervereinigung Deutschlands. Quellentexte zum Prozeß der Wiedervereinigung. Stuttgart 1991)

Alle Angestellten erhielten nach dem Modell des Mülheimer Theaters an der Ruhr einen Einheits-Haustarif-Vertrag, der sowohl die Bereiche Kunst und Technik, als auch Verwaltung mit einheitlichen Arbeitsbedingungen versah. Das heißt, während die bestehenden Theater in Ostdeutschland üblicherweise Struktur und Vertragsentwürfe der westdeutschen Stadttheater kopierten, wurden am Theaterhaus Jena zwar Strukturelemente eines westdeutschen Theaters übernommen, allerdings eines solchen, das selbst gewissermaßen den "dritten Weg" repräsentierte, indem es weder komplett Freies Theater noch Stadttheater war.

Wesentliches Strukturelement des Theaterhauses Jena war die dezentrale Leitung. Die Finanzen wurden im Etatverwaltersystem verwaltet, das heißt jede Unterabteilung bekam ihren eigenen Etat, der von den Leitern der Abteilung verwaltet wurde. Sie waren dafür verantwortlich, dass er nicht überschritten wurde und in welchem Umfang er variiert wurde. Untereinander wurden sie in gemeinsamen Sitzungen koordiniert.

In regelmäßigem Umfang gab es eine Leitungssitzung, die sich zusammensetzte aus Mitgliedern der Dramaturgie, der Ausstattung, der Technik und dem Künstlerischen Betriebsbüro. Diese Leitungssitzung koordinierte und organisierte alles im Haus Anfallende. Zwar gab es einen Künstlerischen Geschäftsführer, jedoch hatte dieser nicht Intendantenfunktion, sondern war vor allem Sprecher des Hauses nach außen. Die künstlerischen Entscheidungen jedoch wurden von der Künstlerischen Leitung gefällt, ein Gremium, das dem Künstlerischen Geschäftsführer zuarbeitete. Darin saßen ein Regisseur, ein Bühnenbildner und ein Schauspieler. Sie waren vom Ensemble gewählt. Oberste Entscheidungsgewalt hatte die Ensembleversammlung.

Für die detailliertere wöchentliche Absprache gab es die Produktionsberatung, in der Mitglieder aller Abteilungen vertreten waren.

Die größten Probleme, auf die das neue Ensemble traf, waren das äußerst knapp bemessene Personal und die schlechte theatertechnische Ausstattung des Gebäudes. Darüber hinaus gab es keine Probebühne und das Gebäude mitsamt dem Theatercafé gehörte und unterstand nach wie vor der Stadt, wodurch es nur begrenzt verfügbar war.⁶⁵

Seit 1992 gab es dann Überlegungen, was im Anschluss an das Auslaufen der Förderung durch ABM-Stellen am Theaterhaus Jena folgen könne. Schon sehr bald kam es zu Differenzen zwischen dem Ensemble und dem Kulturamt, in denen es hauptsächlich um die Frage ging, ob das Ensemble erhalten bliebe oder ob ein anderes Theatermodell geschaffen würde, das auf Gastspielen basierte, die vom Kulturamt eingekauft würden. Dabei machte das Ensemble den Vorschlag, das Theaterhaus in eine Gesellschaft umzuwandeln, deren einzige Gesellschafter die Ensemblemitglieder wären und die von der Stadt und dem Land unterstützt würde. Das Kulturamt dagegen zog es vor, dass das Theaterhaus nach dem Modell des Theaters am Turm und des Mouson-Turm in Frankfurt am Main unter der Direktion des Kulturamts Produktionsort für jeweils einzelne Produktionen freier Ensembles würde, die dann von Jena aus auf Gastspiel gingen. Es ging also im wesentlichen um die Frage, ob der Stadt ein eigenes Ensemble erhalten blieb oder renommierte Ensembles von außerhalb hier für jeweils nur kurze Zeit angesiedelt wären.

⁶⁵Vgl. hierzu Walla a.a.O. S., 177.

Zur Position des Kulturamtes ist zu bedenken, dass das Land Thüringen mit acht staatlich subventionierten Theatern mit eigenem Ensemble eines der theaterreichsten Länder der Welt ist.⁶⁶ Fischer bemerkt, dass schon zu DDR-Zeiten fraglich gewesen sei, ob alle diese Theater erhalten bleiben sollten, seiner Meinung nach geschah dies "nur noch aus propagandistischen Gründen."⁶⁷ Insofern war die Idee, einen Ort für Gastspiele von international renommierten Freien Theatergruppen zu schaffen, sicher auch der Versuch, sich von den übrigen Theatern der Umgebung abzugrenzen, die wie beispielsweise das nur 30 km entfernte Deutsche Nationaltheater Weimar auf eine lange Tradition zurückblicken konnten, um auf diese Weise überhaupt einen Theaterstandort in Jena erhalten zu können. Nach langwierigen Auseinandersetzungen, die zum großen Teil auch über die Medien geführt wurden, entschied der Stadtrat sich für das Modell des Ensembles. Ausschlaggebend hierfür waren der Einsatz der Bürger durch Unterschriftenlisten, die Unterstützung des Ensembles durch namhafte Theaterleute aus Deutschland (wie etwa Heiner Müller, Frank Castorf, Roberto Ciulli und das gesamte Berliner Ensemble), der Kostenfaktor (diese Variante war für die Stadt günstiger) und nicht zuletzt wahrscheinlich auch der Einsatz Lothar Späths für das Theaterhaus, der als Vorsitzender der Jenoptik AG großen Einfluss in der Stadt besitzt.

Mit seinem Standort im Schillergässchen, gegenüber Schillers Gartenhaus, liegt das Theaterhaus Jena am südwestlichen Rand der Jenaer Altstadt, in unmittelbarer Nähe zu vielen Institutsgebäuden der Friedrich-Schiller-Universität, zur Jenaer Philharmonie und dem Volkshaus. Eine der Hauptverkehrsadern durch die Stadt führt am Theater vorbei, vor dem Theater befindet sich ein großer Platz, so dass das Theater sehr im Blickfeld der Öffentlichkeit erscheint.

Das Theaterhaus Jena erschien bis zur kompletten Sanierung 1999 nach außen wie eine Ruine. Bis heute ist trotz Sanierung nie versucht worden, die Spuren des Abrisses des Zuschauerraums am Gebäude zu beseitigen. Im Gegenteil wurde auch bei der Sanierung sorgfältig darauf geachtet, dass das Haus auch nach außen hin keine "glatte Oberfläche" erhielt. Das "Auferstehen aus Ruinen" war von Anfang an Programm und wurde auch anhand des Gebäudes manifestiert. Dem Theaterhaus Jena galt es nicht wie so vielen anderen Institutionen jeder Art (man denke nur an die Berliner Innenstadt), möglichst schnell jegliche sichtbare Erinnerung an die Vergangenheit zu tilgen, sondern man bestand darauf, dass man Produkt dieser Vergangenheit war, und es wurde eben auch räumlich an sie angeknüpft. So ist auch der Vorplatz zwar geräumt und gepflastert, aber als leere Fläche bestehen geblieben. Bis zum letzten Jahr wirkte die Fassade des Bühnenhauses grau, verfallen und bestand aus unterschiedlichen Materialien, die teilweise unverputzt lagen.

Die Sanierung, die 1998/99 stattgefunden hat, war darauf bedacht, die Geschichte des Gebäudes nicht zu verschleiern, das Ruinenhafte zu erhalten. Es ging hauptsächlich darum, das Gebäude vor dem weiteren Verfall zu retten. Dazu wurden ein neues Dach gelegt, das

⁶⁶Vgl. Fischer, Jürgen: Weltdorf Thüringen. Die kulturelle Situation des neuen Bundeslandes. In: Glaser, Hermann: Kultur in Deutschlands Osten. Berlin 1992, S. 221. Diese acht Bühnen befinden sich in Altenburg (seit 1995 fusioniert mit Gera), Eisenach (seit 1996 fusioniert mit Rudolstadt), Erfurt, Gera, Meiningen, Nordhausen, Rudolstadt und Weimar. Sie liegen meist weniger als 50 km auseinander, alle von ihnen sind Dreispartentheater, zusammen hatten sie 1992 30 Spielstätten.

Mauerwerk trockengelegt, neue Fenster eingebaut und ein Großteil der Fassade flammend rot gestrichen. Der Bühnenboden wurde erneuert, ebenso der Boden der Unterbühne. Die sanitären Anlagen wurden ausgetauscht, das Bühnenhaus von innen gestrichen und beschildert. Die Neueröffnung des so sanierten Hauses fand im Februar 1999 statt.

Die Orientierung des Theaterbaus ist so, dass die frühere Spielrichtung gegen die Innenstadt war, d.h. öffnet man heute den Eisernen Vorhang, so blickt man direkt auf die Innenstadt. Der ehemalige Orchestergraben ist abgedeckt und mit einem Zelt überdacht, vor dem Eisernen Vorhang befindet sich eine Alujalousie, auf die mittlerweile das Zeichen des Theaters gemalt ist, eine Variation des Heiligen Georgs.

Da es dem neuen Ensemble des Theaterhauses Jena immer sehr stark darum ging, Raumtheater zu machen, und also die einzelnen Räume eine große Bedeutung für die künstlerische Arbeit dieses Ensembles hatten, sollen im Folgenden die unterschiedlichen Bühnenräume kurz beschrieben werden. Als man die Ruine in Besitz nahm, war es das Ziel des neuen Ensembles, alle Räume wieder mit Leben zu erwecken, zu bespielen, sich und dem Publikum alle Räume dieser Ruine nutzbar zu machen und sie immer wieder anders zu verwenden. Dazu wurden alle Räume nach und nach entrümpelt, inklusive des Malsaals, der Unterbühne, der Neben- und Hinterbühne. Alle diese wurden als Spielstätten erschlossen (s. u.). Vorhandene Elemente wurden nie versteckt oder geschönt, im Gegenteil wurden gerade Unregelmäßigkeiten oft betont. Noch heute befinden sich auf der Unterbühne, einem Raum, der regelmäßig für Theaterzwecke genutzt wird, die alten Schilder, die den Aufenthalt an jenem Ort verbieten.

Es ist charakteristisch, dass die einzelnen Räume noch "Bühne" heißen, obwohl sie immer zugleich Bühne und Zuschauerraum sind. Die Auswahl einer Bühnenposition bestimmte wesentlich die Inszenierungen mit, da immer der vorhandene Raum bespielt wurde, mit seinen jeweiligen charakteristischen Eigenheiten, die im folgenden beschrieben werden.

Hauptspielfläche ist die gesamte Fläche der ehemaligen Bühne inklusive der Hinter- und Seitenbühne, die vollständig leergeräumt wurden. Die Hauptbühne ist nach oben hin offen bis zum Schnürboden (15,5m), an der rechten Wand sind die Züge offen sichtbar. Die Begrenzung nach vorn sind der Eisernen Vorhang mitsamt der Portalbrücke, das Stellwerk und die Ton- und Inspizientenkammern. Die Hauptbühne verfügt über eine funktionierende Drehscheibe. Hinter- und Seitenbühne sind niedriger (8m) und haben Backsteinmauern, in der Hinterbühnenwand befindet sich links ein großes eisernes Tor. Die Seitenbühne besitzt weit oben fünf Fenster über die Breite der Wand verteilt.

Die Zuschauer können nach Belieben platziert werden, es gibt ein auf- und abbaubares Zuschauerpodest, das benutzt werden kann. Je nach Ort haben 85-150 Menschen Platz.

Unterhalb der Hauptbühne befindet sich ein Raum, in dem die Mechanik und die Träger der Drehscheibe offen liegen und der durch ein Schiebegerüst mit dem Raum unter der Hinterbühne verbunden ist, die Unterbühne.

⁶⁷Fischer, Jürgen: a.a.O., S. 221.

Dieser Raum dient bei Aufführungen auf der Hauptbühne teilweise als Möglichkeit zu Abgängen durch Luken oder ähnliches, wird als Bistro vor der Vorstellung und während der Pausen benutzt und gegebenenfalls für Ausstellungen und Installationen verwendet. Diese befinden sich zusätzlich in sämtlichen Gängen im Zuschauerbereich.

Die Unterbühne wird ebenfalls bespielt und für Lesungen benutzt, dabei ist die Zuschauersituation genauso variabel wie auf der Hauptbühne, es finden etwa 25-80 Zuschauer Platz. Wegen der geringen Höhe (3 m) sitzen die Zuschauer immer ebenerdig.

Im dritten Stock des Bühnenhauses befindet sich der ehemalige Malsaal. Er wurde leergeräumt und somit als Spielraum nutzbar gemacht. Wände und Decke waren hell verputzt, der Raum insgesamt verfallen. 1993 wurden eine kleine Bühne gebaut und altes Kinogestühl fest installiert, der Raum mit dunkelrotem Stoff ausgeschlagen. Die Bühne hat eine Auftrittsmöglichkeit von hinten, der Zuschauerraum fasst etwa 30 Menschen. Dieser Raum wird genutzt für kleinere Produktionen und Filmvorführungen.

Dem Theater angeschlossen ist das Theatercafé, das an private Betreiber verpachtet, aber vom Theaterhaus hergerichtet wurde und bewusst im Konzept enthalten ist. Hier ist nicht nur Begegnungsstätte zwischen Theaterleuten und Publikum, sondern auch Raum vor allem für musikalische Veranstaltungen und Lesungen des Theaterhauses. Es gibt zwei etwa 30 qm große Räume, die mit einer großen Durchgangstür verbunden sind. Im vorderen befindet sich der Tresen, im hinteren eine kleine Bühne. Das Theatercafé ist stets sehr voll, über Zuschauerzahlen ist nur schwer eine Aussage möglich, da bei Veranstaltungen oft die Tische entfernt sind und die Gäste stehen.

Seit 1998 gibt es zusätzlich unter dem Theatercafé ein vom Theater genutztes Kellergewölbe, "die Grotte". Hier haben 10-20 Personen Platz. Der Raum wird für Vorträge und Lesungen genutzt.

Da das Zuschauerhaus wie beschrieben abgerissen wurde, befindet sich vor dem Theater nun ein großer leerer Platz. Hier finden vor allem größere Veranstaltungen des Kulturamts statt, wie beispielsweise Feste oder das internationale Sommer-Musikfestival Kulturarena, er wird aber teilweise auch vom Theater für die Öffentlichkeitsarbeit und mittlerweile auch als Aufführungsraum genutzt, wobei dann in der ursprünglichen Richtung gespielt wird, sowohl im Bühnenraum mit dem Eisernen Vorhang als Begrenzung, als auch auf dem Vorplatz selbst.

III. VERSUCH EINER ANALYSE DER ARBEIT DES THEATERHAUSES

JENA ALS BEISPIEL EINER KÜNSTLERISCHEN NEUSITUIERUNG 1991-

1993

In den vorhergehenden Abschnitten wurden die Rahmenbedingungen der künstlerischen Arbeit in Jena dargestellt. In diesem Abschnitt soll nun der Versuch unternommen werden, das durch empirische Forschung zusammengetragene Material, das im Anhang einsehbar ist, hinsichtlich des zugrundeliegenden Konzepts zu analysieren. Dieses scheint sich im Wesentlichen an vier ganz entscheidenden Merkmalen festmachen zu lassen, die im Folgenden erläutert werden sollen: der speziellen Auswahl der dramatischen Stoffe, der besonderen Arbeitsweise basierend auf dem Glauben an das Ensemble als künstlerischem Prinzip, den die Kommunikation mit den Zuschauern fördernden Raumkonzepten und dem Streben nach einem möglichst umfassenden Theatererlebnis. All diese Elemente sollen im Kontext des Umbruchs und der künstlerischen Neusituierung betrachtet und hinsichtlich ihrer Wirkung in dieser speziellen Situation befragt werden.

Da das Konzept in Jena nicht radikal neu ist, erscheint es zudem sinnvoll, in Exkursen zu untersuchen, wo die einzelnen Aspekte ihren historischen Ursprung haben und an welche theaterhistorischen Traditionen dieses Theater damit anknüpfte.

A. STOFFAUSWAHL

Wie man an der im ersten Abschnitt dieser Arbeit dokumentierten Diskussion ablesen kann, erschien gerade die Stoffauswahl für die Theatermacher im Anschluss an die politischen Veränderungen von 1989 besonders wichtig. Wie im Folgenden gezeigt werden wird, folgte das Theaterhaus Jena in seiner Wahl der Stücke eher eigenwilligen Pfaden, das heißt, es wurden kaum bekannte Stücke, fertige oder veröffentlichte Texte gespielt.

Betrachtet man die Inszenierungen im Einzelnen und versucht, sie thematisch zu gliedern, so ergibt sich folgendes Bild:

Als erster großer Themenkreis sticht der Kampf des Andersartigen um das Bestehen in einer korrupten Welt der Anpasstheit hervor, der Versuch, gegen Widerstände eigene Vorstellungen zu leben.

Dieser ist bereits repräsentiert in der allerersten großen Inszenierung des jungen Theaterhauses, *Der Gute Gott von Manhattan*, der zentralen Inszenierung des Eröffnungsspektakels *WüsteGegenZeit*.⁶⁸ Im Hörspiel von Ingeborg Bachmann hat sich ein "Angeklagter", der "der gute Gott von Manhattan" genannt wird, vor einem Gericht für ein Attentat auf zwei Liebende, Jennifer und Jan, zu verantworten, ausgeführt durch seine "Agenten", zwei Eichhörnchen. Er rechtfertigt die Tat, indem er erklärt, dass die Liebe sämtliche Konventionen und damit die Ordnung der Dinge sprengt. Sie sei ansteckend und widerspreche der Herrschaft des gesunden Menschenverstands. Um die Aussage zu untermauern, wird die Geschichte dieser Liebe erzählt, die alle Stadien von einer flüchtigen Reisebekanntschaft bis zum "Grenzübertritt" durchläuft. In diesem bestehe der Beginn der "Gegenzeit", der man durch Zerstörung entgegenwirken müsse. Jennifer wird beim Attentat getötet, Jan überlebt und kehrt in die Normalität zurück, das Weltgleichgewicht und die Weltordnung sind wiederhergestellt. Das Hörspiel endet damit, dass der Richter zwar die Anklage aufrecht erhält, aber den Angeklagten gehen lässt.

Die Inszenierung wurde als Aufforderung gesehen, den Traum des Unmöglichen auch in einer Welt fortzusetzen, in der die allgemeine Auffassung dem entgegensteht, und sich nicht von der alltäglichen Mühsal kleinkriegen zu lassen. Wurde Jennifer genau in dem Sinne dargestellt, so wurde Jan als hin- und hergerissen zwischen Liebe und Vernunft gezeigt - was als möglicher Grund für das Scheitern zu sehen ist. Es geht also um das Überleben eines Traumes in einer Welt der Anpasstheit. Dieser hat jedoch nur eine Chance, wenn er mit aller Kraft und gegen alle Widerstände gelebt wird - eine Aufforderung also, sich gegen die Normen der Gesellschaft zur Wehr zu setzen und für seine eigenen Überzeugungen einzustehen. Gerade in dieser Zeit, als scheinbar alle gesellschaftlichen Normen unhinterfragt aus dem westlichen Teil Deutschlands importiert und auf den östlichen übertragen wurden, scheint dies eine sehr direkte Ansprache des

⁶⁸Das neue Ensemble eröffnete sein Haus mit einer sechsstündigen Theaterveranstaltung, während der gleich sechs Premieren zu sehen waren und die unter dem Titel *WüsteGegenZeit* stand. Zur Aufführung kamen *Der Gute Gott von Manhattan*, *Savage Love/Die Zofen*, *Fan Man*, *Oase im Paradies*, *Snow White in New York* und *The Telephone*. Alle damals gezeigten Stücke wurden für die Spielzeit ins Repertoire übernommen. Eine nähere Beschreibung findet sich Anhang.

Publikums zu sein und sie ist wohl als Lebenshilfe im Sinne des eingangs erläuterten Konzepts aufzufassen.

In *Und morgen werde ich Terrorist* geht es um das Leben des Dichters Georg Heym (1887-1912), eines Menschen, der in einer als banal und gleichgültig wahrgenommenen Welt versucht, seine Liebe und seine poetischen Visionen zu verteidigen. Hierzu wurden Bilder und Szenen aus seinem Leben nach Tagebüchern, Briefen und Zeitdokumenten gezeigt. Das Stück beginnt mit einem Prolog, dann folgen Szenen aus der Kindheit, die ersten Liebesbeziehungen, die Studentenzeit. Heym studiert auf Wunsch des Vaters Jura, ist äußerlich ganz normaler Verbindungsstudent, innerlich von Alpträumen und Visionen geplagt, die er literarisch verwertet. 1911 erscheinen erste Gedichte von ihm bei Rowohlt. Diese und die wenigen Novellen, die er schrieb, handeln im wesentlichen von Trauer und Erschütterungen, apokalyptischen Visionen, Angst und Verzweiflung. Im Stück werden seine erste Dichterlesung in einem Club gezeigt und die Reaktionen der Kritik. Heym ertrinkt beim Schlittschuhlaufen auf dem Wannsee, das Stück endet mit seiner Sezierung, in die dichterische Nachrufe eingebunden sind. Es wird gezeigt, wie schwierig es für ihn war, seine Träume gegen die alles normierende Gesellschaft zu verteidigen. Dies führt im Stück nicht nur zu innerlicher Zerrissenheit, sondern auch zu einer Überreaktion, einen zu starken Glauben an sich selbst, der zu Selbstüberschätzung wird und so den auf seiner Andersartigkeit Bestehenden eher lächerlich macht. Dennoch zeigt das Stück vor allem sein Leiden an der Gesellschaft und stellt seine Arroganz klar als Reaktion auf die ihm begegnende Ablehnung dar.

Wie schon bei *Und morgen wäre ich am liebsten Terrorist*, basiert auch *Camille* auf der Lebensgeschichte einer künstlerischen Person, die durch ihre Begabung eine schwere Stellung in der Gesellschaft hat. Allerdings ging es in dieser Inszenierung nicht primär um die Dramatisierung einer Lebensgeschichte oder eines Frauenschicksals in einer Männerwelt, sondern um die Kunst als Gegenspiel "gegen die Monotonisierung der Welt" und vor allem um eben jene Kompromisslosigkeit und Konsequenz des Lebens einer Künstlerin, die sich nicht unterordnen will und diesen ihren Lebensentwurf mit einer immensen Unbedingtheit verfolgt und möglicherweise gerade deshalb scheitert. Es wird in gewissem Sinne verhandelt, ob man sich bis zu einem Grade an Gesellschaft anpassen muss, um in ihr etwas zu erreichen (s.u.).

Gezeigt wird das am Leben der Bildhauerin Camille Claudel (1864-1943), die stets im Schatten bedeutender Männer stand: ihres Bruders Paul Claudel und vor allem ihres Lehrers und Geliebten Auguste Rodin. Man sieht, wie sie als begabte, schöne Frau bei Rodin zunächst als Schülerin beginnt, bald schon Geliebte und Helferin wird und wie ihr das nicht mehr genügt, sie als eigenständige Künstlerin anerkannt werden will. Durch ihre kompromisslose Art leidet sie sehr unter der von außen projizierten künstlerischen Abhängigkeit von Rodin und verbringt nach der Trennung von ihm unter Verfolgungswahn leidend den Rest ihres Lebens in der Psychiatrie.

In diesen beiden Inszenierungen geht es also um den Kampf von Individualisten gegen die Normen der Gesellschaft, eine Auseinandersetzung, die wohl gerade in einer so auf dem Kollektiv beruhenden Gesellschaft wie der der DDR oft geführt wurde. Heyms Scheitern ist zufällig, sein Tod nicht eine Konsequenz der Verzweiflung an der Gesellschaft, aber die Züge des Wahnsinns, der bei Camille durchbricht und der ja eine andere Form des Scheiterns oder Sich-Entziehens ist, sind auch bei ihm schon vorher deutlich erkennbar.

Keineswegs aber kann die Erzählung von den Schwierigkeiten eines Andersdenkenden in einer normierenden, auf Konformität zielenden Gesellschaft nur auf die DDR-Vergangenheit bezogen werden. Gerade die neue, enttäuschende Erfahrung, dass auch die neue Staatsform keine durchweg anderen Menschen hervorbrachte, dass auch die Gesellschaft, auf die so lange alle Träume von Freiheit projiziert worden waren, von fast umso stärkerem Normdenken diktiert war, könnte durchaus hier ihren Ausdruck gefunden haben.

Dieser Kampf um das Anderssein in einer Gesellschaft, die dies auf keinen Fall tolerieren kann, ist wohl par excellence erzählt in Huxleys *Schöne Neue Welt*. Aus diesem Roman wurde für eine Inszenierung in Jena ein Aspekt in Form eines meditativen Monologs herausgegriffen: Bernard, ein retortengezeugter Alphamensch ist falsch programmiert und passt daher nicht in die Gesellschaft, die auf uniformes Glück und geistloses Wohlbefinden, dem Inbegriff des Konsumdenkens, geeicht ist. Außerdem verfügt er über die Möglichkeit, inmitten der ihn umgebenden Uniformität selbst zu denken. Er entdeckt sein Ich und beginnt, sich unwohl zu fühlen und aufzubegehren. Hier werden also der Überlebenskampf und die Gedanken eines einzelnen Anderen, weil selbständig Denkenden und Empfindenden dargestellt, in einer Gesellschaft der Angepasstheit und des stumpfen Wohlbefindens. Die Figur hat dabei zwei Möglichkeiten: den Schmerz des Andersseins zu ertragen oder sich manipulieren zu lassen und einzufügen. Genau vor diese Alternative waren wie alle anderen Menschen täglich besonders auch die Ostdeutschen gestellt, als sie quasi über Nacht die Marktwirtschaft und damit das Basieren der Gesellschaft auf dem Streben nach einem möglichst hohen Lebensstandard übernehmen sollten. Um dieses Wohlbefinden zu erreichen, ist es notwendig, bestimmte Dinge nicht zu hinterfragen, sich mit dem Wissen, dass das Tun dem eigenen, persönlichen Vorteil dient, zu begnügen. Daher waren gerade sie vor die Entscheidung gestellt, ob sie diese Lebensform für sich übernehmen oder aber widersprechen wollten, womit sie auffallen würden und wahrscheinlich auf einen Teil des Konsums verzichten müssten. Es geht im Wesentlichen um die Frage, ob einem das selbständige, unabhängige Denken oder das unbeschwerte Leben wichtiger ist.

Eine andere, mehr persönlich-moralische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen haben Giovanni und Annabella in *Schade, dass sie eine Hure war* zu führen, deren geschwisterliche Liebe gegen alle Kategorien verstößt und die durch sie untergehen, dabei den Tod ebenfalls vieler anderer verschuldend. Im italienischen Parma will der reiche Bürger Florio seine schöne Tochter Annabella an einen der zahlungskräftigen um sie werbenden Männer verheiraten und bemüht sich dabei, ihr den Anschein einer freien Wahl zu geben. Allerdings liebt ihr Bruder Giovanni sie mehr als brüderlich und sie erwidert seine Liebe, sie verlassen die moralischen Konventionen. Als Annabella schwanger wird, willigt sie ein, Soranzo zu heiraten, um so den Schein der Normalität aufrecht zu erhalten. Dieser verstößt seine Geliebte, um die reichere Annabella zu freien. Als alles auffliegt, plant Soranzo, Giovanni umzubringen. Dieser besucht zuvor Annabella, die sich aus Verzweiflung in sein Messer stürzt. Giovanni bringt ihr Herz anklagend zu Soranzo. Der Vater stirbt ob all der Schande, Giovanni wird von Soranzos Diener erstochen. Die äußerlich beanspruchte Moral in der zutiefst amoralischen übriggebliebenen Gesellschaft ist wiederhergestellt. Alle flexibel Angepassten, nur auf ihr eigenes Wohl Bedachten, überleben, während die jungen Kompromisslosen untergehen. Auch durch die

Bühnenkonstruktion (s.u.) wird die Gesellschaft auf eine Stufe gestellt mit Raubtieren, die sich gegenseitig zerfleischen und unter denen nur die Stärksten oder Angepasstesten überleben. Die Bewusstheit, mit der sich die Geschwister gegen die Gesellschaft und für ihre Liebe entscheiden, ist Aufstand gegen gesellschaftliche Vorverurteilungen, gegen seelische Taubheit und gegen das Verstecken und Plädoyer für die unbedingte Freiheit - doch gleichzeitig ist es ihr Untergang, da eben nur die überleben, die am besten angepasst sind. Diese bittere Erfahrung mussten viele Menschen in Ostdeutschland machen, die mit ansehen mussten, wie nach der Wende genau jene wieder an die Macht oder in gute gesellschaftliche Positionen kamen, die zuvor auch das Sagen gehabt hatten. Diejenigen, die sich am schnellsten den neuen Verhältnissen anpassen konnten, waren letztendlich diejenigen, die am meisten von den Veränderungen profitierten - und das waren in der Regel diejenigen, die sich auch vorher schon gut anpassen können. Insofern war diese Inszenierung vielleicht auch ein Aufzeigen der Verbitterung über die neuen Zustände, die mindestens genauso viel Anpassung erforderten, wie die alten es getan hatten.

Alle in Jena gezeigten Individuen scheitern also in ihrem Kampf um das Bestehen der Andersartigkeit in einer von Normen diktierten Gesellschaft. Es ist auffällig, dass zwar jeder Einzelne der Kämpfenden und Leidenden als positive Figur dargestellt wird, alle sollen sie dazu aufrufen, für die eigenen Überzeugungen und Gefühle einzustehen, sich unabhängig zu machen von den Forderungen und Geboten der Gesellschaft, die stets als das Schlechte, eigentlich Unmoralische, Abgestorbene charakterisiert wird. Bernard aus *Schöne Neue Welt* ist der einzige der Dargestellten, der sich noch nicht entschieden hat, ob er den Kampf bestreiten will, und er ist zugleich der einzige, der noch eine Chance hat zu überleben. Alle anderen sind an der Welt gescheitert: zufällig (Heym), weil sie nicht überzeugt genug kämpften (Jan und Jennifer), aus Verzweiflung oder weil sie die Kraft verließ (Camille) oder weil ihr Normverstoß so groß war, dass er mit dem Tod enden musste (Giovanni und Annabella). Insofern ergibt sich interessanterweise durch die Gesamtheit der Inszenierungen ein Bild der Verzweiflung an der Gesellschaft mit all ihren Normen, auch wenn jede für sich der Aufruf zur Rebellion ist und versucht, der Demaskierung der Gesellschaft eine andere Möglichkeit gegenüberzustellen. Insofern scheint die Verbitterung oder Orientierungslosigkeit der Zeit des Umbruchs eher unterstützt zu werden, als dass tatsächlich neue Werte angeboten werden. Gezeigt wird das Paradox der westlichen Gesellschaft: einerseits beruht sie nominell auf dem Glauben an das Individuum, andererseits aber bringt das Streben nach Konsum und Wohlbefinden einen Zwang zur Anpassung mit sich. Obwohl also das unabhängige, selbständig denkende Individuum als positiv bewertet wird, ist es doch zum Scheitern in dieser Gesellschaft verurteilt. Gleichzeitig sind die Inszenierungen sicherlich aber auch als Versuch einer Warnung zu verstehen, die Gesellschaft so weit kommen zu lassen, dass Menschen wie die Dargestellten in ihr scheitern müssen. Noch befinden sich die Strukturen im Umbruch, noch ist eventuell eine Entscheidung gegen das Übernehmen aller westlichen Merkmale möglich, so dass man diese negativen Eigenschaften vermeidet. In jedem Fall ist der Themenkreis des Kampfes des Andersartigen um Bestehen in einer korrupten Welt der Anpasstheit, der Versuch, gegen Widerstände eigene Vorstellungen zu leben, sicher genauso Beschreibung der eigenen Situation als auch Versuch, den Einzelnen im Publikum und damit die Gesellschaft als solches für bestimmte Entwicklungen zu sensibilisieren, um sie so einzudämmen oder gar zu verhindern. Es geht also eher um gesellschaftliche

Einflussnahme als um Lebenshilfe oder Anbieten von Werten, auch wenn diese sich natürlich immer überschneiden.

Der zweite große Themenkreis ist der der Untersuchung von Macht und Gewalt in der Gesellschaft. Auch dieser wird gleich zu Beginn der Arbeit am Theaterhaus Jena während der Eröffnung *WüsteGegenZeit* mit *Savage Love/Die Zofen* angeschnitten.

Die beiden Stücke wurden stark gekürzt und wie ein Stück gespielt.⁶⁹ Es ging um drei Menschen, die versuchen, ihre Beziehungen untereinander zu klären und ihre eigene Identität zu finden. Dabei wurde vor allem die Hilflosigkeit dieser Personen betont, aber auch ihre teilweise offene Brutalität, das Umgehen mit und Ausnutzen der Macht über einen anderen Menschen.

Dabei ist *Savage Love* ursprünglich ein Monolog eines Mannes über seine Hilflosigkeit im Umgang mit Gefühlen. In dieser Adaption jedoch beschäftigen sich zwei Frauen und ein Mann mit ihren vorangegangenen Beziehungen. In den *Zofen* von Genet sind zwei Schwestern durch Hassliebe aneinander und an ihre "gnädige Frau" gekettet. Ist diese abwesend, so wird sie von einer der beiden Schwestern ersetzt, die dann die andere quält und von dieser gepeinigt und gedemütigt wird. Eine der *Zofen* hat den Geliebten der Frau mit anonymen falschen Anschuldigungen ins Gefängnis gebracht. Als der Schwindel aufzufliegen droht, versuchen die Schwestern, die Frau mit Tee zu vergiften, um ihren Hass unerkannt zu lassen. Das Stück endet, indem eine Schwester den Part der Frau übernimmt und die andere zwingt, sie ersatzweise für die Frau zu vergiften. Thema waren also persönliche Machtspiele, die durch die Verbindung der beiden Stücke als Teil von menschlichen Beziehungen, vor allem solchen der Liebe, wahrgenommen werden. Dass sich in jeglicher Form menschlicher Beziehungen schleichend oder von Anfang an Machtstrukturen der Beteiligten untereinander ausbilden, ist eine Erfahrung, die jeder gemacht hat.

Um Macht im großen, gesellschaftlichen Rahmen dagegen ging es in der auf Herodot beruhenden Inszenierung *Die Lederköpfe*. Hier wird erzählt, wie sich ein Feldhauptmann das Gesicht verstümmelt, um auf diese Weise durch eine List eine Stadt zu erobern. Er stülpt sich eine Lederkappe über und gibt vor, von seinem König bestraft und ausgestoßen worden zu sein, während er in Wirklichkeit jedoch als Agent des eigenen Königs arbeitet. Als Dank soll er mit der Prinzessin verheiratet werden, die in ihm aber wegen seines Ehrgeizes, der ihn sein Gesicht zerstören ließ, keinen Menschen mehr zu sehen vermag. Der König befiehlt daraufhin, alle Meuterer ebenso zu verstümmeln und mit Kappen zu verdecken, damit die Tochter sich an den Anblick gewöhne. Es weitet sich so aus, dass der König schließlich "ein Volk von Lederköpfen" will, um die restlichen Gebiete zu verwüsten, "in denen Menschen mit Gesichtern übrig sind". Der Feldhauptmann aber ist durch die Prinzessin bekehrt und zieht allen Lederkappen über, ohne sie zuvor zu verstümmeln. Als dies dem König gezeigt wird, ersticht dieser den Feldhauptmann und wird anschließend selbst von den Meuterern erschlagen, die daraufhin mit der Prinzessin in die Wüste ziehen, wo sie das Land neu aufbauen wollen. Es geht also um Dimensionen der Macht, das Streben nach ihr und ihre Macht über den Menschen, den sie verändern kann, um Verrat und Rücksichtslosigkeit auf Kosten anderer. Die Figuren stehen im Spannungsfeld zwischen

Macht und Ruhm einerseits, Humanität andererseits. Gut und Böse prallen aufeinander, verschmelzen. Der Mensch wird als durch die Macht manipulierbares Wesen gezeigt, das sich aber von fremden Werten letztendlich befreien kann.

Obwohl in völlig anderem Kontext entstanden reflektiert das Stück in gewisser Weise die Geschichte der DDR als einen von vielen diktatorischen Staaten: Menschen haben sich wie der Feldhauptmann in übertragenem Sinne verstümmelt und getarnt, verstellt, um an die Macht zu gelangen. Wie der König es tut, wurde die Macht oft missbraucht, Menschen wurden ihre Individualität genommen, alle sollten gleich sein, indem sie ihr Gesicht verlieren, was im herkömmlichen Sinne gleichgesetzt ist damit, seine Ehre zu verlieren, was wiederum passieren kann, indem man sich oder seine Ansichten verkauft. Im Falle des Stücks gibt es für die Menschheit ein gutes Ende, auch wenn der Feldhauptmann stirbt, der sich ja subversiv verhält und die Autorität in Gestalt des Königs zugunsten der Menschlichkeit in Gestalt der Prinzessin untergräbt. Letztere aber überlebt und regiert im folgenden. Möglicherweise wurde hier nur ein Beispiel gezeigt, wie der Kampf zwischen Machtstreben und Menschlichkeit ausgehen kann, möglicherweise ist aber eben auch eine sehr idealistische Parallele zur Geschichte der DDR und der Auflösung des Staates zu sehen.

Sowohl um zwischenmenschliche Machtspiele, als auch um die gesellschaftliche Ausübung von Macht geht es in *Unter Aufsicht* von Genet. Drei Verbrecher sind zusammen in einer Zelle: Grünauge, der eine Prostituierte ermordet hat, Maurice, der ihn sowohl als Mann, als auch als Mörder verehrt, und Lefranc, der eifersüchtig ist auf Maurice. Alle bewundern sie den nicht auftretenden, zum Tode verurteilten Auftragskiller, den Schwarzen Boulede-Neige. Er steht im Ansehen höher als Grünauge, der nur mordete, weil er die Nerven verlor. Dieser wiederum spricht Lefranc jede Eignung zum Verbrecher ab, der daraufhin als Beweis Maurice ermordet. Trotzdem erlangt er bei Grünauge nicht die gewünschte Anerkennung, der sich vom Unglück verfolgt wähnt, während Lefranc sein Unglück selbst gewählt habe. Lefranc bleibt einsam. Die drei werden permanent überwacht, in Jena sowohl von anonymen Wärtern, als (durch das Bühnenbild, s.u.) auch vom Publikum als Repräsentanten der Gesellschaft. So wird der Mensch zum Ausstellungsstück, der dem Blick des Zuschauers wehrlos und ohne Unterbrechung ausgeliefert ist. Und diese Exemplare zeigten dann vor allem Dimensionen der Gewalt und der Machtausübung über andere, beziehungsweise der Unterwerfung unter andere, über die der Mensch, speziell der Mann, sich als Individuum erfahre. Dabei wird die Gefängniszelle, das ultimative Machtinstrument der modernen Gesellschaft, als Mikrokosmos dargestellt, als lediglich eine andere Form der Unfreiheit als das "normale" Leben, in dem einem zwei Möglichkeiten verbleiben: sich anzupassen oder sich auszugrenzen, Macht auszuüben oder zu gehorchen, in beiden Fällen durch immer angeborene Selbstsucht, das Streben nach Geltung, motiviert. Es wird in diesem Fall gezeigt, wie jemand von der Gesellschaft Ausgeschlossenes sich seine Stärke im Unterwerfen und Schinden anderer beweist. Gerade Menschen, die es mit ihren Mitmenschen schwer haben, von diesen nicht anerkannt werden, streben ja oft umso mehr nach Macht und sind prädestiniert dafür, diese dann zu missbrauchen. Die Mitarbeiter des Staatssicherheitsdiensts in der DDR beispielsweise waren wohl in vielen Fällen ein Paradebeispiel für diesen psychologischen Mechanismus - insofern auch hier ein klarer

⁶⁹ Die Inszenierung wurde allerdings während der Probenzeit nicht fertig und so wurde in der

Anknüpfungspunkt an die unmittelbare Vergangenheit und die eigene Situation für die Zuschauer.

Es geht also in allen drei Inszenierungen dieses Themenkreises um die Verlockung, die Macht bietet, und die Auswirkung von Macht auf den Menschen, persönlich und gesellschaftlich. In allen drei Stücken wird die Macht dazu missbraucht, andere zu quälen beziehungsweise zu töten. In den *Lederköpfen* jedoch werden die negativen Dimensionen der Macht erkannt und durch Liebe oder Menschlichkeit gebannt, während in den anderen zwei gezeigten Möglichkeiten die Ausübung der Macht mit Tod und Einsamkeit endet.

Die Beschäftigung mit dem Phänomen Macht ist sicher auch als Beschäftigung mit der unmittelbaren DDR-Vergangenheit zu verstehen, in der ja Macht bis in die untersten Hierarchiegrade ausgeübt und zahllose Male missbraucht wurde, wie in kaum einer anderen Gesellschaft (und wie im Falle der Überwachung und Bespitzelung auch kaum mehr vorstellbar). Allerdings ging es darüber hinaus auch um Macht in persönlichen Beziehungen, Macht, die durch gewisse Formen der Liebe entsteht - dieser Aspekt ist dann eher der Auseinandersetzung mit einem immerwährenden Problem jeglichen menschlichen Lebens zuzuordnen.

Als dritter Themenkreis schließlich sticht die Darstellung des Bemühens um eine Identität, der Sehnsucht nach Liebe und Beziehungsfähigkeit, des Zustands dieser Welt hervor.

Auch dieser ist wieder in der Eröffnung des Hauses bereits angelegt, in dem Tanztheaterstück *Oase im Paradies*. Dort wurde mit körperlichen Mitteln die Geschichte eines Mädchens erzählt, das erwachsen wird und dabei hin- und hergerissen ist zwischen Qual und Freude, das Sehnsüchte und Träume entdeckt und Erinnerungen hervorholt. Eine an zentraler Stelle stehende weiße Wand dient als Hauptspielgegenstand, sie wird vom Kind bemalt, von der Frau ingerannt, und die entstehenden Papierfetzen enthalten schließlich einen Liebesbrief. Dabei war Thema der Inszenierung nicht nur das Erwachsenwerden, sondern genauso das Umgehen mit jeglicher Welt, die sich plötzlich verändert hat, in der man sich selbst neu kennenlernen und definieren muss, eine direkte Verbindung also zur Situation der Menschen in dieser Zeit.

Sehr spielerisch beschäftigte sich *Snow White in New York* mit Spielen, Kindheit, Erinnerungen, Sehnsüchten und Phantasie. Das Stück besteht aus freien Assoziationen mit den Mitteln des Papiertheaters zu der Frage, wie das Märchen von Schneewittchen heute in New York geschehen könnte. Dabei war das Entscheidende die Poesie der Darstellung, das Rückbesinnen auf die Kindheit.

Die Komödie *Leonce und Lena*, in der es ja in erster Linie um die Lächerlichkeit des Lebens an sich geht, wurde als bitteres Testament des Dichters umgesetzt. Es wird eine Zeit der Tatenlosigkeit gezeigt, Personen agieren nur noch als absurde Systemerscheinungen (wie in einem Kinderspiel), eine herrschende Klasse kann es sich erlauben, Langeweile und Müßiggang zu ihrem Problem zu erklären. Über die Tragikomik hinaus enthielt die Aufführung auch die existentielle Komponente des Texts, die Frage nach dem Ziel des Daseins, insofern eine sehr generelle Reflexion über das Leben im allgemeinen. Auch wenn Büchner wohl nicht zu den "Klassikern" gerechnet werden kann, so geht es hier, wenn auch eher aus einer Negation heraus, sicher um so etwas wie ewige Werte. Allerdings nicht

Spielzeit nur noch *Savage Love* als einzelnes Stück gezeigt.

im Sinne der nach der Wende erhobenen Forderung, im Theater ewige Werte darzustellen und so Orientierung zu bieten. *Leonce und Lena* entlarvt vielmehr die Sinnlosigkeit des Seins, den Fatalismus des Lebens und stiftet so im Sinne von Wertorientierung eher Verwirrung. Dennoch werden unvergängliche Themen verhandelt, die Menschen zu jeder Zeit beschäftigten: die Frage nach dem Sinn des Daseins, der Schicksalhaftigkeit des Lebens und der Liebe. Dargestellt wird jedoch auch die Tatsache, dass es sich nur eine gesättigte, reiche, herrschende Schicht leisten kann, Langeweile zu haben. Während die Ärmere damit beschäftigt sind, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, langweilen sich die Reicherer und fragen sich nach dem Sinn des Lebens. Auch insofern enthält die Inszenierung also eine Gesellschaftskritik, die allerdings auf jede Zeit zu beziehen ist.

Auf weniger spielerische Weise setzte sich die *Kurze Komödie vom Überleben* mit Liebe und der Frage nach Identität auseinander. Hier versucht sich eine Studentin, die seit früher Kindheit von ihrem Vater sexuell missbraucht wird, gewaltsam aus ihrer Abhängigkeit zu befreien und probt dafür jede Nacht den Mord an einer Schaufensterpuppe. Ihr Freund hat nach langer Zeit einen Job und daher nun den Ehrgeiz, Karriere zu machen. Dabei arbeitet er beim Betriebsschutz einer Stacheldrahtfirma und verprügelt in dieser Position auch ehemalige Freunde. Ihre Beziehung ruht schon länger, als sie ihn ruft. Bei seiner Ankunft hat sie es sich anders überlegt und lässt ihn nicht herein. Mit allen Mitteln versucht er, sich Einlass zu verschaffen. Am Schluss erscheint der Vater und bittet um Versöhnung, da auch er nur Opfer autoritärer Erziehung sei, die Tochter gibt nach. Alles scheint in die alten Strukturen zurückzukippen, einzig der Freund spürt nun die tagtägliche Vergewaltigung im Familiären wie im Gesellschaftlichen und bereut, dass sie sich nicht doch gewehrt haben.

In dieser Inszenierung ging es in erster Linie um die gestörten Beziehungen zwischen Eltern und Kindern, Liebenden und Freunden, um das Unvermögen, miteinander umzugehen: Weil man selbst verletzt ist, tut man anderen weh. Geschildert wird die Suche zweier junger Menschen nach der eigenen Identität, der eigenen Integrität, nach Sinn und Ziel des Lebens in ihrem Spannungsfeld zwischen Gewaltbereitschaft und Hass einerseits, der Sehnsucht nach Nähe und Liebe andererseits. Andererseits geht es aber auch um den Umgang mit der Vergangenheit, um die Frage, ob man sie meuchelt und wegsperret oder sich mit ihr auseinandersetzt, dies eine zur gegebenen Zeit sehr aktuelle Frage - doch dazu später.

Auch das Vaudeville-Stück *After You've Gone* muss zu diesem Themenkreis gezählt werden. Erzählt wird hierin die Geschichte einer Provinz-Vaudeville-Truppe, die nach dem Tod des Entfesselungskünstlers Georg Moos ohne künstlerischen Kopf ist. Nun versucht sein Sohn Max, ihm beruflich nachzueifern - und scheitert dabei grandios. Außerdem gibt es den Gehilfen Caspar Tophof, von allen zum dicken Trottel gemacht, die Witwe des Verstorbenen, das Goldkehlchen Edith Paulsen mit ihrem Kind, und Frank Frey, "The Greatest Lover und weltbester Darsteller jeglicher Liebesszenen", der sie verehrt. Georg Moos selbst verwandelt sich aus dem Sarg heraus in Mr. Nobody, den Entertainer des Abends, der vor dem Vorhang steht, Interviews führt, ankündigt und kommentiert. In Varieté-Manier werden Nummern aneinander gereiht, die in höchst amüsanten Art das Scheitern dieser Menschen erzählen, vor allem das des Sohnes.

Thema des amüsanten Abends ist das Scheitern in seinen verschiedenen Ausprägungen des alltäglichen Lebens: die Fremdbestimmung durch übermächtige Tradition und eitles

Management, das Nicht-Erfüllen von in uns gesetzte Hoffnungen und an uns gestellte Erwartungen, die allgemeine Unterschätzung unserer Fähigkeiten, die Lächerlichkeit Verliebter, die Schmierigkeit, zu der wir durch Geschäftstüchtigkeit gelangen - aber vor allem das Amüsante und Gesunde an dieser schmerzlich empfundenen Unzulänglichkeit. Auf ganz andere Art und Weise beschäftigte sich schließlich *Pierrot Lunaire* mit dem Thema der Identität und des Daseins im allgemeinen. Die Hauptfigur der drei Gedichtzyklen von Albert Giraud ist der aus der Tradition der Commedia dell'Arte stammende Pierrot, der traurige Clown auf der Seite der Verlierer, der in "schmerzdunkler Nacht", unterm "todkranken Mond", "duftig wie ein wunderliches Traumbild" erscheint. Es handelt sich um Gedichte von Todesahnungen, Angstgefühlen und Ich-Empfindungen. Laut eigener Aussage ging es den Beteiligten dieser Kooperation zwischen dem Theaterhaus Jena und der Jenaer Philharmonie vor allem um eine Untersuchung der seltsamen Teilung der Welt in Gewinner und Verlierer, in der Pierrot sich auf der Seite der Verlierer befindet, sich aber nie mit dieser Teilung abzufinden scheint, sondern die Hoffnung bewahrt. Die Rückkehr zu den eigenen Wurzeln wird als die Erlösung aus dem Alptraum verstanden. Letztendlich handelte es sich aber vor allem um ein durch Bilder unterstütztes Konzert, das sehr meditativ über das Ich und das Leben reflektierte.

Es hat sich also gezeigt, dass Thema der unter diesem Themenkreis zusammengefassten Inszenierungen vor allem allgemein menschliche Überlegungen und Beziehungen und Fragen des Daseins an sich waren, deren Interpretation sich nicht auf die Zeit des Umbruchs beschränken lässt. Trotzdem gab es auch hier, in den Inszenierungen *Oase im Paradies* und *Kurze Komödie vom Überleben* einige Bezüge zu der aktuellen Situation der Menschen. Insofern gehen diese über in den vierten Themenkreis, der durch direkte Bezüge zur gesellschaftlichen Situation nach der Wende wie die Auswirkung der neuen Technologien, das Umgehen mit einer veränderten Welt, den Umgang mit Vergangenheit gekennzeichnet ist.

Auch hier beginnt es wieder mit einer Inszenierung der "WüsteGegenZeit": dem Stück *Fan Man*. Hier wird eine Art gezeigt, auf die neue, hektische, egoistische Welt, in diesem Fall die Großstadt, zu reagieren, die gleichzeitig neurotisch und kraftvoll ist. New York ist der Lebensraum des "Stadtindianders" Horse Badorties, der von einem Apartment ins nächste zieht und überall Berge von Zivilisationsmüll anhäuft, die er als heilige Mahnmale für die Hausbesitzer, die ihn vertreiben, hinterlässt. Ohne eigenen Gewinn verkauft er Ventilatoren (engl. Fans) und hört in ihrem Summen den Urton für einen Liebeschor der fünfzehnjährigen, chinesischen Mädchen, den er zu gründen sucht. Daseinszweck dieses Großstadtmenschen wird einerseits der Konsum, andererseits bleiben vorhandene Träume und Sehnsüchte im Herzen eingeschlossen, um sie gegen die äußere Welt schützen zu können. New York muss dabei einerseits als Metapher für die Großstadt schlechthin, andererseits aber auch für den Westen, die USA als Hochburg des Konsumdenkens und der geforderten Konformität gesehen werden. Insofern ist das Überleben in dieser Stadt gleichzeitig das Überleben im westlichen Konsum, in der Gesellschaft der äußerlichen Unauffälligkeit, in der Träume und Phantasien nur heimlich gelebt werden können. New York ist die neue Welt, die alle Freiheiten gibt, aber dadurch Egoismus und Konformität fördert. Im Grunde geht es also wieder um den Kampf eines einzelnen Andersdenkenden in einer Gesellschaft der Anpasstheit, nur dass in diesem Fall die Parallele zur aktuellen

Situation offensichtlicher und zugleich allgemeiner ist. Ging es im ersten Themenkreis vor allem um außergewöhnliche Individuen, so steht der Fan Man stellvertretend für alle, denen die westliche Gesellschaft neu und fremd ist und die Schwierigkeiten haben, sich in ihr zurechtzufinden.

Ziel der Oper *The Telephone* war laut eigener Aussage neben Erheiterung vor allem die Auseinandersetzung mit dem Medium Telefon als mit der Wende relativ neu ins Leben getretene Instrument. Dazu wird die Geschichte eines Mannes erzählt, der seiner Angebeteten eine Liebeserklärung machen will, aber nie dazu kommt, weil diese ständig telefoniert. In der Tat gab es ja vor der Wende nur sehr wenig Privathaushalte mit eigenem Telefon. Nach 1989 veränderte sich dies nahezu schlagartig. Um miteinander zu sprechen, musste man sich nun nicht mehr sehen, besuchen, sondern jeder blieb im Grunde allein und man redete von ferne miteinander. Damit hat das Telefon die menschlichen Beziehungen entscheidend verändert, viel distanzierter gemacht. Hier findet sich am Theaterhaus Jena also eine thematisch sehr direkte, wenn auch ästhetisch amüsant verpackte Auseinandersetzung mit einer sehr konkreten Veränderung in der Gesellschaft, die jeder Zuschauer selbst erlebt hatte.

Wie oben bereits erwähnt - behandelt auch *Oase im Paradies*, allerdings in abstrakterer Weise, das Umgehen mit sich plötzlich verändernder, neuer Welt, in der man sich selbst neu kennenlernen und definieren muss, wie wohl jeder einzelne sich nach den politischen Veränderungen von 1989 erst wieder neu in der veränderten Gesellschaft zurechtfinden musste.

Insofern gab es während der Eröffnung drei von sechs Inszenierungen zu sehen, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen. Im Laufe der Spielzeiten rückte diese sehr unmittelbare Auseinandersetzung dann stärker in den Hintergrund, einzig bei *Eine Kurze Komödie vom Überleben* war noch der Umgang mit der Vergangenheit Thema. Indem hier verhandelt wird, wie die Studentin mit dem ihr in ihrer Vergangenheit geschehenen Unrecht (die Vergewaltigung) in Gestalt ihres Vaters umgeht, wird die Frage der Auseinandersetzung damit im allgemeinen aufgeworfen. Dabei werden verschiedene Möglichkeiten vorgestellt: zu versuchen sie auszulöschen, sie zu verdrängen und schließlich sich mit ihr auszusöhnen. Natürlich stellt sich diese Frage insbesondere nach dem Zusammenbruch des alten Staates mit seinem Machtmissbrauch, geschehenem Unrecht und seiner Unterdrückung - sie ist ja auch vielfach öffentlich diskutiert worden. Im Fall der Studentin scheint die Verdrängung die Oberhand zu gewinnen, nachdem sie sich als unfähig erweist, die anderen Möglichkeiten zum Abschluss zu bringen.

Die Stoffauswahl war also insgesamt stark geprägt von einem engen Bezug zur aktuellen Situation sowohl der Produzenten als auch des Publikums. Im Spielplan finden sich kaum Klassiker oder überhaupt fertige Texte, sondern hauptsächlich selbst gefundene Stoffe. Diese bildeten eine Auseinandersetzung sowohl mit der Vergangenheit, als auch mit der aktuellen, veränderten Situation, der neuen Gesellschaft. Dabei gab es einerseits sehr konkrete Bezüge, andererseits wurde aber auch allgemein Gültiges wie etwa der Kampf des Einzelnen in der Gesellschaft oder die Strukturen und Problemen von Macht verhandelt, dieses hat bei näherem Nachdenken aber starke Anknüpfungspunkte zur aktuellen Situation. Teilweise wurden also zeitlose Stoffe so behandelt, dass sie eine

Aussage über das Jetzt trafen, teilweise wurde dieser Umweg über die Metapher kaum noch gewählt und die Inhalte stammten direkt aus dem Jetzt.

Insofern wählte das Ensemble des Theaterhauses Jena einen Weg, der über die eingangs diskutierten Möglichkeiten hinausgeht, indem es ihnen den Aspekt des unmittelbaren Situationsbezugs hinzufügt. In gewisser Weise gehört das, was das Theaterhaus Jena zeigte, zum Bereich der eingangs geforderten Lebenshilfe,⁷⁰ indem es den Zuschauern half, sich über das, was sie in dieser Zeit betraf, auseinanderzusetzen, bestimmte Aspekte der Vergangenheit und neuen Situation aufzuarbeiten. Auf der anderen Seite finden sich auch Anklänge davon, Theater als etwas die Gesellschaft Veränderndes zu verstehen. Indem man Utopien zeigte oder bestimmte Entwicklungen in der jüngsten Vergangenheit kritisierte, hoffte man sicher auch, auf die gegenwärtige Entwicklung der Gesellschaft positiven Einfluss nehmen zu können und in diesem Sinne also Gesellschaftspolitik zu betreiben. Es gab jedoch kein dezidiert politisches Theater im Sinne von eindeutigen politischen Aussagen, sondern es ging eher um ethische und humanistische Fragen wie eben diejenige, wie eine Gesellschaft mit Andersdenkenden umgeht oder auch welchen Einfluss Macht auf Menschen hat und ähnliches. Wenn es also gilt, das Konzept des Theaterhauses Jena in die eingangs dokumentierte Diskussion einzuordnen, so gibt eine Untersuchung der ausgewählten Stoffe Anlass zu der Annahme, dass hier in erster Linie Theater als eine Beschäftigung mit der sehr speziellen gegenwärtigen Situation und als Aufarbeitung der unmittelbaren Vergangenheit aufgefasst und also in gewisser Weise als Lebenshilfe verstanden wurde.

⁷⁰Vgl. die unter I. B. erläuterte Forderung in der Diskussion um zukünftige Inhalte des ostdeutschen Theaters.

B. DIE ARBEITSWEISE UND DER ENSEMBLEGEDANKE

Die Arbeitsweise in Jena basierte sehr auf dem Glauben an das Ensemble als produktivste Form der Theaterarbeit. Dies zeigt sich nicht nur in der Organisationsstruktur, sondern auch in der Probenarbeit. Viele der Produktionen in den ersten zwei Spielzeiten sind im Ensemble entstanden, etliche von Ensemblemitgliedern initiiert. Wenn der Probenprozess auf einem gemeinsamen Finden eines Textes beziehungsweise einer dramatischen Form beruht, so ist natürlich ein effektives Arbeiten nur bei einem guten Zusammenspiel der Beteiligten möglich.

Diese Zusammenarbeit klappte offensichtlich nicht mit allen gleichermaßen, schon bei den Proben für die Eröffnung *WüsteGegenZeit* trennten sich die ersten Schauspieler von dem neuen Ensemble. Dennoch beruhte die gesamte innere Struktur des Theaters auf dem Ensemble als organisatorischem und produktivem Prinzip, was dementsprechend auch zu etlichen Problemen führte. Wenn alle Entscheidungen, selbst künstlerische, im Kollektiv getroffen werden, führt dies nicht nur zu endlosen Sitzungen und Besprechungen, die die eigentliche Arbeit beeinträchtigen. Künstlerische Entscheidungen nach dem Mehrheitsprinzip können ebenso hinderlich für eine Weiterentwicklung sein. Visionen sind meist eher Angelegenheiten eines Einzelnen als eines Kollektivs.

Trotz allem scheinen vor allem die Inszenierungsprozesse zu einem großen Teil maßgeblich vom Ensemble mitgetragen worden zu sein. Noch heute halten sich die Legenden von zahlreichen gestürzten und verzweifelte Regisseuren, die von der Eigenwilligkeit der Schauspieler entmachtet wurden. Viele Inszenierungen wurden von anderen Regisseuren zu Ende geführt als denen, die sie zu proben begannen (so zum Beispiel *Leonce und Lena* und *Schade, dass sie eine Hure war*), andere wurden gar ganz in die Eigenregie der Schauspieler übernommen (*After You've Gone*). In jedem Fall hatten die Schauspieler an allen Inszenierungen sehr viel größeren Anteil als es an herkömmlichen Theatern üblich ist, nicht zuletzt indem sie etliche Stücke initiierten.

Grundsätzlich war es ein Spezifikum der Arbeit in Jena, dass die Inszenierungen sehr oft in Projektform geprobt und gefunden wurden, das heißt es gab in vielen Fällen zu Probenbeginn keinen fertigen Text. Stattdessen basierten viele Produktionen auf einer Idee, einem inhaltlichen Konzept, dem im Laufe des Probenprozesses ein Text und eine dramatische Form gegeben wurden. Beispiele hierfür sind *Savage Love/Die Zofen*, in denen es zwar eine Ausgangsbasis, nicht aber einen fertigen Text, der beide Dramen verband, gab; *Fan Man* und *Schöne Neue Welt* nehmen zwar einen Roman zur Vorlage, sind aber vom Spieler selbst als Theaterstücke bearbeitet worden; *Oase im Paradies*, *Snow White in New York* und *After You've Gone* entstanden komplett während der Proben; *Und morgen wäre ich am liebsten Terrorist*, *Kurze Komödie vom Überleben*, *Camille* und *Der Hoffnungsgründerfinder* wurden von Mitgliedern des Ensembles eigens für das Theaterhaus Jena geschrieben. Von den siebzehn Produktionen der behandelten zwei Spielzeiten beruhten also nur sieben auf vorhandenen Stücktexten, nämlich *Der Gute Gott von Manhattan* (eigentlich ein Hörspiel), *The Telephone* (eine Oper), *Die Lederköpfe*, *Leonce und Lena*, *Schade, dass sie eine Hure war*, *Pierrot Lunaire* (eigentlich ein Konzert) und *Unter Aufsicht*. Die von Ensemblemitgliedern stammenden Dramen wurden hier nicht

eingerechnet, da diese eigens geschaffen wurden und somit ebenso wie die auf den Proben erarbeiteten Inszenierungen sehr unmittelbar aus der Situation des Lebens in dieser Stadt und in diesem Theater entstanden. Man sieht an obiger Aufzählung, dass selbst die Stücke, deren dramatische Vorlagen von außerhalb des Theaters stammen, bis auf ein bis zwei Ausnahmen sehr selten gespielt, ja gar nicht eigentlich für das Theater gedachte Vorlagen sind.

Das Spielen von zeitgenössischer Dramatik, die ja einen viel unmittelbaren Umgang mit der jeweiligen Situation der Gesellschaft bedeutet, hatte eine große Tradition im DDR-Theater, auch die Arbeit mit Hausautoren war nicht ungewöhnlich, auch wenn diese normalerweise eher aus dem dramaturgischen Bereich als aus dem schauspielerischen kamen. Charakteristikum des Theaterhauses Jena war aber nicht nur diese Form der Textauswahl, sondern auch die spezielle Arbeitsweise, bei der Inszenierungen Ergebnis eines gemeinsamen Arbeitsprozesses aller Beteiligten waren und als solches aufgefasst wurden. Zusätzlich gab es vor Probenbeginn oft nur grundlegende Ideen, nicht aber ein vom Regisseur oder Regieteam (neben dem Regisseur der Dramaturg, Bühnen-, Kostümbildner und Regieassistent) ausgearbeitetes Regiekonzept, und auch keinen fertigen Stücktext, der in der Inszenierung lediglich umgesetzt wurde. Es ging also um das gemeinsame Erarbeiten und Finden eines Stückes, ausgehend von einer Idee oder Textgrundlage und angeleitet und geleitet vom Regisseur zusammen mit dem Regieteam.

Theaterhistorisch gesehen war das Erarbeiten einer Inszenierung als mehr oder weniger gleichberechtigtes Gemeinschaftsprojekt vor allem der Schauspieler bis zum Ende des 19. Jahrhunderts noch gang und gäbe. Eine künstlerische Position, wie sie heute der Regisseur einnimmt, war bis dahin nicht vorhanden, selbst nach Entstehen dieses Berufs wurden ausschließlich äußere Abläufe koordiniert.⁷¹

Die erste konsequente Gesamtleitung eines Probenprozesses von Strichfassung über sowohl technische als auch künstlerische Probenleitung bis Ausstattung, wie es heute die Regel ist, ist wohl bei Herzog Georg II. von Meinigen zu verzeichnen, der lange mit seinem Hoftheater Ende des 19. Jahrhunderts die Standards setzte.

Erst im Zuge des Naturalismus allerdings, mit den sich ändernden Ansprüchen an die Bühnenkunst und an die Darstellung, dem Streben nach Authentizität, änderte sich üblicherweise allgemein auch die Arbeitsweise am Theater grundlegend, Dramentexte wurden unter der künstlerischen Anleitung eines Regisseurs entsprechend dessen Interpretation einstudiert.

Adolphe Appia ist dann 1895 der erste zu fordern, dass das gesamte Bühnengeschehen dem künstlerischen Geist eines Einzelnen entspringen solle: "Es gibt nur eine Möglichkeit [...]: indem man die Verantwortung für den ganzen die Darstellung betreffenden Teil einer einzigen Person überbindet."⁷² Noch 1905 ist es Edward Gordon Craigs Hauptanliegen, "den Beruf des Regisseurs von einem handwerklichen zu einem künstlerischen aufzuwerten",⁷³

⁷¹Die koordinierende Funktion des Regisseurs wird schon im Begriff deutlich: aus dem Französischen stammend bedeutet *régie* nichts anderes als Verwaltung, Leitung.

⁷²Appia, Adolphe: Die Inszenierung des Wagnerschen Musikdramas. In: Lazarowicz, Klaus und Christoph Balme: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 1993, S. 320.

⁷³Lazarowicz, Klaus und Christoph Balme: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 1993, S. 321.

allerdings hinkte England in dieser Richtung wohl etwas hinterher - in Deutschland war das zu dieser Zeit weitestgehend schon geschehen.

Erst seit Ende des 19. Jahrhunderts also entwickelte sich das Regietheater in der Form, wie wir es heute kennen und als "normal" empfinden (weil es die am Stadt- und Staatstheater vorherrschende Inszenierungsform ist). Bis dahin waren die künstlerisch entscheidenden Beteiligten am Theater der Autor und die Schauspieler.⁷⁴

In Jena jedoch entschied man sich immer wieder auch gegen diese Form. Das Erarbeiten einer Inszenierung wurde als eine Gemeinschaftsaufgabe angesehen, an der alle Beteiligten gleichermaßen Anteil hatten. Es wurde an die Kraft der Zusammenarbeit geglaubt, an den Gedanken, dass viele unterschiedliche Geister, wenn sie sich verständigen, mehr hervorbringen können als ein Einzelner und an die Überzeugung, dass Schauspieler zu besseren Leistungen fähig sind, wenn das, was sie darstellen, nicht nur die Erfüllung einer fremden Phantasie ist, sondern ihren eigenen Ideen entspringt. Das entspringt natürlich vor allem auch dem Glauben an das Ensemble als produktivste Kraft, ein auch zutiefst kollektivistischer Gedanke, der sich dennoch nicht nur an östlichen Theatern findet - doch dazu später mehr.

Ein weiterer Aspekt der Arbeitsweise in Jena war - wie eingangs erwähnt -, einen Probenprozess oft ohne fertigen Text zu beginnen. Auch diese Art, Theater zu produzieren, ist keineswegs neu, auch wenn sie in heutigen Zeiten fast ausschließlich im sogenannten Off- oder Freien Theater zu finden ist. Wahrscheinlich ist es ja gerade der Ursprung des Theaters, dass sich Gruppen zusammenfanden, sich selbst ein Stück erfanden, zusammen, ob im gemeinsamen Spiel oder in Besprechungen. Theaterproben waren nur bis zu einem gewissen Grade üblich, häufig handelte es sich mehr um ein Durchsprechen der Handlungsabläufe oder um Stellproben. Daher kann nicht von einer Tradition des Findens eines Textes während der Proben gesprochen werden, dies kann frühestens erst im zwanzigsten Jahrhundert mit seinen dezidierten Einstudierungen stattfinden. Ein Stück jedoch erst während der Aufführungen entstehen zu lassen, war über Jahrhunderte hinweg auf fast allen Wanderbühnen die Regel, man denke nur an die große Tradition der Stegreifbühnen, angefangen mit der Kunst des Mimus und später der Atellana in der Antike, über viele der europäischen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Wandertheater in England, Holland, Frankreich, Spanien und Deutschland, bis hin zum bekanntesten, der Commedia dell'Arte in Italien.

In all diesen Formen waren meist Handlungsgerüst und Regiekonzept schriftlich fixiert, die Ausführung und der Text blieben aber den Spielern während der Aufführung überlassen. Neben Schauspiel waren hier auch Gesang, Tanz, Akrobatik und Clownerien wichtig. Dies trifft im wesentlichen für alle Stegreiftheater zu, auch hier findet sich also eine Parallele zur Arbeit in Jena, die ja auch gern auf solche zunächst schauspielfremden Elemente zurückgriff.

Selbst wenn bei einigen Wanderbühnen mit Textbüchern gearbeitet wurde, waren oft etliche Abschnitte der Improvisation vorbehalten; auch ist davon auszugehen, dass es mit der Textgenauigkeit und Vorlagentreue nicht so sehr genau genommen wurde. Auch wenn

⁷⁴Die Ausstattungen wurden bis zur Zeit der Meininger entsprechend der herrschenden Normen in Werkstätten gefertigt und immer wieder für verschiedene Stücke eingesetzt. Erst Herzog Georg II. begann, für jede Inszenierung unterschiedliche Dekorationen anfertigen zu lassen.

in Jena vor allem diese Form der Improvisation zur Anwendung kam, war beispielsweise *After You've Gone* noch stärker der Tradition entsprechend, wo es in ganzen Abschnitten tatsächlich nur generelle Übereinkünfte, aber keinerlei Textgrundlage gab. Sicher jedoch leitet sich die Methode, die auf den Proben angewendet wurde und mit der die Stücke erst gefunden wurden, aus der Arbeitsweise dieser genannten Stegreifbühnen her.

In anderer Weise hatten daran aber sicher auch Überlegungen und Arbeiten u.a. Richard Schechners Anteil, der als einer der Begründer der modernen Performance-Kultur zu verstehen ist, die seit den 70er Jahren auch in Deutschland wesentlichen Einfluss auf zeitgenössisches Theater hat, vor allem im sogenannten Off-Bereich und also auch auf Jena, das ja in seiner gesamten Struktur und Ästhetik eher in dieser Tradition als in der des Stadttheaters steht. Schechner unterscheidet dabei zwischen Drama, dem schriftlich fixierten Text eines Stücks, und "Skript", dem überlieferten Code eines Performance-Ablaufs. Er bewegt sich damit vor dem Hintergrund der rituellen Veranstaltungen früherer Zeiten oder anderer Kulturen, in denen es genau festgelegte Abläufe gibt, die aber nicht schriftlich niedergelegt sind, und deren Zwischenräume frei füllbar sind. Es handelt sich hierbei seiner Angabe nach um "Aktionsmuster, nicht Denkweisen".⁷⁵

Wie eingangs bereits postuliert, ist all diesen beschriebenen Arbeitsweisen gemein, dass sie auf dem festen Glauben an das Ensemble basieren, ohne dessen Zusammenhalt und -spiel sie nicht funktionieren könnten. Obwohl sowohl das west- als auch das ostdeutsche Theatersystem auf dem Ensembledanken beruhten, hatte dieser Begriff im Osten des Landes, in dessen Tradition das Theaterhaus Jena ja ganz klar steht, dennoch eine ganz andere Gewichtigkeit. Durch die Verträge der Schauspieler, die eine Kündbarkeit nicht vorsahen, und die damit verbundene Kontinuität im Personal, hatten Ensembles im Osten viel mehr Zeit und Ruhe zusammenzuwachsen. Obwohl meist angestrebt, verhinderte die hohe Fluktuation an den westdeutschen Theatern eine echte, langfristige Ensemblebildung, dieses Kunststück gelang nur in Ausnahmefällen.

Die feste Ensemblestruktur, wie wir sie an deutschen Theatern finden, ist international gesehen eher ungewöhnlich. Da das Theatersystem in Ländern wie den Vereinigten Staaten von Amerika, Frankreich, Italien und England komplett anders ist, historisch anders gewachsen, finden sich hier nur selten konstante Personalkonstellationen. Auch wenn es in all diesen Ländern (zum Teil inzwischen, im Beispiel Frankreichs eben so lange wie in Deutschland) feste Häuser gibt, an denen Theater gespielt wird, so findet man doch nur höchst selten ein Repertoiretheater in dem Sinne, dass Abend für Abend wechselnd die unterschiedlichen erarbeiteten Inszenierungen gezeigt werden. Gerade diese Struktur aber ist es, die ein Ensemble rein praktisch, unabhängig von den künstlerischen Implikationen, unerlässlich macht. Stattdessen wird in all diesen Ländern in der Regel en suite gespielt, nach dem Abspiel bleiben dann meist nur diejenigen, die die Theaterstruktur ausmachen, also die verwaltenden, die technischen und die leitenden künstlerischen Abteilungen (also Intendanz und Dramaturgie, eher selten Regie und Ausstattung); Schauspieler dagegen bekommen in der Regel keine längerfristigen Verträge an ein und demselben Haus. In

⁷⁵Schechner, Richard: Drama, Script, Theater and Performance. In: The Drama Review 17 (1973) Nr. 3, S. 6-10. Zitiert nach: Lazarowicz, Klaus und Christoph Balme: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 1993, S. 388.

diesen Ländern ist es also entgegen dem deutschen Repertoire-Prinzip vielmehr üblich, sich zu einzelnen Produktionen zusammenzufinden und danach wieder getrennte Wege zu gehen.

Zwei wichtige Theater in Westdeutschland, die sich radikal dem Ensemble verschrieben, sind die Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer bzw. später am Lehniner Platz und das Theater an der Ruhr in Mülheim, an denen sich das Theaterhaus Jena in seiner eigenen Struktur stark orientierte.

Die Berliner Schaubühne wurde 1962 als Privattheater gegründet. Ab 1970 jedoch funktionierte es als erstes deutsches Theater vollends auf dem radikalen Ensembleprinzip, das heißt mit starker Mitbestimmung aller Beschäftigten, ein Versuch, Prinzipien des neu entstehenden Phänomens der Freien Theater auf ein großes, festes Haus anzuwenden. Das Ensemble hatte das Mitbestimmungsstatut selbst erarbeitet, das die verantwortliche Beteiligung aller Beschäftigten an allen Entscheidungen vorsah. Laut diesem Statut gab es folgende Gremien: eine Vollversammlung, eine Art Delegiertenversammlung, die Vertreter aller Mitarbeiter umfasste, und eine Theaterleitung, die neben zwei festen Leitern drei vom Ensemble gewählte enthielt. Über diese Gremien wurde mitentschieden in Fragen des Engagements und der Besetzungen, des Etats und der Gagen, der Spielplankonzeption und der Vorbereitung einzelner Inszenierungen. Diese wurden vor allem dramaturgisch für alle Beteiligten höchst detailliert vorbereitet.

Künstlerisch gab es immer wieder vom Schauspielensemble als Kollektiv erarbeitete Inszenierungen, außerdem wurden Konzeptionen zum Teil über mehrere Spielzeiten angelegt. Mit dem Umzug an den Lehniner Platz 1981 hatte das Theater auch räumlich ganz neue Möglichkeiten zur Verfügung, die Zuschauersituation konnte nun vollkommen variabel gestaltet werden, bis hin zur Untergliederung des Raumes in drei unterschiedliche, voneinander abgetrennte Abschnitte.

1997 erklärte die damalige Leiterin Andrea Breth zunächst das Mitbestimmungsmodell, dann gar das Ensembleprinzip für gescheitert und trat von der Leitung zurück. Im Januar 2000 wurde die Schaubühne unter der Leitung von Thomas Ostermaier und Sascha Waltz wiedereröffnet, mit einem komplett neuen, jungen Ensemble, das sich ähnlich den Vorgängern einmal auf zwei Jahre vollkommen diesem Theater verschrieben hat.

Das Theater an der Ruhr in Mülheim wurde 1980 von dem italienischen Regisseur Roberto Ciulli gegründet. Es handelt sich um eine GmbH, deren Gesellschafter die Stadt Mülheim und die Ensemblemitglieder sind. Das heißt, die Ensemblemitglieder sind Miteigentümer ihres Theaters - bis zur Gründung in Jena ein einmaliger Fall in Deutschland. Zudem bekannt ist das Haus für zahlreiche Tournées und, vor allem, internationale Kontakte nach dem damaligen Jugoslawien, Polen, der Türkei und Russland.

Man erkennt unschwer die Parallelen zwischen diesen Theatern und dem Theaterhaus Jena, das nach ihrem Vorbild entworfen wurde. Die Leitung ist nach dem Mitbestimmungsmodell organisiert, so dass das gesamte Ensemble an allen Entscheidungsprozessen beteiligt ist. Dabei entsprechen sich die Organisationsstrukturen zum Teil bis ins Detail. Auch künstlerisch gab es an der Schaubühne ja ein starkes Ensemble, das maßgeblich an den Inszenierungsprozessen beteiligt war und etliche

Inszenierungen gar allein hervorbrachte. Vor allem während der Umwandlung in eine GmbH 1993 orientierte das Theaterhaus Jena sich am Theater an der Ruhr und holte den Rat die Erfahrung dieses Hauses für die wirtschaftliche und die Verwaltungsstruktur einer solchen Gesellschaft ein. Insofern suchte sich das Theaterhaus Jena seine Vorbilder in zwei westdeutschen Theatern mit Pioniercharakter: die Schaubühne, weil sie als erste und am konsequentesten die Mitbestimmung verwirklichte, und das Theater an der Ruhr, weil es die erste Theater-GmbH mit öffentlicher Förderung und festem Ensemble in Deutschland war.⁷⁶

Dieses Ensemblesystem ist natürlich erheblich kostenaufwendiger als mit eigens eingekauftem Personal en suite zu spielen, da im anderen Fall die aufwendigen Umbauten des Repertoiretheaters (das ja zum Bestehen ein Ensemble braucht) entfallen und Stücke erheblich öfter gezeigt werden können - daher ist letzteres seit 1989 erstmals auch im Osten Deutschlands immer öfter zu finden. Personell gibt es dann beiderseitig keine Verpflichtungen, so dass es nicht zu dem Phänomen bezahlter, aber unbeschäftigter Schauspieler kommen kann, das sich so oft in großen Ensembles findet. Falls man nicht zueinander passt, trennt man sich, wenn es gut gelingt, trifft man sich später zu einer anderen Produktion wieder, man ist insgesamt flexibler.

Die Nachteile dieses Systems ohne Ensemble liegen jedoch ebenso klar auf der Hand: Für die Schauspieler und die Theaterleitung gibt es keinerlei soziale bzw. personelle Sicherheit, und das Theater ist stärker den Marktmechanismen unterworfen. Während es im Repertoiresystem möglich ist, einzelne, künstlerisch bedeutende oder anspruchsvollere, beim Publikum jedoch aus verschiedenen Gründen nicht beliebte Inszenierungen trotzdem im Programm zu halten, vielleicht gar, bis sie sich einen solchen Namen gemacht haben, dass sie zum Schluss zu Publikum kommen, widerspricht das Spielen en suite diesem Anliegen von Kunst vollkommen. Fällt eine Inszenierung in diesem System durch, so kann es sich kein Theater leisten, wochen- oder monatelang auf die Zuschauer zu verzichten. Auch jungen, unerfahrenen Regisseuren kann hier nur schwerer Raum geboten werden sich auszuprobieren. Und, zu guter Letzt braucht es in der Regel nicht nur herausragende Einzelkämpfer, damit etwas wirklich Großes entstehen kann, sondern diese müssen *miteinander* spielen können. Künstlerisch gibt es in diesem System keine Möglichkeit, trotz anfänglicher Schwierigkeiten zusammenzuwachsen, sich zu entwickeln. Gerade künstlerisch gegensätzliche Menschen hätten sich vielleicht gegenseitig viel zu geben, am Anfang können diese Gegensätze, die am Ende unter Umständen sich gegenseitig befruchten, aber eine Zusammenarbeit unmöglich erscheinen lassen, so dass man sich - wenn man die Möglichkeit hat - lieber schnell wieder trennt. Gerade für jüngere Schauspieler kann ein festes Ensemble sehr wichtig sein, da ihnen hier Zeit gegeben wird, sich zu entwickeln, von anderen, älteren zu profitieren, heranzuwachsen. Wenn man überall dort, wo es nicht gleich klappt, gleich wieder geht - sei es aus eigenem oder fremdem Willen - erscheint dies wesentlich schwieriger.

⁷⁶Das Theaterhaus Jena und das Theater an der Ruhr verbindet eine nunmehr langjährige Freundschaft, die sich unter anderem im gegenseitigen Austausch von Inszenierungen manifestiert. Obwohl eine solche Partnerschaft zwischen ost- und westdeutschen Theatern kein Einzelfall ist, ist die Herzlichkeit und Enge, mit der diese beiden einander verbunden sind - wohl gefördert nicht nur

Zusammenfassend bleibt also zu sagen, dass das Theaterhaus Jena mit seiner Ensemblestruktur sowohl an ostdeutsche Traditionen anknüpfte, als auch sich außergewöhnliche westdeutsche Theater zum Vorbild nahm. Die Entscheidung für das erheblich kostenaufwendigere Ensemble war in Zeiten unsicherer Finanzierung und weniger Mittel eine künstlerische Entscheidung, die es ermöglichte, Theater näher an den Bedürfnissen der Stadt und des Publikums zu machen. Auch die Arbeitsweise verhalf zu einer stärkeren Anbindung an die spezielle Situation, indem Stoffe und Texte aus dieser heraus selbst gefunden wurden, was mehr Spontaneität und somit eine stärkere Aktualität zur Folge hatte.

durch eine ähnliche Struktur, sondern auch eine vergleichbar Größe und künstlerische Verständigung - ungewöhnlich.

C. RAUMKONZEPTE

Eine der wichtigsten ästhetischen Maximen des Theaterhauses Jena war die enge und offene Kommunikation mit dem Publikum, die vor allem durch die unterschiedlichen Bühnenräume mitbegründet war.

Vor allem durch sich stetig verändernde Raumsituationen, ständige Wechsel der Aufführungsorte durch Bespielen der unterschiedlichen Bühnen und Räume im Haus und die Variabilität der Spielrichtung auf den einzelnen Bühnen wurde in fast jeder Inszenierung eine neue Kommunikationsform mit dem Publikum gesucht. Dabei war dieses Publikum oft quasi Bestandteil des Bühnenbilds, indem es so positioniert wurde, dass die Zuschauer Teil des Bühnengeschehens wurden oder durch ihre Anwesenheit die Wirkung der Inszenierung verstärkten oder veränderten. Aber auch in der ästhetischen Gestaltung des Spiels war die Kommunikation mit dem Publikum oft entscheidendes Kriterium der Arbeit. Immer wieder wurde auf das Mittel des direkten Anspiels des Publikums auf sehr unterschiedliche Art zurückgegriffen. Als herausragendste Beispiele sollen hier vier näher erläutert werden.

Zunächst die Inszenierung *Fan Man*: Die Aufführung fand im alten Malsaal statt, der nicht renoviert worden war, der bröckelnde Putz und der rissige Fußboden waren lediglich mit Wasserfarbe übermalt worden, so dass die Unregelmäßigkeiten noch stärker zutage traten. Die Zuschauer saßen in diesem kleinen, aber lang gezogenen Raum auf Stühlen an den Längsseiten verteilt, der ganze Raum wurde ohne Ausrichtung bespielt. Außer den Stühlen gab es keine Bühnenbildelemente. Durch die Position im Raum hatte man den Eindruck, die Figur in ihrem Appartement zu besuchen; dieser Eindruck wurde durch das Spiel unterstützt. So wurde beispielsweise Wein ausgetrunken und das Publikum wurde direkt angesprochen.

In *Schade, dass sie eine Hure war* befand sich die Bühne in Längsausrichtung von der Hauptbühne auf die Seitenbühne verlaufend. Es war ein längsverlaufendes Rechteck, das mit Holz ausgelegt und von hohen Banden umgeben war, deren hinterer, auf der Seitenbühne gelegener Abschnitt nach der Pause entfernt und durch große Haufen von Papier ersetzt wurde. Diesseits des Portals begannen sehr steile Zuschauerpodeste rings um das bespielte lange Rechteck, so dass die Zuschauer sich gegenseitig während des Zuschauens sahen. Der Ausgang erfolgte über während der Aufführung entfernte Treppen an den inneren Längsseiten der Bande. Unter dem Zuschauerpodest an der Querseite befand sich eine Auftrittsmöglichkeit, gegenüberliegend eine andere. So wirkte die Bühne entsprechend dem blutigen Inhalt des Stücks einer Tierkampfarena nachgestaltet, das Publikum war also gekommen, an einem blutigen Spektakel Gefallen zu finden. Das Charakteristische an einem Tierkampf sind nicht nur seine Willkürlichkeit und das gegenseitige Zerfleischen, sondern auch der Umstand, dass er ohne Zuschauer nicht stattfinden würde. Durch die Positionierung des Publikums in der beschriebenen Weise wurde so der Inszenierung eine andere Wirkungskomponente hinzugefügt und die Zuschauer wurden als Voyeure hingestellt, denen eine gewisse Macht innewohnt. Dennoch war das Publikum hier passiver Betrachter des Übels der Welt.

In *Unter Aufsicht* hingegen wurde es gar zum Teil der beschriebenen Überwachungsmechanik. Dazu befand sich zwischen Seiten- und Hauptbühne ein hohes

Podest, auf dem ein ringsum von Plexiglas umgebener Raum war. Die Zuschauer saßen ebenerdig auf der Seitenbühne und auf der Hauptbühne und schauten zum Raum hinauf, in dem die Spieler von Beginn an waren und dessen einziger Ausgang unsichtbar im Boden war. Rechts und links des Glaskastens hingen zwei Monitore, auf denen teilweise soeben gesehene Szenen wiederholt wurden, teilweise ein anderer Raum mit einem vierten Schauspieler, dem Wärter, zu sehen war. In dieser Inszenierung wirkte also der ganze Raum wie eine Beobachtungsstation, in dem das Publikum die Spieler observiert, die wiederum gefilmt werden; wie eine Szene in einem totalen Überwachungsstaat, dessen allgegenwärtige Überwachung nicht zuletzt durch die anwesenden Zuschauer geschieht. Eine ganz andere Form der direkten Einbeziehung des Publikums dagegen in *After You've Gone*. Die Inszenierung war auf der Hauptbühne angesiedelt, das Zuschauerpodest stand mit Blickrichtung auf die Züge an der rechten Wand. Durch ein Bodentuch war eine quadratische Spielfläche gekennzeichnet, ringsherum waren Requisiten und Kostüme sichtbar verteilt, die während der Aufführung benutzt wurden, sowie Tische und Stühle, an denen die Darsteller Platz nahmen, wenn sie nicht spielten. Vor dem Quadrat war ein weißer, halbhoher Vorhang, rechts ein kleines Podest, auf das eine Treppe führte. Links neben dem Vorhang saß die Band. Die Raumsituation war also im wesentlichen die eines Zirkus, dementsprechend wurde auch mit den Zuschauern verfahren, die direkt angespielt, in der Art eines Zirkusauditoriums direkt angesprochen, sogar auf die Bühne gebeten wurden, um die Schlösser des Entfesselungskünstlers zu überprüfen.

Immer war man also in Jena bemüht, die Zuschauer einzubeziehen, nicht den Eindruck einer vierten Wand entstehen zu lassen, ein Anliegen, das erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts wieder auf den Bühnen zu finden und also noch keineswegs selbstverständlich ist.

Ganz im Gegenteil war lange das Bestreben vorherrschend, den Zuschauer in der Illusion zu wiegen, er wohne einem tatsächlichen Ereignis bei. Dieses erreichte noch mit dem Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt. Zur Erfüllung dieses Ziels wurden aufwendige Bühnen genau so gebaut, wie man Räume an dem entsprechenden Ort meinte vorzufinden, Kostüme wurden nach Originalschnitten mit Originalstoffen angefertigt usw. Die erste Gegenbestrebung findet sich erst bei Max Reinhardt an seinen Reinhardt Bühnen. Während es das Ziel des Naturalismus war, die Wirklichkeit möglichst genau abzubilden und Sozialkritik zu üben, war Reinhardts oberstes Ziel die Freude am Theaterabend, das Theater als Fest, in gewisser Weise, wenn auch in völlig unterschiedlicher Ausprägung, also einem Ziele Jenas ähnlich. Dabei bleibt er aber durchaus noch gewissen naturalistischen Prinzipien treu, entgegen der üblichen Praxis steht bei ihm jedoch nicht das Streben nach illusionistischer, wirklichkeitswahrer Darstellung im Vordergrund, sondern die Suche nach dem Metaphorischen, das in seinen Aufführungen klar betont wird. Wie Hugo von Hofmannsthal bemerkt, gibt es auf der Bühne Reinhardts nicht den kleinsten Gegenstand, der keine metaphorische Bedeutung besitzt.⁷⁷

⁷⁷Vgl. Hugo von Hofmannsthal in "Die Bühne als Traumbild", zitiert in Sucher, C. Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon. Band 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. München 1996, S. 464.

Auch die Anfang des 20. Jahrhunderts entstehenden anti-illusionistischen Bühnenbilder von Adolphe Appia und Edward Gordon Craig waren noch kein Garant für eine anti-illusionistische Spielweise, auch wenn sie diese klar begünstigten. Doch zu den konkreten räumlichen Entwicklungen verweise ich auf die nächsten Kapitel.

Der endgültige Schritt weg von der Illusion und der vierten Wand erfolgt dann mit Brechts Variante des Epischen Theaters, dessen Auswirkungen noch heute beispielsweise am Theaterhaus Jena zu beobachten sind. Brechts Bestreben war es ja, dem Zuschauer vom misslichen Zustand der Welt zu berichten. Dabei wurden die einzelnen Elemente eher nach dem Montageprinzip zusammengefügt; Handlung, Ausstattung, Bühnenbild kontrastierten eher, als dass sie ein harmonisches Ganzes ergaben. Oberstes Ziel war, dass der Zuschauer die Distanz zum Geschehen bewahrte und sich bewusst war, dass ihm Stoff zum Denken dargeboten wurde. Daher sollte das Bühnengeschehen eine Handlungs- und eine Kommentarebene enthalten. Dies geschah unter anderem durch Schrifttafeln, zitathafte Spielweise (V-Effekt) und Songs. Brechts Arbeit war so sehr die Bühnen revolutionierend, dass sie einen starken Einfluss auf fast alle nachfolgenden Theaterästhetiken im deutschsprachigen Raum hat, man steht in seiner Tradition oder grenzt sich von ihm ab. Gerade im östlichen Teil Deutschlands war das ganz besonders der Fall, und so ist denn davon auszugehen, dass auch die Theaterschaffenden in Jena mit ihrer anti-illusionistischen Ästhetik, dem Bestreben nach möglichst direkter Kommunikation mit dem Publikum sich in gewisser Weise in der Tradition Brechts verstehen.

Im Zuge der veränderten Auffassung von Raum und von der Beziehung zwischen Bühne und Publikum änderten sich korrespondierend auch die Räume, in denen Theater nun stattfand, weg von der traditionellen Guckkastenbühne gab es Bestrebungen hin zu einer Raumbühne, wie wir sie später auch in Jena finden.

Ganz grundsätzlich wird unterschieden zwischen dem zentrischen und dem axialen Theatertyp. Dabei versteht man unter zentrisch solche Theaterräume, in denen die Zuschauerplätze die Spielfläche umgeben und diese also keine Ausrichtung in eine bestimmte Richtung hat. Axial bezeichnet folgerichtig all jene Bauten, deren Bühnen mindestens eine geschlossene Seite haben, so dass sich das Spiel auf bestimmte Richtungen ausrichtet.⁷⁸ Somit benennt beispielsweise Robert Kümmerlen die Raumbühne, die er als kreisrunde Spielfläche in der Mitte von Zuschauern versteht, als das eine Extrem, die Rahmenbühne als das andere. Die Amphitheater der Antike mit ihrer zentrischen Vorbühne und dem Bühnenhaus als Hintergrund versteht er als eine Art Zwischenstufe.

Obwohl in Jena alle diese verschiedenen Bühnenarten zur Anwendung kamen, muss angemerkt werden, dass es historisch gesehen während einer ganzen Zahl von Jahrhunderten zwischen der Antike und dem 20. Jahrhundert in deutschen Landen ausschließlich verschiedene Abwandlungen des axialen Prinzips gab. Seien es die mittelalterlichen Simultanbühnen, die Bretterbühnen der fahrenden Spielleute oder die barocke Guckkastenbühne - sie alle waren auf eine Spielrichtung ausgerichtet. Erst um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert gab es einen Ansatz, einhergehend mit neuen dramaturgischen und ästhetischen Entwicklungen, auch neue Bühnen zu schaffen, die sogenannten Reformbühnen. Diese orientierten sich an den Amphitheatern, behielten aber

die absolute Trennung von Bühne und Zuschauerraum bei, bei der der Zuschauerraum komplett im Dunkel blieb.⁷⁹

Die Raumbühne dagegen strebte die umfassende Einbeziehung des Zuschauers an, wollte diesen zum Teil des Geschehens selbst machen, insofern geht sie über Brechts Einreißen der vierten Wand noch hinaus. Als erstes wurde dies verwirklicht in der Hellerauer Festspielbühne, die damit in gewisser Weise Ahn der Jenaer Idee vom Raumtheater ist. Sie wurde 1909 von Heinrich Tessenow in Zusammenarbeit mit Adolphe Appia gebaut und hier wurde als erstes Theater der Neuzeit die vollständige Auflösung der Trennung zwischen Zuschauern und Bühne vollzogen, die Zuschauer saßen auch genauso erhellt wie das Bühnengeschehen. Hierzu schreibt Martin Buber 1913: "die Bühne ist vom Publikum [...] nicht durch ihre Konstruktion, sondern einzig durch das abgehoben, was aus ihr gemacht wird: die Bühne ist nichts anderes als was mit ihr geschieht."⁸⁰ In der Tat handelte es sich um einen schlichten, großen Saal, der über mobile Zuschauertraversen verfügte. Ein Aufführungsfoto aus der Zeit zeigt zwar eine axiale Bühne an einer Querseite des Saals, es gibt aber keinen Rahmen, kein Portal, keine Rampe, keinerlei Vorhänge oder Kulissen.⁸¹ Die Zuschauersituation ist vollkommen variabel, so dass die beschriebene nur eine Möglichkeit der Bühnenposition unter anderen ist. Das von Buber ebenfalls bestaunte Licht ist auf 7000 im Saal angebrachte Glühlampen zurückzuführen, die Stoffbahnen anstrahlten und so ein ganz neues Beleuchtungskonzept ermöglichten, basierend auf Appias theoretischen Überlegungen.⁸² Dieses offene und variable Raumkonzept⁸³ war zu diesem Zeitpunkt neu und erregte einige Aufmerksamkeit, es wird gar als der Geburtsort des modernen Theaterbaus betrachtet.⁸⁴ Nicht nur der Raum, auch das dort Stattfindende zog immer wieder Avantgardedkünstler wie Paul Claudel, George Bernard Shaw, Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, Upton Sinclair, Leopold Jessner und nicht zuletzt Emile-Jacques Dalcroze in den kleinen, entlegenen Ort, der hier seine "Bildungsanstalt" gründete und zahlreiche später einflussreiche Tänzerinnen und Tänzer in modernem Tanz ausbildet, unter ihnen Mary Wigman.⁸⁵

Schon seit Ende des 19. Jahrhunderts machte die Theatertechnik unentwegt erhebliche Fortschritte, die ihren sofortigen Einzug in die Theaterpraxis fanden. Die technischen Neuerungen machten auch Theaterneuerungen immer schneller: Hubpodien, Drehbühnen,

⁷⁸Vgl. Kümmerlen, Robert: Zur Ästhetik bühnenräumlicher Prinzipien oder Der Raum auf dem Theater. Stuttgart 1929.

⁷⁹Vgl. Eckert, Nora: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Berlin 1998, S. 27.

⁸⁰Buber, Martin: Das Raumproblem der Bühne. In: Die Zukunft 21 (1913) Nr. 40 (5. Juli). Zitiert nach: Lazarowicz, Klaus und Christoph Balme: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 1993, S. 432.

⁸¹abgedruckt in Schneider, Detlev: Orpheus tanzt rhythmisch. Kunst und Leben in Hellerau. In: Museumsjournal 8 (1994), Nr. 11, S. 13.

⁸²Vgl. http://www.hellerau.de/hell_test1/Pages/Geschichte.html

⁸³Dieses ist so komplett variabel und allen Nutzungen zugänglich, wie von Appia in unter IV.D. zitiertem Text gefordert. In der Tat wurde der Saal nicht nur für Theateraufführungen genutzt, vor allem im Laufe der Geschichte nicht - doch das zu erläutern würde zu weit führen.

⁸⁴Vgl. <http://www.theatron.co.uk/hellerau.htm> : "[Hellerau] which is widely regarded as being the birth place of modern theatre."

⁸⁵ Vgl. Schneider, Detlev: Orpheus tanzt rhythmisch. Kunst und Leben in Hellerau. In: MuseumsJournal 8 (1994), Nr. 11, S. 13; sowie http://www.hellerau.de/hell_test1/Pages/Geschichte.html

neue Beleuchtungskörper, die Doppelstockbühne, der Rundhorizont und als besondere Form der Kuppelhorizont wurden von den Theaterpraktikern gerne aufgegriffen.⁸⁶ Ausgehend von diesen technischen Neuerungen entwarfen Erwin Piscator und Walter Gropius 1927 das Totaltheater. In diesem aus finanziellen Gründen nie verwirklichten Theatergebäude sollten die Zuschauer Teil des Geschehens sein und es sollte größtmögliche räumliche Variabilität herrschen. Die Bühnenform war durch technische Eigenschaften variierbar von Tiefenbühne (also Rahmenbühne) über Proszeniumsbühne (also halb-zentrisch mit Hintergrund) bis hin zur Rundarena. Diese konnten getrennt voneinander oder auch gleichzeitig bespielt werden. Es waren zahlreiche Hubpodeste vorgesehen. Alle drei Bühnen verfügten über groß angelegte Projektionsflächen, auch der gesamte Zuschauerraum, Decke und Wände konnte "unter Film"⁸⁷ gesetzt werden. Das Zuschauerhaus sollte oval sein, an den Wänden entlang gab es einen Umgang, so dass auch hinter den Zuschauern gespielt werden konnte. Mit all diesen Mittel sollte der Zuschauer sich mitten im Geschehen wähnen, sollte umgeben sein von dem, was geschah. Während das Festspielhaus Hellerau wie später auch das Theaterhaus Jena also im wesentlichen durch seine Leere unendlich variabel war, war der Ansatz des Totaltheaters, durch immensen technischen Aufwand möglichst viele unterschiedliche Raumsituationen herstellen zu können.

Man erkennt also die historischen Wurzeln der in Jena zur Anwendung gekommenen Bühnenkonzepte: der ständig variable Bühnenraum, der als Tiefen- oder Zentralbühne benutzt wurde, und die schließlich komplette Auflösung der Bühnensituation, indem die Zuschauer zum Teil des Geschehens gemacht wurden. Natürlich haben dies zwischen den hier skizzierten ersten Entwürfen und dem Theaterhaus Jena auch sehr viele andere getan, die hier unerwähnt bleiben sollen.

Ein weiterer, sehr augenfälliger Aspekt dieser Öffnung des Bühnenraums ist zudem der in Jena nahezu durchgängige Verzicht auf einen Vorhang. Selbst in *After You've Gone*, einem der wenigen Stücke mit Vorhang, ist dieser Teil des Bühnengeschehens, nicht Abgrenzung zwischen Bühne und Zuschauerraum.

Der Theatervorhang an sich hat verschiedene praktische Funktionen: Er soll die Sicht auf die Bühne vor Stückbeginn und während der Umbauten verdecken, er soll die Spieler vor ihrem Auftritt verdecken, die Geräusche hinter der Bühne dämpfen und, im Falle des Eisernen Vorhangs, vor einem Übergreifen eines eventuellen Brandes schützen. Darüber hinaus hat er bestimmte, im weitesten Sinne ästhetische Wirkungen: Er steigert die Spannung, er verdeckt die Anstrengungen, die unternommen werden, um die Bühne umzubauen, er verhindert die Zerstörung der Illusion durch eventuelle Blicke auf Bühnenelemente, die nur für eine bestimmte Blickrichtung ausgemacht sind, schließlich aber trennt er als wichtigste ästhetische Funktion die Bühne vom Zuschauerraum, die Bühnen- von der Alltagswelt.

⁸⁶Vgl. Eckert, Nora: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Berlin 1998, S. 24 f.

⁸⁷Gropius, Walter: Vom modernen Theaterbau, unter Berücksichtigung des Piscator Theaterneubaus in Berlin. In: Boeser, Knut und Renata Vatková (Hrsg.): Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Band 1: Berlin 1916-1931. Berlin 1986, S.148-149.

Auch wenn man in der Theatergeschichte erst seit Mitte des 1. Jh. n. Chr. den Gebrauch eines Vorhangs annimmt (die griechische Antike benutzte diesen wahrscheinlich nicht, beziehungsweise an anderer Stelle, wo er die Trennung zwischen Diesseits und Jenseits repräsentierte) und es auf der Simultanbühne des Mittelalters nur verschiedene, kleinere Teilvorhänge gab, so hat sich doch mit den perspektivischen Bühnenbildern des Barock der große Hauptvorhang auf deutschen Bühnen mehrheitlich durchgesetzt und ist seit spätestens Mitte des 17. Jahrhunderts die Regel. Seine Gestalt ändert der Vorhang vor allem bei Brecht, der den halbhohen Vorhang einführt, die sogenannte Brecht-Gardine, um der Illusion entgegenzuarbeiten.⁸⁸ Im Verlaufe dieses Bestrebens nach Auflösung der Theaterillusion (s.o.) verzichten dann erstmals wieder Inszenierungen komplett auf einen Vorhang. Entsprechend der ästhetischen Vielfalt des Theaters ist ein Vorhang zwar auch heute noch die Regel, inzwischen spielen jedoch etliche Stücke ohne ihn.

Was jedoch bedeutet sein Wegfall, welche Wirkung hat er, welche Wirkung hat das so starke Einbeziehen des Zuschauers generell? Mit dem Wegfall des Vorhangs wird die demonstrative, sichtbare Trennung zwischen der Ebene der Bühnenwelt und der der Zuschauer aufgehoben, er ist somit Voraussetzung für die oben beschriebene Öffnung des Theaterraums zum Publikum, für die Aufhebung der Distanz. Eine Raumbühne mit Vorhang würde ihre Wirkung nur eingeschränkt erzielen können oder gar verfehlen. Ohne den trennenden Vorhang wird dem Zuschauer nun erlaubt, die Bühne in übertragenem (und manchmal wörtlichen) Sinne zu beschreiten, er ist mit den Akteuren auf einer Ebene. Obwohl einerseits das Fehlen eines Vorhangs das Dargestellte als etwas Gemachtes erscheinen lässt, indem man Auf- und Abtritte sowie Umbauten deutlich sieht, wird der Kunstraum mit der Realität auf eine Ebene gestellt. Durch das Ausstellen der Kunst als etwas Künstliches wird sie Teil der realen Welt, es wird innerhalb der realen Welt ein Kunstprodukt vorgeführt. Im Gegensatz dazu behauptet das illusionistische Theater, eine Welt an sich zu sein, und damit diese Behauptung funktioniert, darf sie nicht als etwas Hergestelltes erscheinen und braucht also einen Vorhang - aus praktischen wie dramaturgisch-ästhetischen Gründen.

Während im Illusionstheater zu Stückbeginn ein Vorhang aufgezo- gen wird, der den Zuschauern dann einen Ausschnitt einer Welt präsentiert, ganz als wäre diese ohne den Zuschauer genauso vorhanden und hätte schon vor Öffnen des Vorhangs bestanden (die vierte, durchsichtige Wand war real und wird nun weggezogen), sieht der Zuschauer in einem Theater ohne Vorhang die Beteiligten die Bühne betreten, sich vorbereiten und weiß so in jedem Moment, dass diese Figur auf der Bühne ein Schauspieler ist, der sich der Anwesenheit der Zuschauer genauso bewusst ist, wie der Zuschauer sich seiner. Somit bekommt durch den Wegfall des Vorhangs das Geschehen auf der Bühne eine andere Bedeutung, die Kommunikation zwischen Spielern und Publikum scheint unmittelbarer zu werden.

⁸⁸Zur Geschichte des Vorhangs siehe Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg (3) 1992, S. 1022 ff.

Das Fehlen eines Vorhangs hat also unterschiedliche Auswirkungen: die Verbindung zwischen den beiden Ebenen ist transparenter, die Illusion der vierten Wand wird auch symbolisch nicht vollzogen, die Wirkung der Bühne als Kunstraum verändert sich und schließlich: der Zuschauer sieht den Bühnenraum bereits vor Beginn und später nach der Aufführung, wenn auch oft nur im Halbdunkel. Dieser letzte Aspekt scheint wesentlicher Bestandteil des später unter III. D. beschriebenen Konzepts des "Rundum"-Theaters zu sein, die Zuschauer werden schon vor Stückbeginn auf die Inszenierung eingestimmt und können nach deren Ende die Bühnenelemente von Nahem betrachten, da es im Raumtheater auch nur äußerst selten eine erhöhte und somit schwerer zugängliche Bühne gab.⁸⁹

Zusammenfassend wurde also in Jena durch die Art, wie der Raum genutzt und gestaltet wurde, die Distanz zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum so weit wie möglich aufgehoben, indem der Zuschauer zum Teil des Geschehens gemacht wurde. Dies geschah auf der Ebene der stückbezogenen Bühnenbilder genauso wie auf prinzipieller konzeptioneller Ebene, indem man über eine variable Raumbühne verfügte und auf einen Vorhang verzichtete. Dadurch waren die Zuschauer näher am Geschehen, wurden stärker einbezogen, während gleichzeitig die Herstellung des Produkts Theater transparenter gemacht wurde. Damit wurden also Distanz und Nähe gleichzeitig hergestellt, es wurde keine Illusion geschaffen und dennoch war der Kontakt zum Publikum so unmittelbar, dass es schwer gewesen sein muss, sich der Wirkung des Dargebotenen zu entziehen. Wie schon auf inhaltlicher Ebene wurde so auch auf der räumlichen eine enge Verbindung zum Publikum gesucht. Inhaltlich stark mit der Situation der Menschen verbundene Stoffe wurden mit einer Arbeitsweise erarbeitet, die große Aktualität ermöglichte, und in einer Raumbühne gespielt, die sich bemühte, die Zuschauer auch räumlich zum Teil des Bühnengeschehens zu machen.

⁸⁹In der Tat kann ich aus eigener Erfahrung während meiner Arbeit am Haus sagen, dass etliche Zuschauer diese Gelegenheit wahrnehmen und nach Ende der Aufführung oder gar in der Pause auf die Bühne gehen, um sich einzelne Gegenstände näher anzuschauen.

D. DIE VORSTELLUNG VOM GESAMTKUNSTWERK

Alle bisher erläuterten Aspekte der Arbeit in Jena umfassend war es selbsterklärtes Ziel des Theaterhauses, dem Publikum ein - um den Begriff "Gesamtkunstwerk" mit seiner sehr spezifischen Bedeutung zu vermeiden - "Rundum"-Kunstwerk zu bieten. Dieses sollte nicht nur möglichst alle Künste einbinden, sich auch nicht nur auf die Darbietung eines Stückes beschränken, sondern den gesamten Aufenthalt im Gebäude gestalten.

Betrachtet man die einzelnen Inszenierungen, so zeigt sich, dass das Theaterhaus sich in seinen Stücken sehr oft bemühte, die Gattungsgrenzen zu überschreiten. Schauspiel an sich vereinigt ja bereits die Elemente Literatur (der Text), Bildende Kunst (Ausstattung und Licht) und Darstellendes Spiel. In Jena bestimmten jedoch zusätzlich auch Tanz und Musik fast jede Aufführung wesentlich mit, und es wurde auch nicht nur Schauspiel geboten. Bereits zur Eröffnung des Hauses, dem Spektakel "WüsteGegenZeit", gab es ein Tanztheaterstück *Oase im Paradies*, eine Papiertheaterinszenierung *Snow White in New York* und eine Oper *The Telephone* zu sehen. Musikeinspiele gab es in fast jeder Inszenierung, Live-Musik beziehungsweise Gesang in *Fan Man*, *Und morgen wäre ich am liebsten Terrorist*, *Schöne Neue Welt*, *Die Lederköpfe*, *Leonce und Lena*, *Schade, dass sie eine Hure war*, *After You've Gone* und *Der Hoffnungsgrünerfindermann*. *The Telephone* und *Pierrot Lunaire* waren gar mehr Opern als Schauspielinszenierungen. Tanzeinlagen gab es zusätzlich in fast all diesen Inszenierungen, sowie in *Camille* und natürlich dem Tanztheaterstück *Oase im Paradies*. Damit lässt sich die Zahl der reinen, ausschließlichen Schauspielstücke auf vier von insgesamt siebzehn festschreiben, eine beachtliche Anzahl vereinte also mehr als diese eine Kunst in sich. Dabei waren mit den wenigen benannten Ausnahmen die Übergänge zwischen den Kunstformen immer sehr fließend, musikalische und tänzerische Einschübe dienten immer dramaturgischen Zwecken, waren nie musicalhaft beliebig. Durch sie wurden Beziehungen, Stimmungen und Zusammenhänge auf einer nicht-sprachlichen Ebene ausgedrückt. Gerade in den Tanzeinlagen von *Camille* ist dies besonders eindringlich, da der Kampf Camilles mit sich selbst, mit Rodin und ihrem Bruder vor allem auf dieser Ebene ihren Ausdruck findet.

Dazu schreibt Erika Stephan: "Die Vielfalt darstellerischer Ausdrucksformen, die sich von Sprache inspirieren lässt und sich nicht hinter sie zurückzieht, sollte Schauspielern und Zuschauern helfen, in den Strapazen des Zeiteinbruchs zu sich selbst zu finden."⁹⁰ Dadurch, dass die Ausdrucksmöglichkeiten vielfältiger genutzt werden, wird ein intensiverer Zugang ermöglicht. Nicht Aussprechbares kann mit anderen Mitteln ausgedrückt werden. Zusätzlich können so eventuell auch Teile des Publikums, gerade Theaterunerfahrene, schneller einen Einstieg bekommen und sich für das Theater interessieren. Gerade vor dem eingangs dargestellten Hintergrund des enormen Zuschauerschwunds im Theater allgemein nach der Wende, kann dies auch als Möglichkeit verstanden werden, dem Theater als Reaktion ein neues Publikum zu erschließen, nicht zuletzt auch aus dem Bemühen heraus, finanziell zu überleben. Es ist wohl nicht davon auszugehen, dass das ästhetische Streben nach einem vielschichtigen, mehrere Sinne

⁹⁰Stephan, Erika: Theaterhaus Jena. In: Die Deutsche Bühne 63 (1992) Heft 5, S. 61f.

ansprechenden Kunstprodukt dem Wunsch nach Rentabilität entsprang. Dennoch bleibt zu bemerken, dass diese spezifische Herangehensweise an Theater gerade in dieser Zeit, in der ja auch die Medien eine stärkere Konkurrenz denn je darstellten, sicherlich zu einer stärkeren Abgrenzung von diesen und somit größeren Attraktivität als "etwas anderes" führte.

Da die Auffassung von Theater als eine alle Künste umfassende Kunstform ein so wesentlicher Bestandteil der Jenaer Konzeption ist, soll im Folgenden in einem kurzen Exkurs die Entwicklung dargestellt werden, Theater als die Künste vereinigendes Gesamtkunstwerk zu verstehen.

Parallel zur theaterhistorischen Entwicklung der später dann deutlich auch in Jena zugrunde liegenden Auffassung, dass Theater mehr sei als bloße Umsetzung und Veranschaulichung von Literatur,⁹¹ und damit einhergehend kristallisierte sich im Laufe der Theatergeschichte die Erkenntnis heraus, dass sich im Theater die unterschiedlichen Kunstgattungen vereinigen, gipfelnd in Richard Wagners Forderungen nach einem alles umfassenden Gesamtkunstwerk. Das Wissen um die Beteiligung unterschiedlichster Kunstformen am Theater ist wahrscheinlich so alt wie das Theater selbst. Die Literatur liefert in den meisten Fällen einen Text, die Bildende Kunst ein Bühnenbild und Kostüme, es gibt Musik und Tanz und schließlich das Darstellende Spiel. Inwieweit sich diese einzelnen Künste auf der Bühne jedoch tatsächlich vereinigen sollen oder ob sie nicht vielmehr gleichberechtigt nebeneinander stehen sollen, ist eine andere Frage, die von vielen Denkern immer wieder reflektiert wurde.

Lessing argumentiert in "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" 1766 noch gegen die Vereinigung der verschiedenen Gattungen der Künste mit der Begründung, dass sie alle zum Ziel die Darstellung des Schönen hätten, und jede einzelne der Künste ihre spezifische Weise habe, dies zu erreichen. Wenn man sie vermische, würde man so die Wirksamkeit der einzelnen mindern.⁹²

Friedrich Schlegel dagegen bestreitet 1797 in "Über das Studium der griechischen Poesie", dass die Darstellung der Schönheit das Primat der Kunst sei, und erachtet daher die Trennung der einzelnen Gattungen nicht mehr als notwendig.⁹³ In dessen Folge wird der "Inbegriff der Intentionen romantischer Kunst das Ideal der musikalisch inspirierten Vereinigung der Künste."⁹⁴ So schreibt denn Friedrich Joseph Wilhelm Schelling 1802: "Ich

⁹¹Im 18. und 19. Jahrhundert galt das Lesen von Dramen als besseres Studium dieser als eine Aufführung, da die als nieder empfundenen dramatischen Mittel den Text nur schmälern könnten. Entsprechend wurde die Inszenierung nicht als etwas Eigenständiges gesehen, sondern lediglich als Versuch, ein Stück Literatur darzustellen. Dies änderte sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entscheidend, anfangend mit Max Reinhardt, der es als seine Aufgabe ansah "das Wort aus dem Grab des Buches herauszuheben". Die wirkliche Emanzipation des Theaters setzte mit Edward Gordon Craig und Adolphe Appia ein und gipfelt in der Performance-Kultur. (Weiteres siehe Lazarowicz, Klaus und Christoph Balme: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 1993, S. 302-400; daher auch das Reinhardt-Zitat S. 356.)

⁹²Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 1990.

⁹³Vgl. Lingner, Michael: Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit "Absoluter Kunst". Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung von Philipp Otto Runge's Universalkunstwerk und Richard Wagners Totalkunstwerk. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Frankfurt am Main 1983, S. 53.

⁹⁴Lingner, Michael: a.a.O., S. 54.

bemerke nur noch, dass die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthesesirt die componirteste Theatererscheinung ist [...]."⁹⁵

Später im 19. Jahrhundert, mit Philipp Otto Runge und Richard Wagner, gibt es dann die ersten dezidierten Gesamtkunstwerk-Konzeptionen. Diese überschreiten allerdings nicht nur die Grenzen der Kunstformen, sondern in gewisser Weise die Grenzen der bisherigen Kunst, indem sie ihr Bestreben darauf richten, beim Rezipienten eine bestimmte Wirkung zu erreichen, die ihrerseits allumfassend sein soll. Bei Runge heißt es, "eine den `Zusammenhang des ganzen Universum´ umfassende `Gemüthsbewegung´ zu erregen."⁹⁶ Während Runge also eine "Universalität gedanklicher Reflexion" erfahrbar machen will, ist es das Ziel Wagners, den Zuschauer einer "Totalität sinnlicher Wirkung" aussetzen.⁹⁷ Wie das zu erreichen ist, nämlich durch eine Vereinigung sämtlicher Kunstformen im Theater, schreibt er in "Das Kunstwerk der Zukunft":

"Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das *Drama*: Nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist. Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit zum vollen Verständnis nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht."⁹⁸

Der Schweizer Bühnenbildner Adolphe Appia, der in dieser Arbeit schon öfter Erwähnung gefunden hat, ist bekannt als ein begeisterter Anhänger Wagners. In seiner Tradition und anhand seiner Opern entwickelte er seine theoretischen Überlegungen zum Theater und zur Bühne, die dann zur Gestaltung der beschriebenen ersten dezidierten Raumbühne in Hellerau führten. Appia geht aber in gewissem Sinne sogar weiter als Wagner, wenn er nicht nur eine Kunstform fordert, die alle anderen in sich vereinigt, sondern gleichzeitig fordert, dass alle unterschiedlichen Freizeitvergnügen sich in einem verbinden sollen, alle Grenzen, auch räumliche, sich auflösen sollen. So schreibt er:

"Wir weigern uns immer mehr, von einem Ort zum anderen zu rennen für Aktivitäten, die sich ins Gesicht sehen oder sich durchdringen müssen. Wir wollen eine[n] Ort, wo unsere entstehende Gemeinschaft sich frei im Raume bestätigen kann, und das in einem genügend mobilen Raum, damit er sich für die Verwirklichung aller unserer Wünsche nach totalem Leben eignet. Vielleicht werden dann ihrerseits die anderen Etiketten davonfliegen wie dürres Laub! Konzert, Aufführung, Sport etc. ... etc. ... werden außer Gebrauch gekommene Bezeichnungen sein; ihre gegenseitige Durchdringung wird zu einer vollendeten Tatsache werden."⁹⁹

⁹⁵Schelling, Friedrich Joseph Wilhelm : Die Philosophie der Kunst. Zitiert nach: Lingner, Michael: a.a.O., S. 52.

⁹⁶Lingner, Michael: a.a.O., S. 63.

⁹⁷Lingner, Michael: a.a.O., S. 65.

⁹⁸Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft. 1850, zitiert nach: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Frankfurt am Main 1983, S. 172.

⁹⁹Appia, Adolphe: L´Oeuvre d´art vivant. 1921, zitiert nach: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Frankfurt am Main 1983, S. 234.

Hier klingt also die Idee von einem kulturellen Zentrum an, in dem alle unterschiedlichen Ausprägungen der Freizeitgestaltung sich vereinigen sollen - eine Auffassung, die in der Vorstellung von Theater als sozio-kulturellem Zentrum weiterlebt. Und diese wiederum scheint in Jena ansatzweise verwirklicht, indem man zumindest Ausstellungen, Vorträge und Workshops im Theater stattfinden ließ. Sozio-kulturelles Zentrum war es jedoch insofern nicht, als dazu der Gedanke gehört, auch spezielles Programm für Menschen allen Alters anzubieten.¹⁰⁰

Allen hier beschriebenen Forderungen ist gemein, dass es sich um die Auffassungen von Theater als eine alle Gattungen vereinende Kunstform handelt, die darüber hinaus die Eigenständigkeit des Theaters gegenüber allen anderen beschreibt, indem dieses mit Hilfe der verschiedenen Künste eine vollkommen eigene Kunstform entwickelt, die nur hier in dieser Weise erlebt werden kann.

Das Theaterhaus Jena steht mit seiner Arbeit in den ersten beiden Spielzeiten ganz klar in der Tradition dieser Forderungen, da nicht nur alle zur Verfügung stehenden Kunstformen genutzt werden, um eine möglichst umfangreiche und die Sinne ansprechende Wirkung zu erzielen. Gerade mit dem Verzicht auf vorhandene Texte ist die Autonomie des Theaters gegenüber anderen Gattungen, insbesondere der Literatur integraler Bestandteil des Konzepts. Bemerkenswert ist auch, dass sich das Theaterhaus Jena als Schauspieltheater versteht. Dennoch finden immer wieder Musik und Tanz ihren Einzug in die Aufführungen. Während also viele der oben beschriebenen Forderungen vor allem auf die Synthese der Künste in der Oper abzielen, wurden sie in Jena, zumindest konzeptionell, sogar im Schauspiel verwirklicht

Doch die Interdisziplinarität erstreckte sich keineswegs nur auf die Inszenierungen. Das Theaterhaus hatte es sich ja zum Ziel gesetzt, Theater als "Fest", als Ereignis zu schaffen. In diesem Sinne bemühte man sich immer wieder, das Haus durch künstlerische Installationen zusätzlich auszustatten, die Pausen zwischen Eintritt ins Theater und Beginn der Vorstellung, sowie während der Vorstellung zu gestalten. Zu vielen Inszenierungen wurde vom Regisseur bestimmt, welche Musik vor und nach der Vorstellung sowie während der Pause in den Gängen gespielt wurde, so dass die Zuschauer dem Stück entsprechend eingestimmt werden. Fast immer gab es im Zuschauergang irgendeine Ausstellung, die meist, aber nicht notwendigerweise thematisch mit einer der aktuellen Inszenierungen verbunden war. So wurde beispielsweise bei der Inszenierung *Schade dass sie eine Hure war* eine Ausstellung auf der Unterbühne und in den Gängen aufgebaut, wo die Zuschauer in vielen Materialien auf Lesepulten blättern konnten, mit denen sich das Ensemble während der Arbeit auseinandergesetzt hatte. Während der Vorstellungen von *Camille* befand sich auf der Seitenbühne eine Ausstellung zahlreicher Plastiken, die während der Proben entstanden waren, sowie Fotos und Berichte der vorherigen Recherche in Paris.

¹⁰⁰In den zeitgenössischen Musicalbauten wie für *Miss Saigon* in Stuttgart scheint Appias Idee dagegen auf die Spitze getrieben, wenn auch sicher nicht nach seiner Vorstellung: Hier kommt man am eigens gebauten Bahnhof an, geht man tagsüber in einen Erlebnis-Freizeitpark, in die Sauna und das Schwimmbad oder spielt Tennis, besucht abends das Musical und nächtigt im Hotel - und all das unter einem Dach zusammengehörig.

Es gehörte zum Konzept, die Zuschauer jedes Mal durch andere der verwinkelten Gänge auf die Bühne zu leiten, so dass sie die Bühnen von anderen Seiten betraten, neue Sichtweisen entdeckten. Indem das Theater sich bemühte, den Theaterabend insgesamt zu einem Erlebnis zu machen, konnte es das Publikum nicht nur viel umfassender und auf mehreren Wahrnehmungsebenen erreichen, sondern auch die Arbeit transparenter machen. Die Zuschauer wurden durch die als Ausstellung ausgelegten Materialien nicht nur ästhetisch angesprochen und auf die Inszenierung vorbereitet, sondern auch in die Probenarbeit eingeweiht. Sie lernten durch die labyrinthartig geführten Gänge und das vielseitige Bespielen unterschiedlicher Räume das Haus kennen.

Auch das Herrichten der Theaterkantine als öffentliche Kneipe, in der vor und nach der Vorstellung die Beteiligten wie das Publikum getroffen werden konnten, gehörte zu diesem Verständnis von Theater. Durch die Begegnung mit den Theaterleuten im Anschluss an die Vorstellung in der Theaterkneipe war ein direkter Austausch mit ihnen möglich. Hier fanden denn auch viele Begegnungen statt, gerade auch mit solchen Menschen, die nicht klassischerweise zum Publikum eines Theaters gerechnet wurden. Durch das Entstehen persönlicher Bekanntschaften wurde oftmals der Kontakt auch zum Theater hergestellt. Auf diese Weise fanden viele Theaterunerfahrene den Weg in den Zuschauerraum.

Indem man sich in der Theaterkantine nicht abgrenzte, hob man auch die künstlerische Arbeit auf eine gewöhnlichere Ebene, die den Kontakt erleichterte. Die Trennung von Bühne und Zuschauerraum, die Wahrnehmung der Bühne als Nur-Kunstraum wurde so nicht nur im Haus selbst aufgehoben, sondern auch auf einer Meta-Ebene zwischen Haus und Stadt. Zu dieser Beobachtung passt auch das Bemühen des Theaterhauses, vielseitige Kontakte mit anderen Einrichtungen in der Stadt aufzubauen und aus dem Haus in die Öffentlichkeit zu drängen.

Es wurden sogar Inszenierungen mit anderen Institutionen erarbeitet (*Pierrot Lunaire* mit der Jenaer Philharmonie, *Leonce und Lena* mit Schülerinnen und Schülern), darüber hinaus gab es für freie Gruppen Probenmöglichkeiten im Haus, die vielfältig genutzt wurden; das Landestheater Rudolstadt produzierte *Schroffenstein* von Heinrich von Kleist im Theaterhaus Jena, einzelne Schauspieler leiteten eine Studententheatergruppe und schließlich kam es immer wieder zur Zusammenarbeit mit zahlreichen Bands und Musikern der Stadt.

Zudem gab es aber auch Aktionen außerhalb des Hauses, in der Stadt selbst. Im November 1992 fanden als Gedenken an die Reichspogromnacht vom 9. November 1938 Jüdische Tage am Theaterhaus Jena statt. Mit diesen begann das Theaterhaus, auch außerhalb des Gebäudes auf sich aufmerksam zu machen. Die Stadt gestaltet oft Kulturtage solcher Art und das Theaterhaus beteiligt sich an ihnen, vor allem was die Programmgestaltung durch Gastspiele und Lesungen betrifft, aber immer wieder auch in Form von Ausstellungen. Die Jüdischen Tage 1992 allerdings nahmen den umgekehrten Weg und sind daher besonders erwähnenswert. Auf Initiative des Theaters wurde am Bahnhof ein Gedenkstein errichtet, der an die Vertreibung der Juden erinnern sollte, im Theater selbst gab es ein Gastspiel, eine Lesung von Tagebuchaufzeichnungen einer Jüdin und eine Ausstellung. Thema der

Ausstellung "Erinnern heißt Leben" war das jüdische Leben in Jena und anderswo, das Anderssein allgemein, früher und heute. Auf den Vorplatz wurde ein Stück Schiene gelegt, an dem Menschen Kerzen aufstellten. Insofern machte das Theaterhaus sowohl durch künstlerisches Auftreten als auch durch unkünstlerisches Engagement klare politische Aussagen. Es erscheint jedoch nicht als Zufall, dass diese Art von Politik nicht im Theater und durch Inszenierungen selbst betrieben wurde, sondern in der Stadt, außerhalb des Kunstraums stattfand. Auch wenn die Institution Theater also Stellung bezog, wurde doch nicht politisches Theater gemacht.

Das Theater wurde also nicht nur wie im vorigen Kapitel erläutert innerhalb des Bühnenraumes von der distanzierten Stufe gehoben, sondern auch indem man erfahren konnte, wie es entstand, und in sehr unmittelbaren Kontakt mit den Beteiligten treten konnte. Gleichzeitig aber wurde der Theaterbesuch durch die Inszenierung des gesamten Abends außergewöhnlicher, wurde stärker vom Alltag abgehoben. Das Ziel war, das Theater als ein Fest für alle Sinne zu inszenieren, bei dem man gleichzeitig sah, wie es entstanden war.

Indem man sich also auf den unterschiedlichen Ebenen auf der Bühne, im Haus während des Abends und in der Stadt bemühte, den Theaterabend zu einem Gesamterlebnis zu machen, wurde ein anderes als das herkömmliche Theaterpublikum angesprochen. Man besann sich auf den Ereignischarakter von Theater, der es von den Medien, die in der Zeit so stark an Bedeutung gewannen, unterschied, und die Distanz zwischen Theater und Stadt wurde verringert, so dass möglicherweise die Bedürfnisse und Probleme des Publikums verstärkt wahrgenommen werden konnten.

IV. FAZIT

Thema dieser Arbeit war die künstlerische Neusituierung der ostdeutschen Schauspieltheater nach den politischen Ereignissen von 1989. Dazu wurde eingangs in generalisierender Form untersucht, welche Auswirkungen diese auf die Theater hatten. Es wurde klar, dass es in dieser Situation eine große Verunsicherung gab, sowohl strukturell und finanziell, als auch inhaltlich. Dieser inhaltliche Bruch führte zu einer Diskussion über die zukünftigen Aufgaben von Theater in Ostdeutschland. Dabei traten im wesentlichen vier Auffassungen zu Tage: Theater solle in erster Linie unterhalten; Theater müsse Werte schaffen; Theater sei ein politisches Instrument; Theater müsse Lebenshilfe bieten.

Ausgehend von diesen Ergebnissen wurde das Konzept des Theaterhauses Jena als Beispiel für eine Neusituierung in dieser Zeit analysiert. Es zeigte sich, dass dieses Theater aufgrund seiner Lage und Geschichte in weiten Teilen mit denselben Problemen zu kämpfen hatte, wie sie für die Gesamtheit der ostdeutschen Theater diagnostiziert worden waren. Für die Analyse des Konzepts wurden die Stoffauswahl, die Arbeitsweise, die Raumkonzepte und die zugrundeliegende Auffassung von Theater als Fest untersucht. Dabei wurde deutlich, dass das Theaterhaus Jena in einigen Aspekten an Traditionen der DDR anknüpfte, so in der Wahl hauptsächlich zeitgenössischer Dramatik, dem anti-illusionistischen Theater und dem Glauben an das Ensemble.

Weiter zeigte sich, dass alle analysierten Elemente von einem starken Bezug zur aktuellen gesellschaftlichen Situation, von dem Streben nach Aktualität und dem sehr engen Kontakt zum Publikum geprägt waren. In dieser Situation des gesellschaftlichen Umbruchs setzte man sich inhaltlich vor allem mit Fragen der Macht und des Individualismus auseinander und verarbeitete sowohl die unmittelbare Vergangenheit als auch die Neuerungen der Gegenwart. Die Inszenierungen konnten durch die gewählte Arbeitsweise und das Verwenden von selbst gefundenen Texten sehr spontan auf die aktuelle Situation der Menschen reagieren. Eine Aufhebung der Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum wurde sowohl durch die Bühnenbilder und die Spielweise, als auch durch das Transparentmachen des Arbeitsprozesses, sowie die Öffnung des Theaters zur Stadt hin angestrebt.

Die Entscheidung für ein Ensemble- und Repertoiretheater war in der Zeit der finanziellen Unsicherheit und Beschränktheit der Mittel eine Entscheidung gegen die Rentabilität als oberstes Gebot und für die künstlerische Kontinuität, die eine stärkere Anbindung an die Stadt ermöglichte.

Im Rahmen der eingangs untersuchten Diskussion ist die Arbeit des Theaterhauses Jena also in erster Linie unter das Konzept von Theater als Lebenshilfe einzuordnen, indem es dem Publikum Möglichkeit bot, sich mit den die Zeit betreffenden Themen auseinanderzusetzen und einige Aspekte der Vergangenheit aufzuarbeiten. Mit dem Themenkreis des Individualismus geht die Beschäftigung mit Gegenwart allerdings über in den Wunsch, die Gesellschaft zu etwas anderem zu gestalten als das, was sie ist oder zu werden scheint - insofern kann hier auch von einem gesellschaftspolitischen Konzept gesprochen werden.

Auf den starken Publikumsschwund und die plötzlich gestiegene Konkurrenz zu den Medien reagierte das Theaterhaus Jena, indem es sich bemühte, den Theaterabend durch Verwendung von Musik, Tanz und Ausstellungen vielseitiger zu machen und ihn durch die Rückbesinnung auf Theater als Ereignis, als Fest, stärker von den Medien abzuheben. Wie andere Theater in dieser Zeit auch entwickelte es sich mit Ausstellungen und Theatercafé zu einem kulturellen Zentrum der Stadt.

Während es in der DDR oftmals darum gegangen war, Theater für eine bestimmte politische Auffassung, welche es auch sei, zu machen, scheint oberstes Ziel des Theaterhauses Jena gewesen zu sein, Theater zu machen für die Menschen der Stadt in ihrer speziellen Situation der Neuorientierung und Verunsicherung.

Insgesamt hat sich also gezeigt, dass das Theaterhaus Jena durchaus ein Beispiel für eine künstlerische Neusituierung nach der Wende war, indem es zwar an Traditionen der DDR anknüpfte, sich aber auch kritisch mit dieser auseinandersetzte und dieser Zeit aktuelle Inhalte und neue künstlerische Bestrebungen entgegensetzte.

Innerhalb der ostdeutschen Theaterlandschaft nimmt Jena zwar aufgrund der strukturellen Merkmale eine gewisse Sonderstellung ein, insgesamt lässt sich jedoch sagen, dass alle eingangs geforderten Konzepte von Theater mittel- oder langfristig ihren Einzug in die Häuser gefunden haben. Etliche Theater bemühten sich wie Jena um eine starke Anbindung an das Publikum und also die aktuelle Situation. Gerade Häuser mit einer langen Tradition wählten oft den Weg über die Klassiker, um neue Werte zu bieten. Vor allem Theater in kleineren Städten, die sehr um ihr Überleben kämpfen mussten, beschränkten sich auf die Unterhaltung. Allein das dezidiert politische Theater ist seltener zu finden, jedoch hauptsächlich im Off-Bereich.

V. LITERATURVERZEICHNIS

A. QUELLEN

1. STÜCKKRITIKEN

Bei allen im Folgenden aufgeführten Kritiken wurden nur die für wesentlich erachteten berücksichtigt, eine vollständige Bibliographie der Zeitungsberichte der zwei Spielzeiten wurde für nicht notwendig gehalten.

WüsteGegenZeit

ARSAND, KONSTANZE: *Eine Oase für die Kunst*. In: Ostthüringer Zeitung 5.12.1991

GLEIß, JOCHEN: *Nöte im Raum*. In: Theater der Zeit 2/1992

LEHMANN, ANDREAS: *Zeitlose Wüstengegend*. In: Jenaer Wochenblatt 2.12.1991

SOBIELLA, JÖRG: *Theaterkorsaren*. In: Thüringische Landeszeitung 7.12.1991

STEPHAN, ERIKA: *Raum für den neuen Mut und wenig Platz für alte Angst*. In: Thüringer Allgemeine 2.12.1991

Fan Man

GOLDBERG, HENRYK: *Eine poetische Lichtgestalt*. In: Thüringer Allgemeine 24.2.1992

Und morgen wäre ich am liebsten Terrorist

AUFERSTEHUNG EINES DICHTERS. In: Stadt-Anzeiger Jena 11/1992

QUILITZSCH, FRANK: *Poet unter dem Eis*. Thüringische Landeszeitung 3.2.1992

SCHÖLL, CLEMENS: *Kaum freie Plätze in Jenas Theaterhaus*. In: Thüringer Allgemeine 28.1.1992

Schöne Neue Welt

QUILITZSCH, FRANK: *Flüchtiger fremder Huxley*. In: Thüringische Landeszeitung 17.2.1992

Die Lederköpfe

SCHWABE, ANDREJ: *Die Taubheit bringt die Macht*. In: VAZ 5/1992

"LEDERKÖPFE" *auch bei uns*. In: Ostthüringer Zeitung 15.4.1992

Leonce und Lena

KAUFMANN, ULRICH: *Eine Komödie des status quo*. In: Thüringische Landeszeitung 4.5.1992

Keine Kunstpausen im Schillergäßchen. In: Ostthüringer Zeitung 28.4.1992

WENTZEL, A.: *Ungebremste Spiellust*. In: Ostthüringer Zeitung 7.5.1992

Schade, dass sie eine Hure war

PETERSOHN, ROLAND: *Jung, begabt...und radikal*. In: Thüringische Landeszeitung 5.10.1992

STEPHAN, ERIKA: *Von der Rebellion gegen die Tabus*. In: Thüringer Allgemeine

- 5.10.1992
Schade, daß sie eine Hure war. In: Wochenblatt 14.10.1992
- Kurze Komödie vom Überleben
QUILITZSCH, FRANK: *Die toten Väter im Schrank*. In: Thüringische Landeszeitung 24.11.1992
TREIDE, RENATE: *Überlebenstraining*. In: Ostthüringer Zeitung 26.11.1992
- After You´ve Gone
BOHN, ALOISIA: Angelsächsisch-makaber, chaotisch, schrill und bunt. In: Süddeutsche Zeitung 5.12.1995
BOHN, ANGELIKA: *Die Show ist Leben*. In: Ostthüringer Zeitung 8.1.1994
LAUTERT, CHRISTEL: *Experimente im Jenaer Theaterhaus*. In: Via Regia 2/1992
QUILITZSCH, FRANK: *Theater für alle*. In: Thüringische Landeszeitung 4.1.1993
STRIDDE, T.: *Von wegen: ohne G. Moos nix los*. In: Thüringische Landeszeitung 7.12.1992
- Pierrot Lunaire
THIERS, HANS-JÜRGEN: *Wunderliches Traumbild*. In: Thüringische Landeszeitung 16.2.1993
TREIDE, RENATE: *Hoch auf dem Parnaß*. In: Ostthüringer Zeitung 13.2.1993
- Camille
GOLDBERG, HENRYK: *Nur eine Geschichte...* In: Thüringer Allgemeine 10.4.1993
Mein Leben war ein Traum und hat sich in einen Alptraum verwandelt In: Wochenspiegel Jena 15.4.1993
TREIDE, RENATE: *Camille ist genial*. In: Ostthüringer Zeitung 5.4.1993
- Der Hoffnungsgrünerfindermann
TREIDE, RENATE: *Ein Schiff in Not*. In: Ostthüringer Zeitung 22.6.1993
Weniger bekannte Seiten Wolfgang Borcherts. In: Wiesbadener Tagblatt 30.4.1996
- Unter Aufsicht
BOHN, ANGELIKA: *Männer im Käfig*. In: Ostthüringer Zeitung 2.7.1993
Hineinführen in eine Dimension zwischen Liebe und Tod. In: Thüringische Landeszeitung 30.6.1993
QUILITZSCH, FRANK: *Schlachthaus der verlorenen Seelen*. In: Thüringische Landeszeitung 2.7.1993
- Jüdische Tage 1992
NEUE GEDENKTAFEL FÜR WESTBAHNHOF. In: Thüringische Landeszeitung 6.11.1992
ERINNERN HEIßT LEBEN. In: Wochenblatt Jena 11.11.1992
ICH HAB« IM TRAUM GEWEINET. In: Ostthüringer Zeitung 10.11.1992

2. SONSTIGES

Interviews wurden geführt mit Andrea Hesse (Dramaturgin), Tobias Lehmann (Schauspieler), Sven Schlötcke (Regisseur), Thomas Schweiberer, Kim Walterskirchen (beide Schauspieler).

Videoaufzeichnungen folgender Inszenierungen sind am Theaterhaus Jena einsehbar:

Und morgen wäre ich am liebsten Terrorist	Pierrot Lunaire
Leonce und Lena	Camille
Schade, daß sie eine Hure war	Unter Aufsicht
Der Hoffnungsgrünerfindermann	After You´ve Gone

B. SEKUNDÄRLITERATUR

- ARLT, HERBERT UND ULRIKE BISCHOF (HRSG.): ...mir ist in den 80er Jahren kein DDR-Theater bekannt... Dokumentationsgespräche, Materialien, Anmerkungen. Frankfurt am Main u.a. 1993.
- "Auf dem Spiel steht jetzt die nackte Existenz". In: Die Welt Nr. 3 vom 04.01.1991, S. 15.
- BAYER, ISABEL: "Diesseits der Hoffnung, jenseits von Furcht". Dresdens Regisseur Wolfgang Engel über das Theater der DDR und in Deutschland. In: Theater 1990. Das Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute, S. 47-51.
- BOESER, KNUT UND RENATA VATKOVA (HRSG.): Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Band 1: Berlin 1916-1931. Berlin 1986.
- BÜSCHER, BARBARA: Etwas bewegt sich: Veränderungen im DDR-Theater. Anmerkungen zu einem Symposium in Hamburg. In: TheaterZeitSchrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. 7 (1989) Heft 3, S. 128-133.
- BURMEISTER, HANS-PETER (HRSG.): Was soll das Theater? 39. Kulturpolitisches Kolloquium. Loccum 1996. Reihe Loccumer Protokolle 8/95.
- DER HANG ZUM GESAMTKUNSTWERK. Europäische Utopien seit 1800. Frankfurt am Main 1983.
- "DIE THEATER HABEN DAS LAUFEN LASSEN". Ein Gespräch mit Ralf Bolwin, dem Direktor des Deutschen Bühnenvereins, über die Zukunft der Bühnen. In: Frankfurter Rundschau 121 vom 27. 05. 1993, S. 8.
- "DU SCHWARZ, DU ROT, DU GOLD". Eine Diskussion am Abend des 2. Oktober 1990 im Maxim Gorki Theater Berlin. In: TheaterZeitSchrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik. 8 (1990) Heft 31/32.
- DÜMCKE, CORNELIA: *Überlebenskampf ohne Chancen?* In: Die Deutsche Bühne 62 (1991) Heft 3, S. 54-56.
- ECKERT, NORA: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Berlin 1998.
- EIN STADTTHEATER FÜR MÖLLN, EINE OPER FÜR SOLINGEN? *Der Streit um das Schillertheater zeigt: Auch der Westen entkommt der Krise nicht.* In: Freitag Nr. 28 vom 09.07.1993, S. 3.
- EMMERICH, WOLFGANG: *Kleine Literaturgeschichte der DDR.* Leipzig (2) 1997
- EÖRSI, ISTVÁN: *Theater in einer veränderten Welt.* In: Burmeister, Hans-Peter (Hrsg.): Was soll das Theater? 39. Kulturpolitisches Kolloquium. Loccum 1996. Reihe Loccumer Protokolle 8/95, S. 13-22

- ERKEN, GÜNTHER UND ROLF RÖHMER: *Germany*. In: Rubin, Don (Hrsg.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Vol. 1: Europe. London, New York 1994, S. 340-370.
- ERKLÄRUNG DES VERBANDES DER THEATERSCHAFFENDEN. In: *Theater der Zeit* 45 (1990) Heft 4, S. 18.
- FISCHER, JÜRGEN: Weltdorf Thüringen. Die kulturelle Situation des neuen Bundeslandes. In: Glaser, Hermann (Hrsg.): *Was bleibt - was wird. Der kulturelle Umbruch in den neuen Bundesländern*. Bonn 1994, S. 219-228.
- FÜNF JAHRE DANACH. In: *Die Deutsche Bühne* 65 (1994) Heft 10, S. 32-37; Heft 11, S. 64-69 und Heft 12, S. 60-66.
- GIEBLER, GÜNTER: Kunst und Literatur in der DDR nach der Revolution. In: *Ästhetik und Kommunikation* 19 (1990) Heft 73/74: DDR: Gute Nacht, Du Schöne!, S. 109-111.
- GLASER, HERMANN (HRSG.): *Was bleibt - was wird. Der kulturelle Umbruch in den neuen Bundesländern*. Bonn 1994
- GLEIß, JOCHEN UND INGEBORG PIETZSCH: Das Haus des Theaters hat viele Räume...Rundtischgespräch am 8. Januar 1990: Chancen und Möglichkeiten des Theaters. In: *Theater der Zeit* 45 (1990) Heft 3, S. 7-12.
- GROPIUS, WALTER: Vom modernen Theaterbau, unter Berücksichtigung des Piscator Theaterneubaus in Berlin. In: Boeser, Knut und Renata Vatková (Hrsg.): *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. Band 1: Berlin 1916-1931. Berlin 1986, S.148-149.
- Gutachten für die Stadt Potsdam. Funktion und Bedeutung des Theaters. Unveröffentlicht.
- HAMMERTHALER, RALPH: Die Position des Theaters in der DDR. In: Hasche, Christa et al.: *Theater in der DDR: Chronik und Positionen*. Berlin 1994, S. 151-273.
- HASCHE, CHRISTA ET. AL.: *Das Theater in der DDR: Chronik und Positionen*. Berlin 1994.
- HEIDENREICH, GERT: Sparer und Sponsoren. Den Regierenden sind die Künste zu teuer: Wie sich der Staat seiner kulturellen Verantwortung entzieht. In: *Die Woche* 18 vom 29.04.1993, S. 25.
- HENSEL, GEORG: *Spiel's noch einmal. Das Theater der achtziger Jahre*. Frankfurt am Main 1995.
- HERR MINISTER, Die neuen Bundesländer, die neuen Minister und das Theater. In: *Die Deutsche Bühne* 62 (1991) Heft 6, S. 42-45.
- JESCHONNEK, GÜNTER: Quo vadis, DDR-Theater? Gedanken zum außerordentlichen Kongreß der Theaterschaffenden der DDR. In: *Deutschland Archiv. Zeitschrift für Fragen der DDR und der Deutschlandpolitik* 23 (1990) Heft 3, S. 408-413.
- KLUNKER, HEINZ: *Auf verlorenem Posten. Das DDR-Theater und die Theater-DDR*. In: *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft und Kultur* 70 (1990) Heft 11, S. 906-913.
- KONSENSPROTOKOLL RUNDER TISCH-GESPRÄCH ZU THEATER am 5.11.1991 im Kulturdezernat Potsdam. Unveröffentlicht.
- KRUG, HARTMUT: Das Fürchterliche, das auf uns einwirkt. In: *Die Deutsche Bühne* 62 (1991) Heft 9, S. 46-51.
- KÜMMERLEN, ROBERT: *Zur Ästhetik Bühnenräumlicher Prinzipien oder Der Raum auf dem Theater*. Stuttgart 1929.

- Lazarowicz, Klaus und Christoph Balme: *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart 1993
- LENNARTZ, KNUT: Theater, Künstler und die Politik. 150 Jahre Deutscher Bühnenverein. Berlin 1996.
- DERS.: Tops und Flops auf deutschen Bühnen. In: Die Deutsche Bühne 63 (1992) Heft 6, S. 58-59.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 1990.
- LINGNER, MICHAEL: Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit "Absoluter Kunst". Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung von Philipp Otto Runge's Universalkunstwerk und Richard Wagner's Totalkunstwerk. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Frankfurt am Main 1983, S. 52-69.
- MORGNER, MARTIN: Bei Heiner Müller nachgefragt: "Zehn Deutsche sind dümmere als fünf Deutsche". In: Die Deutsche Bühne 62 (1991) Heft 7, S. 8-9.
- PISCATOR, ERWIN: Das Totaltheater. In: Boeser, Knut und Renata Vatková (Hrsg.): Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Band 1: Berlin 1916-1931. Berlin 1986, S. 146-147.
- Protokoll der Klausurtagung vom 17.-19. Dez. 1993 auf Schloss PETZOW. "Was soll Theater/Musik heute? - Was für Theater/Musik braucht Potsdam?" Unveröffentlicht.
- RUBIN, DON (HRSG.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Vol. 1: Europe. London, New York 1994.
- RÜHLE, GÜNTHER: *Die neue Gemeinsamkeit. Über das Theater in Deutschland*. In: Theater der Zeit 32 (1991) Heft 1, S. 63-67.
- SCHILLING, WOLFGANG: Neue Strukturen für das deutsche Theater. Forum deutsche Einheit. Perspektiven und Argumente, Nr. 12. Bonn 1993.
- SCHNEIDER, DETLEV: *Orpheus tanzt rhythmisch. Kunst und Leben in Hellerau*. In: MuseumsJournal 8 (1994), Nr. 11, S. 13-16.
- SCHÖLLING, TRAUTE: On with the Show? The Transition to Post-Socialist Theatre in Eastern Germany. In: theatre journal 45 (1993) Heft 1: German Theatre After the F/Wall, S. 21-33.
- SCHWENCKE, OLAF (HRSG.): Kulturföderalismus und Kulturförderung. Neue Bundesstaatlichkeit im Kulturstaat Deutschland. Hagen/Loccum 1992
- SIMHANDL, PETER: Theatergeschichte in einem Band. Berlin 1996.
- Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 90. Herausgeber Statistisches Amt der DDR. 35. Jahrgang. Berlin/DDR 1990.
- STEPHAN, ERIKA: *Aufbruch. Einbruch. Durchbruch*. In: Die Deutsche Bühne 63 (1992) Heft 5, S. 58-63.
- STRITTMATTER, THOMAS: Kultureller Strukturwandel oder Substanzverlust? Kultureinrichtungen in den neuen Bundesländern. In: Glaser, Hermann (Hrsg.): Was bleibt - was wird. Der kulturelle Umbruch in den neuen Bundesländern. Bonn 1994, S. 83-88.
- STRUBELT, WENDELIN (HRSG.): Jena. Dessau. Weimar. Städtebilder der Transformation. 1988-1990. 1995-1996. Opladen 1997

- SUCHER, C. BERND: Theater in der DDR 1990. Mensch und Reich - geplündert, verheert, zerbrochen. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 299 vom 31.12.1990, S. 14.
- SUCHER, C. BERND (HRSG.): Theaterlexikon. Band 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. München 1996
- THEATERARBEIT IN EINER FREMDEN WELT? Ostler im Westen, Westler im Osten - ein Erfahrungsaustausch mit Theaterleitern, Schauspielern, Regisseuren. Herausgegeben von der Dramaturgischen Gesellschaft. Berlin 1994.
- THEATERPOLITISCHE LEITLINIEN. In: Theater der Zeit 45 (1990) Heft 2, S. 62-64.
- VAATZ, ARNOLD: Kulturpolitische Erfordernisse in den neuen Bundesländern. In: Kulturföderalismus und Kulturförderung. Neue Bundesstaatlichkeit im Kulturstaat Deutschland? Hrsg. von Olaf Schwencke. Hagen/Loccum 1992, S. 138-154.
- WAGNER, BERND: "Effiziente Theater"? Theaterreform als Strukturveränderung und Sparmöglichkeit. In: Burmeister, Hans- Peter (Hrsg.): Was soll das Theater? 39. Kulturpolitisches Kolloquium. Loccum 1996. Reihe Loccumer Protokolle 8/95, S. 115-141.
- WEKWERTH, MANFRED: Die Welt braucht Änderung! In: Theater der Zeit 44 (1989) Heft 12, S. 8-10.
- WER SPIELTE WAS? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins; Deutschland, Österreich, Schweiz. Darmstadt 1993.
- WILLE, FRANZ: Neue Identität gesucht. Zur Krisentagung des DDR-Theaterverbands. In: Theater heute 31 (1990) Heft 3, S. 31.

C. NACHSCHLAGEWERKE

- Arnold, Heinz-Ludwig und Frauke Meyer-Gosau (Hrsg.): *Literatur in der DDR. Rückblicke*. München 1991 (Sonderband Text+Kritik).
- BARNER, WILFRIED (HRSG.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München 1994.
- BRAUNECK, MANFRED: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg (8) 1998.
- DERS. UND GÉRARD SCHNEILIN (HRSG.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg (3) 1992.
- BÜHL, HARALD ET AL. (HRSG.): *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Berlin/DDR 1970
- GLASER, HERMANN: *Deutsche Kultur 1945-2000*. München, Wien 1997.
- HENSEL, GEORG: *Spielplan. Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1992.
- LANGENBUCHER, WOLFGANG R. (HRSG.): *Kulturpolitisches Wörterbuch Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik im Vergleich*. Stuttgart 1983.
- MÜNCH, INGO VON (HRSG.): *Dokumente der Wiedervereinigung Deutschlands. Quellentexte zum Prozeß der Wiedervereinigung*. Stuttgart 1991.
- SCHNELL, RALF: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, Weimar 1995.

VI. ANHANG

PREMIERENDATEN UND BESETZUNGSLISTEN DER UNTERSUCHTEN INSZENIERUNGEN DES THEATERHAUSES JENA

1. WÜSTEGEGENZEIT

Das neue Ensemble eröffnete sein Haus mit einer sechsstündigen Theaterveranstaltung, während der gleich sechs Premieren zu sehen waren und die unter dem Titel WüsteGegenZeit stand. Alle damals gezeigten Stücke wurden für die Spielzeit ins Repertoire übernommen.

Es ging darum, die Vielfalt des Ensembles zu zeigen und mit einem großen Statement den Standort des neuen Ensembles zu bestimmen. Der Zusammenhang der Stücke bildete sich über die Beschäftigung mit Amerika, der großen Utopie über das "gute Neue". Dabei sollten verschiedene Facetten zum Ausdruck kommen: die Euphorie, die unbegrenzte Freiheit, aber auch die Ernüchterung, die Zerstörung der Illusion beim direkten Kontakt mit dem vormals unbekanntem, mit Träumen und Hoffnungen beladenen Raum.

Insofern steht es in direktem Zusammenhang mit der Zeit, in der die Hoffnung auf den "dritten Weg", die viele 1990 mit der Wende verbanden, sich als gescheitert zeigte und man erkannte, dass das neue Leben nicht nur Vorzüge brachte.

Begonnen wurde mit "Wüste Liebe/Die Zofen", "Fan Man" und "Snow White in New York" gleichzeitig. Im Zentrum des Abends stand "Der gute Gott von Manhattan", anschließend das Tanztheaterstück "Oase im Paradies" und schließlich die Kurzoper "The Telephone". Es wurde zu Beginn gelost, welche Zuschauer welche Inszenierungen sahen, die Umbauzeiten konnten in der ehemaligen Theaterkantine verbracht werden, die vom Ensemble zum Theatercafé umgebaut worden war.

1. Der gute Gott von Manhattan (Ingeborg Bachmann)

Bühnenfassung des Hörspiels

Premiere: 29.11.1991

Regie: Horst-J. Lonius, Sven Schlötcke; Bühne: Christian Beck; Dramaturgie: Sylvia Gawehn
Darsteller: Anka Baier, Gisela Bohmann, Ina Köhler, Nadja Saleh, Rainer Frank, Silvio Hildebrandt, Olaf Hilliger, Jakob E.G. Kraze, Tobias J. Lehmann

Inhaltsangabe

Im Hörspiel von Ingeborg Bachmann hat sich ein "Angeklagter", der "der gute Gott von Manhattan" genannt wird, vor einem Gericht für ein Attentat auf die Liebenden Jennifer und Jan zu verantworten, ausgeführt durch seine "Agenten", zwei Eichhörnchen. Er rechtfertigt die Tat, indem er erklärt, dass die Liebe sämtliche Konventionen und damit die Ordnung der Dinge sprengt. Sie sei ansteckend und widerspreche der Herrschaft des gesunden Menschenverstands. Um die Aussage zu untermauern, wird die Geschichte von

Jans und Jennifers Liebe erzählt, die alle Stadien von einer flüchtigen Reisebekanntschaft bis zum "Grenzübertritt" durchläuft. In diesem bestehe der Beginn der "Gegenzeit", der man durch Zerstörung entgegenwirken müsse. Jennifer wird beim Attentat getötet, Jan überlebt und kehrt in die Normalität zurück, das Weltgleichgewicht und die Weltordnung sind wiederhergestellt. Das Hörspiel endet damit, dass der Richter zwar die Anklage aufrecht erhält, aber den Angeklagten gehen läßt.

Raumkonzept der Aufführung

Das Stück spielte auf dem rechten Teil der Hauptbühne, die Zuschauer saßen L-förmig am Eisernen Vorhang und unter dem Portal zwischen Seiten- und Hauptbühne. In der rechten hinteren Ecke befand sich ein von der Decke hängender weißer Stoffschacht, wie ein Hochhaus wirkend, der im Verlaufe des Stücks hochgezogen wurde und so immer größer erschien.

Die Bühne war also von zwei Seiten von Publikum umgeben, das je nach Position des Stoffschachts auf einem öffentlichen Platz saß oder als unsichtbar Zugegene in einem Raum.

Thema der Inszenierung

Die Inszenierung wurde als Aufforderung gesehen, den Traum des Unmöglichen auch in einer Welt fortzusetzen, in der die allgemeine Auffassung dem entgegensteht, und sich nicht von der alltäglichen Mühsal kleinkriegen zu lassen. Wurde Jennifer genau in dem Sinne dargestellt, so wurde Jan als hin- und hergerissen zwischen Liebe und Vernunft gezeigt - was als möglicher Grund für das Scheitern zu sehen ist.

2. Savage Love / Die Zofen (Sam Shepard / Jean Genet)

Premiere: 29.11.1991

Regie, Bühne: Peter Rothin; Dramaturgie: Andrea Hesse

Darsteller: Gisela Bohmann, Ina Köhler, Olaf Hilliger

Inhaltsangabe

"Savage Love" ist ein Monolog eines Mannes über seine Hilflosigkeit im Umgang mit Gefühlen. In dieser Adaption beschäftigen sich zwei Frauen und ein Mann mit ihren vorangegangenen Beziehungen.

In den "Zofen" von Genet sind zwei Schwestern durch Hassliebe aneinander und an ihre "gnädige Frau" gekettet. Ist diese abwesend, so wird sie von einer der beiden Schwestern ersetzt, die dann die andere quält und von dieser gepeinigt und gedemütigt wird. Eine der Zofen hat den Geliebten der Frau mit anonymen falschen Anschuldigungen ins Gefängnis gebracht. Als der Schwindel aufzufliegen droht, versuchen die Schwestern, die Frau mit Tee zu vergiften, um ihren Hass unerkannt zu lassen. Das Stück endet, indem eine Schwester den Part der Frau übernimmt und die andere zwingt, sie ersatzweise für die Frau zu vergiften.

Raumkonzept der Aufführung

Die Inszenierung war auf der Seitenbühne zu sehen, das Zuschauerpodest stand frontal in der Mitte der Hauptbühne auf die Rückwand der Seitenbühne gerichtet. Im Raum standen drei lange Tische mit weißverdeckten Utensilien darauf, sowie einige schwarze Stühle.

Die Zuschauersituation war also eher konventionell, wenngleich der Raum als solcher mit den Backsteinwänden und den Fenstern eher ungewöhnlich für eine Bühne war.

Thema der Inszenierung

Die beiden Stücke wurden stark gekürzt und wie ein Stück gespielt. Es ging um drei Menschen, die versuchen, ihre Beziehungen untereinander zu klären und ihre eigene Identität zu finden. Dabei wurde vor allem die Hilflosigkeit dieser Personen betont, aber auch ihre teilweise offene Brutalität. Es scheint ein fatalistisches Zeigen der Unfähigkeit, Berührungängste abzubauen, gewesen zu sein.

Das Stück wurde im Probenprozess nicht fertig, daher wurde in der Spielzeit nur noch "Savage Love" allein gespielt.

3. Fan Man (Silvio Hildebrandt nach William Kotzwinkle)

Uraufführung: 29.11.1991

Regie / Bühne: Sven Schlötcke; Musik: Detlev Rinke

Darsteller: Silvio Hildebrandt

Inhaltsangabe

New York ist der Lebensraum des "Stadtindianders" Horse Badorties, der von einem Apartment ins nächste zieht und überall Berge von Zivilisationsmüll anhäuft, die er als heilige Mahnmale für die Hausbesitzer, die ihn vertreiben, hinterläßt. Ohne eigenen Gewinn verkauft er Ventilatoren (Fans) und hört in ihrem Summen den Urton für einen Liebeschor der fünfzehnjährigen, chinesischen Mädchen, den er zu gründen sucht.

Raumkonzept der Aufführung

Die Aufführung fand im alten Malsaal statt, der nicht renoviert worden war, der bröckelnde Putz und der rissige Fußboden waren lediglich mit Wasserfarbe übermalt worden, so dass die Unregelmäßigkeiten noch stärker zutage traten. Die Zuschauer saßen in diesem kleinen, aber langgezogenen Raum auf Stühlen an den Längsseiten verteilt, der ganze Raum wurde ohne Ausrichtung bespielt. Außer den Stühlen gab es keine Bühnenbildelemente.

Man hatte den Eindruck, die Figur in ihrem Apartment zu besuchen; der Eindruck wurde durch das Spiel unterstützt. So wurde beispielsweise Wein ausgeschenkt, das Publikum wurde direkt angesprochen.

Thema der Inszenierung

Gezeigt wird eine Art, auf die Großstadt als neue, hektische, egoistische Welt zu reagieren, die gleichzeitig neurotisch und kraftvoll ist. Daseinszweck wird einerseits der Konsum, andererseits bleiben Träume und Sehnsüchte im Herzen eingeschlossen.

4. Oase im Paradies (Anka Baier / Holger Bey)

Tanztheater

Uraufführung: 29.11.1991

Choreografie und Inszenierung: Holger Bey

Tanz: Anka Baier

Inhaltsangabe

Erzählt wurde mit körperlichen Mitteln die Geschichte eines Mädchens, das erwachsen wird und dabei hin- und hergerissen ist zwischen Qual und Freude, das Sehnsüchte und Träume entdeckt und Erinnerungen hervorholt. Die weiße Wand wird vom Kind bemalt, von der Frau eingerannt, die Papierfetzen enthalten einen Liebesbrief.

Raumkonzept der Aufführung

Die Zuschauersituation war dieselbe wie bei "Der gute Gott von Manhattan". Die Spielfläche war ein durch aufgeschütteten Sand markiertes Rechteck vor einer gespannten weißen Papierfläche, die während der Inszenierung auch durchbrochen wurde.

Thema der Inszenierung

Es ging nicht nur um das Erwachsenwerden, sondern um das Umgehen mit jeglicher Welt, die sich plötzlich verändert hat, in der man sich selbst neu kennenlernen und definieren muß.

5. Snow White in New York (Fiona French und Horst-J. Lonius)

Papiertheater

Uraufführung: 29.11.1991

Regie, Ausstattung: Horst-J. Lonius

Darsteller: Ulrike Schuster, Jens Hellwig, Iraj Amini

Inhaltsangabe

Das Stück besteht aus freien Assoziationen mit den Mitteln des Papiertheaters zu der Frage, wie das Märchen von Schneewittchen heute in New York geschehen könnte.

Raumkonzept der Aufführung

Die Inszenierung war für die Unterbühne vorgesehen, wurde dann in das gegenüberliegende Schillerhaus verlegt, da die akustischen Beeinträchtigungen der gleichzeitig stattfindenden Aufführungen zu groß waren. Während der Spielzeit war sie auf der Unterbühne zu sehen. Dabei saßen die Zuschauer unter der Hinterbühne und schauten in Richtung Hauptbühne. Die Aufführung fand in einem kleinen Theater im Theater statt, einem kleinen Kasten mit Portal. Alles erinnerte also an die Puppenspiele der Kindheit.

Thema der Inszenierung

In sehr freier Weise ging es um Spiele, Kindheit und Erinnerungen, um Sehnsüchte und Phantasie.

6. The Telephone (Gian Carlo Menotti)

Opera buffa in einem Akt

Regie: Horst-J. Lonius; Bühne: Anja Lange

Darsteller: Nadja Saleh, Tobias J. Lehmann

Piano: Rita Nauke, Joyce Henderson

Inhaltsangabe

"The Telephone" ist die Geschichte eines Mannes, der seiner Angebeteten eine Liebeserklärung machen will, aber nie dazu kommt, weil diese ständig telefoniert. Auf amüsante Weise wird erzählt, wie er schließlich doch noch ans Ziel kommt.

Raumkonzept der Aufführung

Bei dieser Aufführung stand das Zuschauerpodest ganz an der Wand der Seitenbühne mit Blickrichtung zur Hauptbühne. Gespielt wurde unter dem Portal zwischen Seiten- und Hauptbühne.

Thema der Inszenierung

Laut eigener Aussage ging es neben Erheiterung vor allem um das Telefon als mit der Wende relativ neu ins Leben getretene Instrument, das auf eine bestimmte Art die menschlichen Beziehungen verändert, distanzierter gemacht hat, da zum Kontakt die Menschen nicht mehr besucht werden, sondern jeder im Grunde allein bleibt und man von ferne miteinander redet.

2. DIE INSZENIERUNGEN DER SPIELZEITEN 1991/92 UND 1992/93

1. Und morgen wäre ich am liebsten Terrorist (Carl Christian Demke und Rainer Frank)

Uraufführung: 30.1.1992

Regie: Carl Christian Demke; Ausstattung: Katharina Tietze; Musikal. Einrichtung: Judith Kubitz

Darsteller: Nadja Saleh, Rainer Frank, Tobias J. Lehmann

Violoncello: Annette Muschter

Inhaltsangabe

Das Stück ist eine Retrospektive des Lebens des Dichters Georg Heym (1887-1912). Dabei wurden Bilder und Szenen aus seinem Leben nach Tagebüchern, Briefen und Zeitdokumenten gezeigt. Das Stück beginnt mit einem Prolog, dann folgen Szenen aus der Kindheit, die ersten Liebesbeziehungen, die Studentenzeit. Heym studiert auf Wunsch des Vaters Jura, ist äußerlich ganz normaler Verbindungsstudent, innerlich von Alpträumen und Visionen geplagt, die er literarisch verwertet. 1911 erscheinen erste Gedichte von ihm bei Rowohlt. Diese und die wenigen Novellen, die er schrieb, handeln im wesentlichen von Trauer und Erschütterungen, apokalyptischen Visionen, Angst und Verzweiflung. Im Stück werden seine erste Dichterlesung in einem Club gezeigt und die Reaktionen der Kritik. Heym ertrinkt beim Schlittschuhlaufen auf dem Wannensee, das Stück endet mit seiner Sezierung, in die dichterische Nachrufe eingebunden sind.

Raumkonzept der Aufführung

Die Aufführung fand auf der Unterbühne statt, die Blickrichtung der Zuschauerinnen und Zuschauer war parallel zum Trenngitter. Durch das Belassen des Raumes in seiner Form und die Nutzung der Auftrittsmöglichkeiten von allen Seiten wurde die Situation eines dunklen Kellerraums, vor allem eines Funktionsraums, betont.

In der Mitte stand einer der großen Stahlpfeiler, der Betonsockel wurde als Sitzfläche benutzt, teilweise wurde hier durch Bretter auf dem Boden eine Bühne in der Bühne geschaffen.

Es gab Auf- und Abgänge von den Seiten und über die Hauptbühne durch die Decke. Die Cellistin saß hinten links, rechts hinten gab es die Auftrittsmöglichkeit durch die Decke, hier waren auch zeitweise Bühnenelemente durch die Decke gehängt: eine Schaukel, ein Sitz mit einem Tischchen, eine Treppe.

Thema der Inszenierung

Es ging um einen Menschen, der in einer als banal und gleichgültig wahrgenommenen Welt versucht, seine Liebe und seine poetischen Visionen zu verteidigen und dabei nicht nur innerlich zerrissen ist, sondern auch an Selbstüberschätzung leidet.

2. Schöne Neue Welt (Aldous Huxley)

Uraufführung der Bühnenfassung von Silvio Hildebrandt: 1992

Darsteller: Silvio Hildebrandt

Musik: Detlef Rinke, Wolfram Born

Inhaltsangabe

Aus dem Roman von Huxley wurde ein Aspekt in Form eines meditativen Monologs herausgegriffen: Bernard, ein retortengezeugter Alphamensch ist falsch programmiert und passt daher nicht in die Gesellschaft, die auf uniformes Glück und geistloses Wohlbefinden geeicht ist. Außerdem verfügt er über die Möglichkeit, inmitten der ihn umgebenden Uniformität selbst zu denken. Er entdeckt sein Ich und beginnt, sich unwohl zu fühlen und aufzubegehren.

Raumkonzept der Aufführung

Die Aufführungen fanden auf der Unterbühne statt, deren Eisenpfiler als einzige Spielgegenstände fungierten. Der gesamte Abend blieb im Kerzenschein, so dass die Raumsituation sehr diffus wirkte.

Thema der Inszenierung

Im Grunde sagt in diesem Fall die Inhaltsangabe fast alles über das Thema: der einzelne Andere, weil selbständig Denkende und Empfindende in einer Gesellschaft der Anpasstheit und des stumpfen Wohlbefindens. Sowohl das Publikum als auch die Figur haben zwei Möglichkeiten: den Schmerz des Andersseins zu ertragen oder sich manipulieren zu lassen und einzufügen.

3. Die Lederköpfe (Georg Kaiser)

Premiere: 10.4.1992

Regie: Angelika Heimlich; Ausstattung: Horst-Werner Schneider; Musikalische Einrichtung: Rolf Fischer

Darsteller: Anka Baier, Rainer Frank, Silvio Hildebrandt, Jakob E.G. Kraze, Tobias J. Lehmann

Inhaltsangabe

Auf Herodot beruhend wird erzählt, wie sich ein Feldhauptmann das Gesicht verstümmelt, um auf diese Weise durch eine List eine Stadt zu erobern. Er stülpt sich eine Lederkappe über und gibt vor, von seinem König bestraft und ausgestoßen worden zu sein, während er in Wirklichkeit jedoch als Agent des eigenen Königs arbeitet. Als Dank soll er mit der Prinzessin verheiratet werden, die in ihm aber wegen seines Ehrgeizes, der ihn sein Gesicht zerstören ließ, keinen Menschen mehr zu sehen vermag. Der König befiehlt daraufhin, alle Meuterer ebenso zu verstümmeln und mit Kappen zu verdecken, damit die Tochter sich an den Anblick gewöhne. Es weitet sich so aus, dass der König schließlich "ein Volk von Lederköpfen" will, um die restlichen Gebiete zu verwüsten, "in denen Menschen

mit Gesichtern übrig sind". Der Feldhauptmann aber ist durch die Prinzessin bekehrt und zieht allen Lederkappen über, ohne sie zuvor zu verstümmeln. Als dies dem König gezeigt wird, ersticht dieser den Feldhauptmann und wird anschließend selbst von den Meuterern erschlagen, die daraufhin mit der Prinzessin in die Wüste ziehen, wo sie das Land neu aufbauen wollen.

Raumkonzept der Aufführung

Die Inszenierung war auf der Hauptbühne angesiedelt, die Zuschauer saßen auf der Seitenbühne mit Blickrichtung auf die Züge. Die Bühne bestand aus einem quadratischen Podest, an das sich nach hinten ein ansteigender Steg anschloß, von dem am Ende zu beiden Seiten Treppen auf Bühnenniveau führten.

Durch die Bühnenaufbauten wurde eine stark öffentliche Wirkung hervorgerufen, das Publikum saß an einer Stelle, von der aus es das Geschehen auf einem Platz und dessen Straßen/Wegen beobachten konnte.

Thema der Inszenierung

In der Inszenierung ging es um Dimensionen der Macht, das Streben nach ihr und ihre Macht über den Menschen, den sie verändern kann; um Verrat und Rücksichtslosigkeit auf Kosten anderer. Die Figuren stehen im Spannungsfeld zwischen Macht und Ruhm einerseits, Humanität andererseits. Gut und Böse prallen aufeinander, verschmelzen. Der Mensch wird als durch die Macht manipulierbares Wesen gezeigt, das sich aber von fremden Werten letztendlich befreien kann. Wenig betont wurde anscheinend die Tatsache, dass jemand zunächst siegt, indem er sich selbst verstümmelt.

4. Leonce und Lena (Georg Büchner)

Premiere: 1.5.1992

Regie: Urs Steiner, Sven Schlötcke; Musik: Michael Sens; Ausstattung: Susanne Besser; Dramaturgie: Sylvia Gawehn

Darsteller: Anka Baier, Gisela Bohmann, Silvio Hildebrandt, Jakob E.G. Kraze, René Reinhardt, Thomas Schweiberer, Jenaer Schüler

Musiker: Erdmuth Sitte-Zöllner, Wolfram Born, Kay Kalytta, Detlef Rinke

Inhaltsangabe

Prinz Leonce vom Reiche Pipi und Prinzessin Lena vom Reiche Popo kennen einander nicht und sollen miteinander verheiratet werden. Leonce ist zu Tode gelangweilt vom Leben und Lena sehnt sich zu sterben. Um der ungewollten Heirat zu entgehen, fliehen sie, lernen sich auf der Flucht kennen und lieben. Sie maskieren sich und wollen anstelle des vorbestimmten Paares miteinander getraut werden. Erst nach der Hochzeit verstehen sie, dass eigentlich sogar sie die vorbestimmten waren. Es ist zu erwähnen, dass die Inszenierung unter Mitwirkung zahlreicher Jenaer Gymnasiasten als Spieler stattfand.

Raumkonzept der Aufführung

Als Bühne diente die komplette Seitenbühne mit frontaler Zuschauerausrichtung, auch der Maschinenstand wurde quasi als Balkon bespielt. Der Raum wirkte wie ein überdimensionales Kinderzimmer. Er war wesentlich bestimmt durch einen übergroßen Stuhl und einen übergroßen Schrank mit zwei Schubkästen, außerdem gab es eine Schaukel und eine Badewanne, sowie ein quadratisches Podest.

Thema der Inszenierung

Die Komödie wurde als bitteres Testament des Dichters umgesetzt. Es wird eine Zeit der Tatenlosigkeit gezeigt, Personen agieren nur noch als absurde Systemerscheinungen (wie in einem Kinderspiel), eine herrschende Klasse kann es sich erlauben, Langeweile und Müßiggang zu ihrem Problem zu erklären. Über die Tragikomik hinaus enthielt die Aufführung auch die existentielle Komponente des Texts, die Frage nach dem Ziel des Daseins.

5. Schade, dass sie eine Hure war (John Ford)

deutsch von B. K. Tragelehn

Premiere: 2.10.1992

Regie: Horst-J. Lonius, Sven Schlötcke; Bühne, Kostüme: Christian Beck; Kostüme, Musikalische Einrichtung: Anja Laterne; Dramaturgie: Sylvia Gawehn, Andrea Hesse

Darsteller: Anka Baier, Gisela Bohmann, Nadja Saleh, Bruno Ferrari, Rainer Frank, Silvio Hildebrandt, Jakob E.G. Kraze, Tobias J. Lehmann, René Reinhardt, Thomas Schweiberer, Kim Walterskirchen

Inhaltsangabe

Im italienischen Parma will der reiche Bürger Florio seine schöne Tochter Annabella an einen der zahlungskräftigen um sie werbenden Männer verheiraten und bemüht sich dabei, ihr den Anschein einer freien Wahl zu geben. Allerdings liebt ihr Bruder Giovanni sie mehr als brüderlich und sie erwidert seine Liebe, sie verlassen die moralischen Konventionen. Als Annabella schwanger wird, willigt sie ein, Soranzo zu heiraten, um so den Schein der Normalität aufrecht zu erhalten. Dieser verstößt seine Geliebte, um die reichere Annabella zu freien. Als alles auffliegt, plant Soranzo, Giovanni umzubringen. Dieser besucht zuvor Annabella, die sich aus Verzweiflung in sein Messer stürzt. Giovanni bringt ihr Herz anklagend zu Soranzo. Der Vater stirbt ob all der Schande, Giovanni wird von Soranzos Diener erstochen. Die äußerlich beanspruchte Moral in der zutiefst amoralischen übriggebliebenen Gesellschaft ist wiederhergestellt.

In Nebenhandlungen setzt sich das Motiv fort: Unschuldige werden umgebracht, Intrigen geschürt, die Mörder von der Kirche geschützt.

Raumkonzept der Aufführung

Die Bühne wirkte einer Tierkampfarena nachgestaltet, das Publikum war also gekommen, an einem blutigen Spektakel Gefallen zu finden. Sie befand sich in Längsausrichtung von der Hauptbühne auf die Seitenbühne verlaufend. Es war ein längsverlaufendes Rechteck,

das mit Holz ausgelegt und von hohen Banden umgeben war, deren hinterer, auf der Seitenbühne gelegener Abschnitt nach der Pause entfernt und durch große Haufen von Papier ersetzt wurde. Diesseits des Portals begannen sehr steile Zuschauerpodeste rings um das bespielte lange Rechteck, so dass die Zuschauer sich gegenseitig während des Zuschauens sahen. Der Ausgang erfolgte über während der Aufführung entfernte Treppen an den inneren Längsseiten der Bande. Unter dem Zuschauerpodest an der Querseite befand sich eine Auftrittsmöglichkeit, gegenüberliegend eine andere.

Thema der Inszenierung

Auffallend ist im Stück, dass alle flexibel Angepaßten, nur auf ihr eigenes Wohl Bedachten, überleben, während die jungen Kompromißlosen untergehen. Durch die Bühnenkonstruktion wird die Gesellschaft auf eine Stufe gestellt mit Raubtieren, die sich gegenseitig zerfleischen und unter denen nur die Stärksten oder Angepaßtesten überleben. Die Bewußtheit, mit der sich die Geschwister gegen die Gesellschaft und für ihre Liebe entscheiden, ist Aufstand gegen gesellschaftliche Vorverurteilungen, gegen seelische Taubheit und gegen das Verstecken und Plädoyer für die unbedingte Freiheit.

6. Kurze Komödie vom Überleben (René Reinhardt)

Uraufführung: 20.11.1992

Regie: Angelika Heimlich; Ausstattung: Barbara Noack

Darsteller: Anka Baier, Rainer Frank, Markwardt Grundig

Inhaltsangabe

Eine Studentin, die seit früher Kindheit von ihrem Vater sexuell missbraucht wird, versucht sich gewaltsam aus ihrer Abhängigkeit zu befreien und probt dafür jede Nacht den Mord an einer Schaufensterpuppe. Ihr Freund hat nach langer Zeit einen Job und daher nun den Ehrgeiz, Karriere zu machen. Dabei arbeitet er beim Betriebsschutz einer Stacheldrahtfirma und verprügelt in dieser Position auch ehemalige Freunde. Ihre Beziehung ruht schon länger, als sie ihn ruft. Bei seiner Ankunft hat sie es sich anders überlegt und lässt ihn nicht herein. Mit allen Mitteln versucht er, sich Einlass zu verschaffen.

Am Schluss erscheint der Vater und bittet um Versöhnung, da auch er nur Opfer autoritärer Erziehung sei, die Tochter gibt nach. Alles scheint in die alten Strukturen zurückzukippen, einzig der Freund spürt nun die tagtägliche Vergewaltigung im Familiären wie im Gesellschaftlichen und bereut, dass sie sich nicht doch gewehrt haben.

Raumkonzept der Aufführung

Die Publikumssituation war dieselbe wie bei Leonce und Lena, die Bühne bestand aus einem Steg links, einem Podest in der Mitte. Auf dem Podest stand hinten rechts eine Mauer mit einer Tür, hinten links ein Schrank, der in einem Meter Höhe eine Umlaufmöglichkeit hatte. Vorn links auf dem Podest lagen Matratzen, davor auf dem Boden ein Tisch mit einer Leselampe. An diesem saß während der Vorstellung der Vater, der damit teilweise mit dem Publikum auf eine Stufe gestellt war.

Thema der Inszenierung

Es geht in erster Linie um die gestörten Beziehungen zwischen Eltern und Kindern, Liebenden und Freunden, um das Unvermögen, miteinander umzugehen: Weil man selbst verletzt ist, tut man anderen weh. Geschildert wird die Suche zweier junger Menschen nach der eigenen Integrität, nach Sinn und Ziel des Lebens in ihrem Spannungsfeld zwischen Gewaltbereitschaft und Hass einerseits, der Sehnsucht nach Nähe und Liebe andererseits. Aber es geht auch um den Umgang mit der Vergangenheit, um die Frage, ob man sie meuchelt und wegsperret oder sich mit ihr auseinandersetzt.

7. After You´ve Gone - ein Stück Vaudeville (Ensemble)

Uraufführung: 5.12.1992

Regie: Itamar Kubovy; Musik: Eric Knutsen; Ausstattung: Regina Schill; Dramaturgie: Henry Pickford

Darsteller: Gisela Bohmann, Silvio Hildebrandt, Jakob E.G. Kraze, Thomas Schweiberer, Kim Walterskirchen

Inhaltsangabe

Erzählt wird die Geschichte einer Provinz-Vaudeville-Truppe, die nach dem Tod des Entfesselungskünstlers Georg Moos ohne künstlerischen Kopf ist. Nun versucht sein Sohn Max, ihm beruflich nachzueifern - und scheitert dabei grandios. Außerdem gibt es den Gehilfen Caspar Tophof, von allen zum dicken Trottel gemacht, die Witwe des Verstorbenen, das Goldkehlchen Edith Paulsen mit ihrem Kind, und Frank Frey, "The Greatest Lover und weltbester Darsteller jeglicher Liebesszenen", der sie verehrt. Georg Moos selbst verwandelt sich aus dem Sarg heraus in Mr. Nobody, den Entertainer des Abends, der vor dem Vorhang steht, Interviews führt, ankündigt und kommentiert. In Varieté-Manier werden Nummern aneinander gereiht, die in höchst amüsanter Art das Scheitern dieser Menschen erzählen, vor allem das des Sohnes.

Raumkonzept der Aufführung

Die Inszenierung ist auf der Hauptbühne angesiedelt, das Zuschauerpodest steht mit Blickrichtung auf die Züge an der rechten Wand.

Die Raumsituation ist im wesentlichen die eines Zirkus, dementsprechend wird auch mit den Zuschauern verfahren, die direkt angespielt, zum Teil gar auf die Bühne gebeten werden.

Durch ein Bodentuch ist eine quadratische Spielfläche gekennzeichnet, ringsherum sind Requisiten und Kostüme sichtbar verteilt, die während der Aufführung benutzt werden, sowie Tische und Stühle, an denen die Darsteller Platz nehmen, wenn sie nicht spielen. Vor dem Quadrat ist ein weißer, halbhoher Vorhang, rechts ein kleines Podest, auf das eine Treppe führt. Links neben dem Vorhang sitzt die Band.

Thema der Inszenierung

Thema des amüsanten Abends ist das Scheitern in seinen verschiedenen Ausprägungen des alltäglichen Lebens: die Fremdbestimmung durch übermächtige Tradition und eitles

Management, das Nicht-Erfüllen von in uns gesetzte Hoffnungen und an uns gestellte Erwartungen, die allgemeine Unterschätzung unserer Fähigkeiten, die Lächerlichkeit Verliebter, die Schmierigkeit, zu der wir durch Geschäftstüchtigkeit gelangen - aber vor allem das Amüsante und Gesunde an dieser schmerzlich empfundenen Unzulänglichkeit.

8. Pierrot Lunaire (Arnold Schoenberg nach Albert Giraud)

deutsch von Otto Erich Hartleben

Premiere: 14.2.1993

Musikalische Leitung: Andreas S. Weiser; Inszenierung: Horst-J. Lonius; Bühne: Christian Beck; Kostüme: Anja Laterne

Darsteller: Nadja Saleh, Uwe Anrecht

Musiker: Erdmute Geuther, Diethard Stephan Haupt, Winfried Rohmeyer, Anja Sohr, Robertas Urba, Heidrun Wenke

Inhaltsangabe

Die Hauptfigur der drei Gedichtzyklen von Albert Giraud ist der aus der Tradition der Commedia dell'Arte stammende Pierrot, der traurige Clown auf der Seite der Verlierer, der in "schmerzdunkler Nacht", unterm "todkranken Mond", "duftig wie ein wunderliches Traumbild" erscheint. Es handelt sich um Gedichte von Todesahnungen, Angstgefühlen und Ich-Empfindungen

Raumkonzept der Aufführung

Die Aufführung fand auf der Hauptbühne statt, das Zuschauerpodest war auf die Züge ausgerichtet. Das Publikum war durch eine Stoffkonstruktion von der Bühne getrennt. Diese bestand aus einem großen Metallkreis, in dem sich unten ein zweiter kleinerer befand. Zwischen diesen Kreisen war ein schwarzer Stoff gespannt. Die Kreise gingen in unterschiedlicher Richtung vom Boden nach oben, der größere nach vorn, der kleinere nach hinten. Auf diese Weise entstanden eine Art Tunnel, in dem die Zuschauer saßen, und ein Längsoval als Portal.

Durch diese ovale Blende war ein durch asymmetrisch aneinandergefügte Gitter umzeichneter Raum sichtbar, der zusätzlich von einem hellen Tuch umspannt war, hinter dem seitlich aufgereiht die Musiker saßen. Das Gitter war nach vorne abfallend, hinten stark steigend. Es war ein kleiner Raum, Auftritte waren außer nach vorn zu allen Seiten möglich (wobei hinten wegen des steilen Ansteigens wie oben erschien).

Durch den schwarzen Stofftunnel und das merkwürdig fern wirkende Filigrane des Gitters wirkte das Geschehen seltsam aus der Realität entrückt, fast erinnerte der Raum an die Atmosphäre eines Traums.

Thema der Inszenierung

Laut eigener Aussage ging es den Beteiligten dieser Kooperation zwischen dem Theaterhaus Jena und der Jenaer Philharmonie vor allem um eine Untersuchung der seltsamen Teilung der Welt in Gewinner und Verlierer, in der Pierrot sich auf der Seite der Verlierer befindet, sich aber nie mit dieser Teilung abzufinden scheint, sondern die

Hoffnung bewahrt. Die Rückkehr zu den eigenen Wurzeln wird als die Erlösung aus dem Alptraum verstanden. Letztendlich handelte es sich aber vor allem um ein durch Bilder unterstütztes Konzert, das sehr meditativ über das Ich und das Leben reflektierte.

9. Camille (Anka Baier und René Reinhardt)

Uraufführung: 3.4.1993

Inszenierung: René Reinhardt; Ausstattung: Wolfram Bernard; Dramaturgie: Andrea Hesse

Darsteller: Anka Baier, Rainer Frank, Silvio Hildebrandt, Tobias J. Lehmann

Inhaltsangabe

Diese Inszenierung zeigt das Leben der Bildhauerin Camille Claudel (1864-1943), die stets im Schatten bedeutender Männer stand: ihres Bruders Paul Claudel und vor allem ihres Lehrers und Geliebten Auguste Rodin. Es wird gezeigt, wie sie als begabte, schöne Frau bei Rodin zunächst als Schülerin beginnt, bald schon Geliebte und Helferin wird und wie ihr das nicht mehr genügt, sie als eigenständige Künstlerin anerkannt werden will. Durch ihre kompromisslose Art leidet sie sehr unter der von außen projizierten künstlerischen Abhängigkeit von Rodin und verbringt nach der Trennung von ihm unter Verfolgungswahn leidend den Rest ihres Lebens in der Psychiatrie.

Raumkonzept der Aufführung

Die Aufführung war auf der Hauptbühne und der Hinterbühne angesiedelt, das Zuschauerpodest stand diagonal auf der Hauptbühne mit Blickrichtung zum rechten hinteren Treppenhaus. Der Raum war einem Atelier nachgestaltet, das Publikum hatte den Eindruck, in diesem Atelier eines Künstlers beziehungsweise einer Künstlerin unmittelbar anwesend zu sein.

Auf der Bühne hinten rechts befand sich eine Wand mit einem Fenster, hinter der eine Puppe saß, die aussah wie die Schauspielerin der Camille als Greisin. Oben im Raum hing ein leuchtender Quader, ein stilisierter Mamorblock, der während des Stücks heruntergefahren und benutzt wurde. Ansonsten waren auf der Bühne Tischlerböcke, Hocker, Tische und zahlreiche Plastiken.

Thema der Inszenierung

Es ging in der Inszenierung nicht primär um die Dramatisierung einer Lebensgeschichte oder eines Frauenschicksals in einer Männerwelt, sondern um die Kunst als Gegenspiel "gegen die Monotonisierung der Welt" und vor allem um eben jene Kompromisslosigkeit und Konsequenz des Lebens einer Künstlerin, die sich nicht unterordnen will und diesen ihren Lebensentwurf mit einer immensen Unbedingtheit verfolgt und möglicherweise gerade deshalb scheitert. Es wird in gewissem Sinne verhandelt, ob man sich bis zu einem Grade an Gesellschaft anpassen muss, um in ihr etwas zu erreichen.

10. Der Hoffnungsgrünerfindermann (Tobias J. Lehmann)

Uraufführung: 18.6.1993

Bühnenbild, Kostüme: Anja Laterne

Darsteller: Gisela Bohmann, Tobias J. Lehmann

Musikalische Begleitung: Diethard Stephan Haupt

Inhaltsangabe

Dieser Abend war eine Art Revue mit Texten von Wolfgang Borchert und Schlagern aus der damaligen Zeit. Dabei wurden vor allem hintergründig humorvolle Geschichten und Liebesgedichte ausgewählt, die zum Teil vorgetragen, zum Teil szenisch interpretiert wurden. Eindeutig im Vordergrund stand die komödiantische Seite Borcherts.

Raumkonzept der Aufführung

Der Abend war auf der Unterbühne angesiedelt, dabei saßen die Zuschauer unterhalb der Drehscheibe, die durch eine Bretterwand vom übrigen Raum abgegrenzt war. Die Bühne befand sich unter der Hinterbühne, auf ihr stand links hinten ein Flügel, ansonsten gab es nur zwei Stühle und eine Gartenbank.

Durch die Holzwand, die Bühnenausstattung und die Beleuchtung bekam der Raum etwas von einem Strandbad, etwas sehr Leichtes, das die Leichtigkeit der Texte und des Spiels unterstrich. Unterstützt wurde dies durch das anfängliche Einspiel von Möwengeschrei.

Thema der Inszenierung

In dieser Hommage an den bedeutenden Dichter der Nachkriegszeit, der bereits im Alter von 26 Jahren starb, ging es vor allem um die Darstellung eines Individualisten, der anscheinend auch in Extremsituationen den Humor behielt und den Sinn dafür, Mensch zu sein, den Lebenshunger.

Sicherlich musste diese Produktion in der speziellen Situation, in der sich das Theaterhaus damals befand, auch in diesem Zusammenhang stehend empfunden werdend, da es unmittelbar von der Schließung bedroht war, eine Entscheidung über den Ausgang fiel einige Tage vor der Premiere.

11. Unter Aufsicht (Jean Genet)

deutsch von Simon Werle

Premiere: 30.6.1993

Regie: Peter Rothin; Ausstattung: Detlef Pilz, Beate Rudnick; Dramaturgie: Sylvia Gawehn

Darsteller: Jakob E.G. Kraze, Tobias J. Lehmann, Thomas Schweiberer, Kim Walterskirchen

Inhaltsangabe

In diesem Stück von Genet geht es um drei Verbrecher, die zusammen in einer Zelle sind: Grünauge, der eine Prostituierte ermordet hat, Maurice, der ihn sowohl als Mann, als auch als Mörder verehrt, und Lefranc, der eifersüchtig ist auf Maurice. Alle bewundern sie den nicht auftretenden, zum Tode verurteilten Auftragskiller, den Schwarzen Boulede-Neige.

Er steht im Ansehen höher als Grünauge, der nur mordete, weil er die Nerven verlor. Dieser wiederum spricht Lefranc jede Eignung zum Verbrecher ab, der daraufhin als Beweis Maurice ermordet. Trotzdem erlangt er bei Grünauge nicht die gewünschte Anerkennung, der sich vom Unglück verfolgt wähnt, während Lefranc sein Unglück selbst gewählt habe. Lefranc bleibt einsam.

Raumkonzept der Aufführung

Der ganze Raum wirkte wie eine Beobachtungsstation, in dem das Publikum die Spieler observiert, die wiederum gefilmt werden; wie eine Szene in einem totalen Überwachungsstaat.

Zwischen Seiten- und Hauptbühne befand sich ein hohes Podest, auf dem ein ringsum von Plexiglas umgebener Raum war. In ihm befanden sich drei Stühle. Die Zuschauer saßen ebenerdig auf der Seitenbühne und auf der Hauptbühne und schauten zum Raum hinauf, in dem die Spieler von Beginn an waren und dessen einzigen Ausgang unsichtbar im Boden war. Rechts und links des Glaskastens hingen zwei Monitore, auf denen teilweise soeben gesehene Szenen wiederholt wurden, teilweise ein anderer Raum mit einem vierten Schauspieler, dem Wärter, zu sehen war.

Thema der Inszenierung

Vor allem durch die Gestaltung der Bühne sollte der Mensch als Ausstellungsstück dargestellt werden, von dem hier drei Exemplare zur Beobachtung freigegeben waren. Und diese zeigten dann vor allem Dimensionen der Gewalt, über die der Mensch, speziell der Mann, sich als Individuum erfahre. Dabei wird die Gefängniszelle als Mikrokosmos dargestellt, als lediglich eine andere Form der Unfreiheit als das "normale" Leben, in dem einem zwei Möglichkeiten verbleiben: sich anzupassen oder sich auszugrenzen, in beiden Fällen durch immer angeborene Selbstsucht motiviert. In diesem Fall wird gezeigt, wie jemand Ausgeschlossenes sich seine Stärke im Schinden anderer beweist, die Zuschauer werden zum Zusehen verurteilt.

3. PLAKAT- UND PROGRAMMHEFTGESTALTUNG

In der Gestaltung der Öffentlichkeitsarbeit war man bemüht, einerseits an das Design der vorangegangenen Jahre anzuknüpfen, die Menschen nicht radikal vor den Kopf zu stoßen, dabei aber andererseits deutlich die Andersartigkeit zu formulieren. Daher beauftragte man Henning Wagenbreth mit der Gestaltung der Plakate, die immer wieder durch die radikale Expressivität in der Stadt auffielen und sogar einen nationalen Gestaltungspreis gewannen.

Die Monatshefte waren in ihrer Gestaltung vor allem sehr übersichtlich, Text und Bild blieben damals noch streng getrennt. Die Programmhefte dagegen bestachen durch Originalität: zu "Der Hoffnungsgrünerfinder-mann" beispielsweise gab es ein Tüte mit Karamellen, die mit dem Programmzettel bedruckt war, "Die Lederköpfe" hatten ein Plakat als Programm, die Programme von "Leonce und Lena" und "Schade, dass sie eine Hure war" bestanden aus Loseblattsammlungen. Fast nie gab es im Heft inhaltliche Erläuterungen oder Hintergründe (höchstens Biographien), vielmehr wurde mit Assoziationen gespielt, verwandte Texte wurden vorgestellt, Textausschnitte gedruckt, es waren Zeichnungen enthalten.