Dämmerung oder Morgengrauen? Die Versöhnung des politischen Theaters durch die Poesie bei Dea Loher

À l'aube d'un ancien âge. La réconciliation des théâtres politiques par la poésie chez Dea Loher

Beginning an ancient age. The reconciliation in political theater through poetry in Dea Loher

Eliane Beaufils

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1060>

DOI : 10.4000/germanica.1060

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 185-203

ISBN : 9782913857254

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Eliane Beaufils, « Dämmerung oder Morgengrauen? Die Versöhnung des politischen Theaters durch die Poesie bei Dea Loher », *Germanica* [En ligne], 46 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1060> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1060>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Dämmerung oder Morgengrauen? Die Versöhnung des politischen Theaters durch die Poesie bei Dea Loher

*À l'aube d'un ancien âge. La réconciliation des théâtres politiques par la poésie
chez Dea Loher*

*Beginning an ancient age. The reconciliation in political theater through poetry
in Dea Loher*

Eliane Beaufils

- 1 Seit über fünfzehn Jahren erfreut sich die Dramatikerin Dea Loher großer Beliebtheit auf deutschen und ausländischen Bühnen. Sie skizziert Lebensgeschichten, die öfters durch böartige Wendungen zum Verstummen kommen. So bringt sie zwar kein Erzählen zustande, verwickelt den Zuschauer aber in die Spannung einzelner Existenzen. Für Birgit Haas stellt sie gar „die bedeutendste deutsche Dramatikerin der letzten fünfzehn Jahre“¹ dar, die auf höchst persönliche Weise das Erbe des brechtschen Theaters übernimmt und dem Zeit- und Theatergeschehen entsprechend weiterführt. Es lässt sich nicht leugnen, dass diese loherschen Einzelexistenzen die Reste unserer ideologischen Kultur verarbeiten und ihr Verstummen grundsätzliche Fragen offen lässt. Die ersten Stücke der Autorin vor allem beschäftigen sich mit der Geschichte und dem Sinn kollektiver Ideologien. Dabei steht ihr Schreiben fast zwangsläufig in der Folge der großen politischen Autoren des XX. Jahrhunderts. Mit *Adam Geist*² fängt sie jedoch an, sich auf dem Boden der Kultur schlechthin zu bewegen: Die Frage nach der Möglichkeit einer kollektiven Sinngebung und einer möglichen Sinngebung überhaupt wird jetzt laut. Was sie nicht weniger politisch, aber doch weniger brechtisch macht. Es sind unweigerlich Figuren nach der Postmoderne, die hier auftreten und die gezeichnet sind. Ihr Sprechen scheint das Echo eines Zuhörens, eine Verlautbarung der Zeitgenossen. So dass die Erfahrungen, die hier durchscheinen oder durchscheinen könnten, wohl kennzeichnend für das ausgehende XX. Jahrhundert sind. Soll das

heißen, dass das XX. Jahrhundert mit einem Mangel an Sinn irgendwie leer ausgeht? Dieser Vermutung widerspricht wiederum die Dramaturgie des Sprechenlassens in einer streng komponierten Struktur. Dea Lohers ideologische Infragestellungen kommen wahrscheinlich keiner bloßen – gezwungenen – Abdankung früherer Denkmodelle gleich. Wir möchten hier dem Schaffensweg der Autorin nachgehen und untersuchen, inwiefern ihr Theater die Lehren überkommener Denk- und Theaterformen zieht, zumal ihre ständige Arbeit am Stil auf eine Überwindung der nostalgischen Erstarrung hinzudeuten scheint.

I. Zeitzeugen: Politisches Nachwendetheater

- 2 Mit der Wende ist für viele Autoren etwas zusammengestürzt. Elfriede Jelinek hat es auf den Punkt gebracht: „Eine Alternative [fiel weg]“ und dieser Wegfall „evozierte nur den Schrecken der Freiheit“³. Obgleich der Glaube an eine linke Orthodoxie schon längst brüchig war, mussten etliche Fragen neu artikuliert werden. Dea Lohers erstes Stück zu einer deutschen Kommunistin, die in Brasilien gekämpft hatte, hätte theoretisch ein Heldinnendrama werden können. Olga Benario in *Olgas Raum*⁴ hat nämlich einen lebenslänglichen Kampf ausgetragen, der sie dazu veranließ, Deutschland und dann Moskau aus edlem Gehorsam zu verlassen, die weltweite Revolution an der Seite des brasilianischen Che Guevara anzutreiben. Statt sie als quasi mythologische Figur auftreten zu lassen, rückt die Autorin die Subjektivität der Figur in den Vordergrund und hinterfragt sie immer eindringlicher. In langen Monologen bzw. Erzählungen an die Mitgefängene Genny gesteht Olga, wie aleatorisch ihre gehorsamen Entscheidungen waren, ihre Fügungen in den Zwang der Verhältnisse, der Parteilinie und sogar in die Liebe zum einzig anwesenden Mann: dem Kampfpartner. Es stellt sich heraus, dass es unmöglich ist, von der Kraft des Zufalls abzusehen, der in den Entscheidungen des Subjekts mitwirkt. In krasssem Unterschied zu Brechts *Aufgabe* oder zu Müllers *Mauser* gibt die Autorin daher jede wegweisende Ideologie auf, jede unbedingte Ideologie, der man ohne Selbstentfremdung anhängen könnte und die alles Unkohärente aufwöge. Der Horizont existiert natürlich noch: Scharfe Kritik wird an der Schwäche der Starken geübt, an Verräter zum Beispiel, die sich als Folterer in den Dienst der faschistischen Macht gestellt haben, und die dadurch eine viel bessere Zusammenarbeit zwischen südamerikanischen und europäischen Diktaturen entwickeln konnten. Der edle Kampf Olgas gibt sich auch als solcher zu erkennen, doch je näher die Protagonistin dem Tod kommt, je mehr gibt sie ihre Zweifel an den Sinn der ideologischen Folgerichtigkeit, an einen möglichen Lebenssinn preis: „Ich habe genommen, was da war. [Jetzt] bin ich also Hoffnungsträgerin. [...] Das ist meine Rolle in diesem Spiel. Wenn es Biographien geben wird über mich, werde ich darin schön und klug und tapfer sein...“⁵
- 3 Der Glaube an das Subjekt wird paradoxerweise durch den Unglauben an den Sinn noch verstärkt, der Text gibt zunehmend Olgas Gedanken wieder und mündet in letzte Wortgedanken: „Mein Herz schlägt ruhig/ leicht lebe ich fort /ich atme noch einmal“⁶. Ihr tödliches Verstummen wird unmittelbar als schmerzliche Trennung von einem denkenden Subjekt empfunden. Dies bedeutet nicht, dass das Stück affektbeladen sei: Im Gegenteil, die Folderszenen werden kaum angedeutet, das politische Stück Lohers ist somit auch keins, welches die Zuschauer mitreißen möchte – wie bei Piscator etwa. Die Konflikte zwischen den Personen werden schnell ausgetragen, Olgas Erzählung des dramatischen Lebens versucht das Pathos zu meiden. Die Autorin verbindet lediglich

die postmoderne Reduzierung auf den subjektzentrierten Sinn mit einem Schmerz am Weltzustand, der auf das Wesen des schwachen Menschlichen zurückzuführen ist. Die Miteinbeziehung in eine Schuld bei einem selbstkritischen und einsichtigen Menschen wie Olga geht einher mit eindeutigen (herkömmlichen) Schuldzuweisungen. Will sagen: Der denunziatorische Gestus eines Brecht, eines Müller oder eines Kroetz, der bereits einseitige Beurteilungen abwies, wird also noch einmal komplexer und mit Mit-leidpositionen verbunden. Die Liebe zur Figur geht einher mit ihrer Infragestellung, oder gar mit ihrer Anklage in *Tätowierung*, wo die junge Frau unerwartet ihren Retter und nicht ihren inzestuösen Vater umbringt, oder in *Fremdes Haus*, wo jeder jedem das Leben zur Hölle macht und mit den besten Absichten schließlich zum Tod anderer beiträgt. Die Widersprüche der Figuren lassen sich zum Teil durch ihre affektiven Bindungen erklären, verweisen doch vor allem auf die Einseitigkeit vieler psycho-soziologischer Theorien: Misshandelte Kinder, wie Anita und Adam, werden nicht automatisch zu Tätern, selbst wenn sie in Ermangelung wahrer Liebe und Erziehung grundsätzliche Mängel erlitten und Schwankungen ausgesetzt sind.

- 4 Loher in die direkte Nachfolge Brechts, Müllers oder Kroetz stellen zu wollen greift also bereits in den ersten Stücken zu kurz, obgleich die Autorin herkömmliche ideologische und ästhetische Haltungen mit einfließen lässt. Wir können nur sehr bedingt zustimmen, wenn B. Haas meint, es handele sich um „eine moderne Dramaturgie im Spätkapitalismus“⁷, da bereits die ersten Stücke nicht richtig materialistisch und rational sind, sondern in grundsätzliche Fragen an den Zuschauer münden: Gibt es noch etwas Legitimierendes? Gibt es noch einen Weg der Emanzipation? Oder muss man sich mit einer Bestandsaufnahme begnügen, voller Einsicht in die Relativität der Dinge? Fest steht, dass zwischen Wille, Klarsicht, Empfindung und Milieu, die Stücke dezidiert auf Menschen zentriert bleiben. Hier ließe sich wahrscheinlich eine Brücke zu Horváth schlagen, wenn er zum Beispiel meint:

Selbstverständlich müssen die Stücke stilisiert gespielt werden, Naturalismus und Realismus bringen sie um – denn dann werden es Miljöbilder und keine Bilder, die den Kampf des Bewusstseins mit dem Unbewussten zeigen⁸.

- 5 Allerdings könnte die zunehmende Distanzierung von offensichtlichen ideologischen Kontexten, die Verschiebung ins Individuelle, die nicht unbedingt mit einem Rückzug ins Intime einhergeht, auf eine Neubelebung der Tragödie hindeuten. „Es geht [Loher] um die Konstruktion eines Grundkonfliktes“, sagt der Regisseur Kriegenburg bereits 1995. „Die großen Menschheitsfragen“⁹ bilden in der Tat den Stoff sämtlicher Stücke: Schuld/Unschuld durchzieht sie alle, Inzest kommt vornehmlich in *Tätowierung* vor, um Ehre, Feigheit und Verrat geht es in *Fremdes Haus* oder *Das Leben auf der Praça Roosevelt*, um Liebe und Verrat in *Manhattan Medea* und *Das letzte Feuer...* – aber können diese „großen Fragen“¹⁰ als „tragisch“ gelten, wenn dem Menschen so viel Verantwortung gelassen wird? Außerdem greifen diese Theaterstücke auf die ganze westliche Kultur zurück. Nicht nur die Sinnsuche, die Themenauswahl ist dezidiert im XX. Jahrhundert verankert: Arbeitslosigkeit, soziale und finanzielle Armut, Migrantengeschicke, Getriebensein. Es sind Wunden der Modernität, die Loher im Augenschein des Individuums und sozusagen am Anfang – und nach dieser Art Bilanzzeit der Wende – behandelt. Ihr Blick auf das XX. Jahrhundert wollen wir demnach weniger komparatistisch erschließen, als wir hier der Verselbstständigung ihres Schreibens zunächst Rechnung tragen möchten¹¹.

II. Ortlosigkeit

- 6 Ein Schlüsselkonzept des loherschen Schreibens wäre in dieser Hinsicht die Ortlosigkeit. Ortlos sind zunächst die Figuren, die ihre Heimat oder zumindest ihr Haus verlassen: Bereits in den ersten Stücken fliehen die Kommunistin Olga und die Terroristin Marie, die junge Anita verlässt die väterliche Wohnung, der Mazedone Jane flüchtet vor dem Krieg, der sich in der Heimat entfacht. *Manhattan Medea* und *Unschuld* handeln von den Immigranten Medea und Jason, die Europa verlassen haben, bzw. von den Afrikanern Elisio und Fadoul, die irgendwo in einem scheinzivilisierten Land Zuflucht gesucht haben. Aber es bleibt bei Dea Loher nicht bei solchen Figuren, die an die gesamte Migrationsliteratur des XX. Jahrhunderts anschließen¹².
- 7 Wenn es keine geographische Ortlosigkeit ist, die dem Handeln der Menschen zugrunde liegt, ist es eine soziale: In *Klaras Verhältnisse* sind die Protagonistin und ihre Bekannten von Arbeitslosigkeit betroffen, Don Quichotte in der Stadt nach dem gleichnamigen Stück ist auf dem Weg zur zeitgenössischen Erkenntnis, die Figuren des *Letzten Feuers* bewohnen eine verquere arme Stadt. Es ist eine Art, das Außenseiterthema ohne Etikettierung aufzugreifen.
- 8 Die geographische und die soziale Lage hängen bei den Migranten natürlich zusammen. Umgekehrt bedingt die soziale Marginalität die geographische. Bezeichnenderweise artikuliert sich zum Beispiel in *Leviathan* die Frage nach dem terroristischen Undergroundkampf vor allem als Frage nach dem Verbleib: Wenn es keinen zuverlässigen Unterschlupf gibt, kann der Kampf nicht fortgeführt werden. Adams Geschichte fängt mit seiner Entlassung an, die sein Abgleiten an den Rand der Gesellschaft zur Folge hat, welche wiederum in die Flucht mündet, so dass Adam schließlich als Söldner in Jugoslawien kämpft.
- 9 Doch selbst Figuren, die sich heimisch fühlen, können die Ortlosigkeit teilen: So ist das blinde Mädchen in *Unschuld* auch in gewisser Hinsicht ortlos, da es sich keinen Ort vorstellen kann und nur an seine Empfindungen gebunden ist. Es gehört auf jeden Fall anderen Räumen an. Selbst die Reichen werden bei Loher ortlos: Ist der Boss in *Manhattan Medea* nur ein ehemaliger Emigrant, der die amerikanische *success story* veranschaulicht, so ist Vito ein Geschäftsmann, der das geerbte Waffenunternehmen immer widerwilliger betreibt, und es schließlich mit der symbolreichen Vernichtung des väterlichen Dekors beendet¹³.
- 10 Die Randlage der verschiedenen Figuren ist letztlich so ausgeprägt, dass Lohers Welten nur noch aus „Rändern“ zu bestehen scheinen, dass man diese Randlage selber aber kaum zu verorten oder zu „erörtern“ weiß... Die Fragen, die die Figuren bewegen, stoßen weniger auf die Grenzen ihrer Welt, als sie sich dann gleichsam zum Zuschauer fortbewegen, und ihn eine allgemeine menschliche Einsamkeit empfinden lassen. Die Raum- und Ratlosigkeit der Figuren sind bedrohlich nah.
- 11 Kein Wunder, dass eine solche Ortlosigkeit auch einen starken symbolischen Nachklang hat. Bereits in den ersten Stücken war sie symbolisch besetzt: Olga gehört keiner nationalen Kultur mehr an, sie ist weder Brasilianerin noch Deutsche, die geschwangerte Anita weiß weder wohin noch zu wem sie gehört, und die Terroristen sind sich ihrer Ziele nicht mehr sicher.
- 12 In den ersten Stücken gibt es dennoch ein Innen und Außen, es gibt Gefängnisse, Krankenhäuser, enge Wohnungen (ein Innen) oder das Meer, einen Blumenladen, die

Straße (ein Außen)¹⁴. Diese Koordinaten weisen auf ein soziales Oben und Unten, Schönes und Hässliches hin, wie in *Fremdes Haus*, wo alle sich nach einem schmucken Haus jenseits des Kanals sehnen.

- 13 In den späteren Stücken, in denen die ideologischen Grenzlinien verschwinden, weicht auch dieses räumlich-hierarchische Raster zurück. Eine Etappe bildet hier *Adam Geist*. Denn Adam stellt unentwegt die Frage nach dem Guten. Die Gesellschaft gibt ihm keine Antwort und treibt ihn immer weiter zurück. Dabei gerät das sozialräumliche Raster aber ganz durcheinander. Die wohlhabenden Menschen sind weder sorglos noch glücklich, sondern treiben Adam durch ihre Herzlosigkeit zur Verzweiflung. Die Außenseiter stehen ihnen durch ihren Sadismus in nichts nach: Ein Legionär beauftragt Adam einen Kubikmeter Sand mit einem Kaffeelöffel weg zu fördern, ein Rechtsextremist möchte, dass er für ihn ins Gefängnis geht, usw. Dadurch wird Adams Wille zu einer konstruktiven Tätigkeit zurückzufinden mehrmals gebrochen, man kann keiner Illusion einer heilen Welt mehr nachhängen.
- 14 Dea Loher geht dabei quasi wissenschaftlich vor, ihre Nähe zu den Figuren bedeutet nicht, dass sie sich nicht auf sozialpsychologische Erkenntnisse stützt. Sie zeigt, wie die mangelnde Fürsorge im Kleinkindalter dem Individuum jede Chance nimmt, seine Triebe zu überwinden und eine richtige Kommunikation aufzubauen¹⁵. Dieser negative Ausgangspunkt wird noch durch die Heuchelei und den grundsätzlichen Egoismus der umgebenden Erwachsenen verstärkt, so dass man nur noch in einer Zivilisation des Gebens und Nehmens ist und eine Kommunikation kommerzieller Natur entwickelt¹⁶. Man vermag also nicht aus sich selbst zu kommen und wird doch durch fehlende Empathie auf sich selber zurückgeworfen. Das erklärt schließlich den Hang, aus dieser Enge mit Gewalt hinaus zu finden¹⁷. Adam kennt im Grunde eine menschliche Sackgasse, weil die Gesellschaft an seinem moralischen Treiben schuld ist. Hierin ist Lohers Theater noch ein Theater „im wissenschaftlichen Zeitalter“ brechtscher Prägung¹⁸. Wie in ihren ersten Stücken ist sie jedoch nicht so deterministisch, dass sie ihren Protagonisten zum Scheitern verurteilt und die Schuldzuweisung eindeutig ist. Eben dadurch sprengt sie unsere klischeehaften Denkkategorien. Sie lässt Adam die Chancen zweier Begegnungen: Adam verliebt sich in ein junges Mädchen, das er umbringt, und bekommt einen besten Freund, mit dem er zum besten Feuerwehrmann wird, ohne zu merken, dass er ihn durch Drogenkonsum tötet. Er hätte sozusagen von den Resten der Kultur zehren können, von den Resten eines moralischen Verlangens, einer Liebe und einer Freundschaft. Doch die Einsicht in seine Schwäche, seine Unüberlegtheit und seine Schuld kommt zu spät.
- 15 So wird die Unbestimmtheit der Figuren immer mehr zum Leitmotiv der Stücke. Die „Ortlosen“ sind in widersprüchliche Vorstellungen und Sehnsüchte verwickelt, ohne sich an einen Rahmen festhalten zu können. Die Frage stellt sich natürlich, ob es diesen Rahmen je gegeben hat, ob die Figuren es mit Kulturresten zu tun haben oder ob die Kultur nicht notgedrungen moralisch immer sehr dürftig ist. Etwas von einer Nostalgie nach einer heilen Welt klingt in den verlassenen Orten der Stücke nach. Die Praça Roosevelt im gleichnamigen Stück ist genauso heruntergekommen wie das Viertel am Rand der Stadt im *Letzten Feuer*. Es hat bessere Zeiten gegeben. Die beiden afrikanischen Immigranten möchten ihrerseits den anderen helfen, die sie in Schwierigkeiten sehen: Das Interesse am gesellschaftlichen Erfolg hat bei ihnen das Mitleid noch nicht getötet. Vito möchte keine Waffen mehr produzieren und entlässt lieber Tausende von Angestellten. Dadurch findet er seine Liebe. Der Mangel an Moral und an Gefühlen wird

also indirekt auf den Kapitalismus zurückgeführt und die Ziellosigkeit der kapitalistischen Zivilisation ausgestellt, die viele ansteckt und verunsichert. „Antikapitalistische“ Handlungen sind jedoch ebenso ambivalent: Die von Vito entlassenen Mitarbeiter finden mit Sicherheit keine gute Arbeit mehr. Ziellosigkeit heißt Sinnlosigkeit und zugleich die Suche nach dem Sinn: Der Immigrant verschenkt seinen Geldfund um die Operation seiner Freundin zu bezahlen, doch die Operation missrät und die Freundin erweist sich keineswegs dankbar; der ehemalige Arbeiter Mundus begnügt sich damit, seine Tage auf dem Platz zu verbringen und den Leuten eine Antwort auf ihre Fragen zu geben, doch seine Antworten helfen ihnen kaum weiter.

- 16 Die Ortlosigkeit erschöpft sich also nicht in herkömmliche Kausalitäten, kann nicht nur mit dem Verstand angegangen werden. Selbst die Philosophin Ella, die ein Buch zur Unzuverlässigkeit der Welt geschrieben hat, kann sich nicht mit ihrem Zustand abfinden und vergreift sich an ihrem Mann¹⁹. Die Ortlosigkeit hat sehr große psychologische Auswirkungen, bewirkt oder begleitet eine Auflösung der Figur, die sich an nichts mehr festhalten kann. Dadurch kommt das Böse ins Rollen, stellt aber nicht unbedingt das leichtere Verhalten dar. Es entwischt einem, wie in *Das letzte Feuer*, wo der Mann vor dem Glück Angst bekommt und die Geliebte erschlägt. Damit man sie vor ihrem Tod findet und retten kann, legt er Feuer an sich. Das letzte Feuer des Lebens ist auch das ultime Feuer der Liebe. Es hat nichts Absurdes, aber gibt es einen Weg an?
- 17 Festzuhalten ist, dass „Ortlosigkeit“ beileibe nicht gleichbedeutend mit Orientierungslosigkeit ist, auf jeden Fall nicht auf auktorialer Ebene²⁰: Sie erscheint vielmehr als unzynische Betrachtung des zeitgenössischen „postmodernen“ Relativismus (der zynischen Vernunft²¹, die eben keine Vernunft ist). Sie ist nicht gewollt, nicht „ungewollt“, nicht beabsichtigt, nicht fremd, einfach unheimlich und unheilvoll.
- 18 Auch der Zuschauer ist schlussendlich nicht ortlos: Die Metaebene des Theaters schafft einen Ort der Erkenntnis. Nicht nur die moralischen Andeutungen, sondern zahlreiche kulturelle Bezüge helfen ihm dabei. Die Migrantenliteratur wird fortgesetzt, *Adam Geist* spielt auf Woyzeck und expressionistische Lehren an, *Leviathan* auf Hobbes, *Das Leben auf der Praça Roosevelt* auf Berlin Alexanderplatz, *Manhattan Medea* natürlich auf *Medea* von Euripides und Hans Henny Jahnn²²... Die Fokussierung auf die menschliche Figur jedoch macht eilfertige Etikettierungen unmöglich. Vielmehr kommt die Aktualität ihrer Lage durch den Unterschied zum früheren literarischen Stoff zum Vorschein. Außerdem gewähren diese Bezüge dem Zuschauer mehr Distanz. Als der Polizist auf der Praça Roosevelt sich nach dem Grund dieser Platzbenennung erkundigt und sich keinen Rat weiß, nachdem man einen amerikanischen Präsidenten erwähnte, wird sich der Zuschauer des utopischen Nachklangs von Roosevelts Namen bewusst, und zugleich der Lächerlichkeit des amerikanischen Modells in dieser zeitgenössischen brasilianischen Stadt, da er auf keinen Ausweg hinweist. In jeder Hinsicht ist die Ortlosigkeit am Ende des XX. Jahrhunderts und nach der Moderne verortet. Kann sich eine solche Ortlosigkeit jedoch mit der Neubelebung des Tragischen, den großen Fragen vertragen? Wenn das Böse ins Rollen kommt und ambivalent ist, wenn die Suche nach dem Guten leer ausgeht, kann man noch am Kern des moralischen Empfindens, der Schuld, festhalten? Um eben dieses zentrale Konzept geht es aber in den meisten Werken der Autorin.

III. Schuld

- 19 Schuld ist nicht nur kennzeichnend für die Tragödie, sie bildet vielleicht die Schlüsselfrage des Theaters im XX. Jahrhundert, aufgeworfen durch die Weltkriege, die Zuspitzung der Gegensätze zwischen Nord und Süd, arm und reich, Individuum und Kollektiv, Fortschritt und Rückschritt. Da Loher zum Teil wie ihre Vorgänger auf Milieus und sozial-psychologische Parameter hinweist, werden auch einige Figuren eindeutig als Schuldige bzw. Täter dargestellt: der Folterer in *Olgas Raum*, der seine Machtkompensation nicht nur ausüben, sondern als Lebensstrategie anerkannt wissen will; der Vater in *Tätowierung*, der seine Töchter durch Bezug auf „afrikanische Inzesterziehung“ manipuliert, vergewaltigt und (fast) davon überzeugt, Inzest sei Teil einer guten Erziehung²³; die Dealer in *Adam Geist*, auf der Praça Roosevelt – welche bezeichnenderweise in Bäumen leben; die Mutter in *Unschuld*, die absichtlich das Leben ihrer Tochter zerstört. Hiermit wird das für das XX. Jahrhundert so facettenreiche Thema der Macht und der Autorität abgewandelt. Ihnen kann man insofern einige Opferfiguren entgegenstellen: Olgas Mitgefangene, die in Verzweiflung oder Verrücktheit verfallen; die Tochter in *Unschuld*, die Selbstmord begeht.
- 20 Die Autorin lässt aber keinen Zweifel an der Schuld von Figuren, deren zerstörerisches Verhalten viel weniger zynisch bzw. beabsichtigt ist. Das „Böse“ verdeutlicht zunächst, wie schwer der Verzicht auf materiellen Genuss ist: wenn Jason Medea für eine reiche Erbin verlassen möchte, wenn der Mazedone Jane in die Heirat mit der Barkeeperin einwilligt, um in Deutschland bleiben zu können, obwohl er eher in Agnes verliebt ist, oder wenn die Ärzte in *Sanka* regelmäßig Patienten im Notwagen sterben lassen bzw. töten, weil sie dafür von der Bestatterin Geld bekommen. Da „materieller Genuss“ vielmehr materielles Überleben bedeutet, die nagenden Zweifel ebenso dargelegt werden wie das Elend, das in ihrem Haushalt waltet, wird die Schuld letzterer gleichsam durch ihren Selbstmord etwas aufgehoben.
- 21 Die Grenzen zwischen Gut und Böse verwischen sich aber nicht wie in vielen zeitgenössischen Stücken seit Fassbinder, in denen stets deterministische und gesellschaftliche Gründe im Hintergrund überwiegen²⁴. Loher unterstreicht ihrerseits immer die Möglichkeit, anders zu entscheiden: Die Ehefrauen in *Sanka* verurteilen ihren Mann, und bei Jason oder Jane wird die Auswahl durch zwei Frauen versinnbildlicht. Zudem begehen sie Verrat. Gegenbeispiele zum opportunistisch-materialistischen Verhalten gibt es überdies auch. Der Immigrant Fadoul erscheint geradezu glücklich, obwohl er auch unter sehr schwierigen Sachzwängen leidet. Es besteht insofern keine Tragödie des Kapitalismus an sich. Die Schuld ist zwischen Gesellschaft und Individuum geteilt, wobei selbst sehr bescheidene Individuen mitverantwortlich für die Entwicklung der Gesellschaft sind. Der Grund, weswegen man umgekehrt nicht allein dem Einzelnen die Schuld geben kann, ist gleichwohl ein gesellschaftlicher: Die Figuren werden von der Gesellschaft selbst nicht als Schuldige verklagt. Jason kann des Verrats an Medea beschuldigt werden, weil er sie aus Habsucht und Bequemlichkeit verlässt, nicht aber einer kriminellen Tat. Selbst wenn er dadurch Medea in Schwierigkeiten bringt und vor allem ihren Brudermord, ihre Liebe widersinnig erscheinen lässt.
- 22 Die Komplexität der Schuldverstrickung liegt eindeutig darin, dass sie nur in Gesellschaften vorkommt, welche eine große Not kennen, und dennoch keinen wirtschaftlichen Ausweg, sondern eine ethische und politische Lösung aufzeigt.

- 23 Dies ist noch augenscheinlicher bei Figuren, die nicht selbstständig denken können: Adam, der Müllwächter, oder der junge Rechtsextremist in *Magazin des Glücks*. Am eindrucksvollsten sieht man aber bei Adam Geist, dass jeder imstande ist, seine Lage (selbst)kritisch zu überdenken. Sein Name steht dafür. Trotz mangelnder Erziehung ist die Einsicht immer möglich, die Freiheit und moralische Größe auch.
- 24 So kann der Abstieg selbst nur als solcher gedeutet werden, weil er persönlich eingesehen und als Scheitern empfunden wird. Er verbindet sich oft mit Leid: Adam macht haarsträubende Alpträume, die Ärzte in *Sanka* fangen an zu zittern, und diese Protagonisten nehmen sich alle letztendlich das Leben. Das Gute und das Böse existieren bis zuletzt in derselben Figur, die sich selbst bestraft.
- 25 Hinter dem scheinbaren Relativismus der Ansichten und der kriminellen Taten finden also eindeutige Schuldzuweisungen statt. Darüber hinaus hält die Autorin an Grundkategorien des Humanismus und Idealismus fest: Denken, Verantwortung, Freiheit. Die Stücke drehen sich in vieler Hinsicht um die Kernfrage des deutschen Theaters seit oder von Lessing und Schiller: die Menschlichkeit²⁵.
- 26 Das ist zwar altneu, will aber jedem einleuchten. Lohers Stücke werden erst richtig störend, wenn die menschlichen Figuren zur Gewalt geführt werden. So hält Medea Jason die Absolutheit der Liebe, der Treue, der gegenseitigen Verpflichtung entgegen, die keine stichhaltigen Argumente für Jason bilden, obgleich er gegen die noch empfundene Liebe ankämpft, und den symbolhaften Kampf der Menschlichkeit versus die Habgier austrägt. Hier wo die Verhältnisse einfach erscheinen, verstrickt sich die Schuld. Denn Jasons Weggang treibt Medea zur Rache. Sie erstickt das eigene Kind, steckt die künftige Frau Jasons in ein brennendes Kleid, zerstört endgültig die Zukunft des „Verräters“. Diese Rache erscheint dem Zeitgenossen jedoch nicht tragisch. Selbst wenn Medea keine Rechte geltend machen könnte, erscheint sie uns nicht berechtigt, das Leben dreier Menschen zu zerstören. Grausam ist dieses Stück also vielmehr, weil *keine* Tragik es retten kann, und wir im Gegenteil auf unsere Ortlosigkeit zurückgeworfen werden, die zugleich ein Bekenntnis zu demokratischen Ordnungen – und ihren Sackgassen – ist.
- 27 Auf stets andere Weisen verstricken sich die Menschen in Schuld und den Zuschauer in Trauer oder Verwirrung. Mit der oben erwähnten Philosophin Ella, die die Grenzen des Denkens nicht erträgt und ihren Mann erschlägt. Mit Frau Habersatt, die sich als Mutter von Verbrechern zu Opfern begibt und eine äußerst schillernde Figur darstellt: Sie möchte eine Vergebung für Verbrechen einholen, die sie nicht begangen hat, setzt die verzweifelte Eltern eines ermordeten Kindes in eine unmögliche Lage, in der sie sich selbst vergessen und der Mutter ihres Peinigers vergeben sollen ...Grausam sind diese Figuren, die ihr Scheitern dazu bringt sich an Unschuldige zu vergreifen, und die sich erst dadurch richtig schuldig machen. Ihre absichtliche Schuld ist unvereinbar mit Tragödie, und zugleich lassen sie ein Verlangen, eine Sehnsucht nach Tragik laut werden, wie diese anderen Figuren, die sich selber bestrafen: Adam, die Ärzte, Rabe in *Das letzte Feuer*.
- 28 Diesem *letzte Feuer* wohnt dennoch eine andere Grausamkeit inne. Die tödliche Selbststrafe gilt nicht nur sich selbst. Sie dient der Rettung der geliebten Susanne. Weil die Beziehungen nicht einfach sein können bei Dea Loher, hat Rabe diese wunderbare Frau gerade geschlagen, als er wieder zu sich kommt. Und mangels eines anderen Kommunikationsmittels sich selbst als Mahnsignal anzündet, um Rettungskräfte herbeizurufen und den Tod der Geliebten zu verhindern. Unwahrscheinlich grausam

und unwahrscheinlich schön klingt diese Zusammenfassung, die die Autorin weniger schildert als im wahrsten Sinne des Wortes kaum aufscheinen lässt, wie ein blitzartiger Kurzschluss. Das Ende von *Das Leben auf der Praça Roosevelt* ist noch erschütternder. Der Sohn des Polizisten hatte sich in die Hände der Dealer begeben, und dadurch seinen Vater zum Verzweifeln gebracht. Jener ist der letzte pflichtbewusste Polizist des Viertels und kann diesen Werdegang nicht verkraften. Während er im Krankenhaus zu Grunde geht, bereut der Sohn seine Fehlritte und kündigt seinem Boss seinen Weggang an. Seine ehemaligen Kommilitonen werden zu seinen Henkern und verstümmeln ihn, so weit es geht. Es bleibt nur ein blinder stummer Rumpf in der Nacht liegen. Der seinen letzten Atem im Morgengrauen verhaucht.

- 29 Wieder kommt Unerhörtes kaum zu Wort, in hermetischen Zeichen bekleidet: Die Nachbarn meinen nur einen schwarzen Schwan zu sehen. Die Grausamkeit der Handlung ist auf der Höhe der Schönheit der Sühne.
- 30 Gerade diese letzten Stücke zeigen, dass Tragik gleichwohl möglich bleibt, und die Grausamkeit nicht ohne den Glauben an den Menschen, ohne das Mithören seiner Gefühle und seiner Sehnsucht nach Güte auftreten könnte. Das Gefühl erweckt die moralischen Bedürfnisse nach schönen Handlungen und Gerechtigkeit, und begründet das Tragische. Kein Wunder, dass die Tragik am größten ist, wo keine Schuld sein kann: In *der Schere* begeht das Kind Selbstmord, weil es das Leben der Eltern nicht mehr verträgt – zumal seine Mutter den Vater nicht verlassen möchte, weil sie meint, er sei für das Kind wichtig. Über die Engstirnigkeit der Erwachsenen und sein Leid hinaus wächst das Kind zur Klarsicht heran und muss für die Schwäche der Erwachsenen büßen.
- 31 Es kann also noch Tragik geben, wo es Sühne und Unschuld gibt, oder wenigstens die Sehnsucht danach. Das ist der Grund, weshalb das Schreiben der Autorin ein Schreiben der „schlimmstmöglichen Wendung“²⁶ ist. Sie hängt dabei auch einer ähnlichen – politischen – Wirkungsästhetik an wie Dürrenmatt: Allein das Schlimme mag verstören, verunsichern, zum Überlegen bringen.
- 32 Nur ist diese schlimmstmögliche Wendung im Unterschied zu den dürrenmattschen Stücken nicht allein einer verquerten unübersichtlichen Welt zu verdanken, sondern vielmehr dem Einzelnen. Gerade der Einzelne kann noch viel bewirken. Die selbstverschuldete Unmündigkeit ist aber keine Sache des Verstands, oder ist Sache einer Vernunft, die letztendlich weniger mit Verstand als mit Gefühl zu tun hat. „Die Sache der Menschheit ist die Sache aller“²⁷, weil sie eine Frage der Menschlichkeit ist. Dürrenmatt zufolge ist Tragödie nur noch im Individuum zu suchen, aber das Individuelle hat eine kollektive und idealistische Tragweite. An eine vollkommene idealistische Befreiung und Freiheit kann wohl nicht mehr festgehalten werden. Doch die Größe des Kleinen einsehen ist auch eine Art des Bestehens. Der Glaube an Menschlichkeit schlägt sich natürlich nicht nur negativ in den Figuren nieder. Dea Loher knüpft an Dürrenmatt an, bewegt sich über die Grenzen seines klaren Schreibens und Denkens hinweg und fährt mit anderen Mitteln und Gedanken fort.

IV. Glückssinn

- 33 Menschlichkeit muss ja existieren, wenn einen der Glauben nicht loslässt. So bergen alle Stücke zunächst einmal wie bei Dürrenmatt humorvolle Momente: Wenn Adam seinen Indianerfreund wörtlich nimmt, wenn die Mutter mit ihren Koffern plötzlich

vor der Tür steht, wenn Mundus einen Müllsack über dem Kopf trägt und durch ein Loch hindurch weiter Zigaretten raucht ...Ein besonders schönes Abenteuer erlebt Fadoul mit seinem Fund: In den Tüten, die auf der Bank liegen, stecken Hunderttausende von Dollars. Das ist „Gott in der Tüte“, den er dann das ganze Stück über besingt.

- 34 Diese Augenblicke sind jedoch selten und kippen schnell in Rührung oder Unheimliches um, spricht eine andere Art von Unerwartetem als Komik. Dea Loher setzt weniger auf die befreiende Kraft des Lachens, als sie ihrem Hang des Zuhörens nachgeht und Begegnungen aufkommen lässt. Begegnungen lassen sich nicht planen, einrichten. Natürlich treffen die Menschen ständig auf andere, aber selten kommt es zu Begegnungen, in denen die Figuren plötzlich auf den anderen hören, und innerlich sozusagen innehalten. Auf einmal wird der fluchtartige Lauf der Gedanken aufgehalten und man muss auf die gegenüberstehende Person eingehen. Sich aufgeben, wahrnehmen. Eine Einsicht also wieder, die Empathie voraussetzt. Diese Begegnung ist ein Geschenk. Bereits in den ersten Stücken machen die Protagonisten Begegnungen, die sie aus sich selbst reißen: Es sind das Kind für Olga, der junge Blumenverkäufer für Anita, die verkrüppelte vernünftige Agnes für Jane oder das junge Mädchen und der Indianer für Adam Geist.
- 35 In den nächsten Stücken sind die Begegnungen noch viel intensiver: Klaras Schwester Irenetrifft die fünfzigjährige Elisabeth und lässt sich von ihrem Mann scheiden, das blinde Mädchen Absolut verliebt sich in den schwarzen Emigranten Fadoul, der seinen eben gefundenen Schatz für ihre Operation ausgeben möchte, und Vito auf der Suche eines Trinklokals begegnet Bingo, die es ihm ermöglicht, sich von seinem Vater zu befreien und ganz von vorne anzufangen. Dabei wirken die Namen zwar wie Augenzwinkern, doch sie lassen vor allem die Dimension des Zufalls zum Vorschein kommen. Diese Begegnungen sind in der Tat weniger den Menschen als dem Zufall zu verdanken: Fadoul trifft Absolut auf der Wartebank der Bushaltestelle, Vito setzt sich vor die Frau in einer Bar, die er zum ersten Mal besucht.
- 36 Die Rolle des Zufalls ist paradoxerweise noch mehr imstande die Hoffnung zu nähren. Obwohl die Autorin meist die Opportunität des Glücks verstreichen lässt, jede Versöhnung meidet und dafür die selbstverschuldeten Unglücke heraufbeschwört, gibt es kein Schicksal. Selbst die Liebe von Rabe und Susanne stellt im *Letzte Feuer* eine neue Chance dar.
- 37 Dass man diese Freundschaften und Liebe nicht erwarten konnte, macht sie noch kostbarer. Sie reichen aus, das Leben lebenswert zu machen, füllen es mit Sinn²⁸. Bis in den verwahrlosten Gegenden – die natürlich für die innere Verwahrlosung stehen und sie auch antreiben können – kommt es zu Begegnungen. Die Armut ist immer nur ein Hintergrund, der nichts entschuldigen kann: weder die Drogengeschäfte noch die Hurerei noch die Morde. Aber die Liebe in der Armut bringt die Schönheit besser zum Vorschein. Aurora, die ältere Prostituierte, die Conchas beste Freundin wird, trägt ihren Namen mit Würde.
- 38 Liebe und Freundschaft an sich sind nicht unbedingt heilvoll. Die Stücke sprechen auch von Ehen, in denen man sich verhangen hat, wie das junge Paar in *Fremdes Haus*, *Unschuld* oder *Das letzte Feuer*. Erst die Auflösung der Beziehung öffnet aber das Tor zum Bösen: Der Sohn ertränkt die alte kranke Mutter, der Mann belügt die Frau, die zur Hure wird.

- 39 Die Betonung des Menschlichen lässt also Erleuchtungen zu. Die Figuren sind bei weitem nicht nur „Restmenschen“. Wir wohnen der Rückkehr eines Subjekts bei, das mit Liebe, Projekten und Verantwortung erfüllt ist. Man braucht ihm nur Glaube, Hoffnung, Schönheit entgegenzubringen und es leuchtet wieder auf. Mit diesem durchscheinenden oder neu entstehenden Subjekt nähern wir uns einer Erfahrung an, die Züge der benjaminischen „Illumination“²⁹ trägt: Moderne und Postmoderne vereinend.

V. Orte der Poesie

- 40 Die heikle Gratwanderung des Menschlichen ist vielleicht der Weg zur Poesie. Vor allem die Begegnungen und die Geschichten sind schöne Momente, die das Versprechen von Erfahrungen und Menschlichkeit einzulösen scheinen. Die Geschichten werden in Monologen mitgeteilt, wie die traurige Geschichte der Hure Aurora. Weil sie oft nicht für möglich gehalten werden können, hauchen sie der Figur zwar Leben ein doch auch Ferne, zumal sie in einer unbestimmten Zeit, an einem unbekannten Ort angesiedelt sind und das Porträt der vorhandenen Figur unvollendet bleibt und bleiben muss. Die Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne hat wirklich etwas Auratisches, das die Figur ver-rückt.
- 41 Hinzu kommt, dass diese Geschichten kein Schicksal spinnen, das Erlebte wird nicht einfach fortgesetzt, und wenn, nur in einem anderen Kontext, auf unerwartete Weise.
- 42 Diese Art der Verrückung prägt fast das ganze Theater von Dea Loher, die das Unsagbare andeuten will, das Unmögliche aufkommen lässt. Es ist sicherlich ihrem Stil der knappen Sätze, der angedeuteten Gedanken, der unbestimmten Begebenheiten und Sachzwängen, der in den symbolischen Namen geborgenen Namenlosigkeit, der Öffnung ins Ungewisse zu verdanken. So sind die Figuren nicht eingefangen, der Zuschauer nicht verpflichtet. Aber diese Verrückung würde nicht berühren, wenn sie sich nicht mit Sehnsucht und Schönheit nährte.
- 43 Zu Recht unterstreicht B. Haas die Kunsterlebnisse, die in Lohers Schreiben mit einfließen: die Unschärferelationen von Heisenberg und die verschwommenen Fotos von Gerhard Richter, die es erlauben, die schillernde Realität besser wahrzunehmen als gestochen scharfe Bilder; die Filme der Regisseurgruppe Dogma 95 (der Lars von Trier zum Beispiel angehört), die ähnlich „auf natürliche Weise verfremdend“ vorgehen³⁰. Allerdings ist B. Haas scharfe Unterscheidung von Heiner Müllers Fragmentierungen nicht nachvollziehbar. Gerade weil die Szenen in den späteren Stücken oft nur ganz kurz aufleuchten und mit etlichen Symbolen verhaftet sind, kann man sie durchaus Fragmente im großen Ganzen des Stücks nennen. Nur erzielen sie eine ganz andere Wirkung als bei Müller, weil sie nicht auf die Härte der intellektuellen Bestandsaufnahme hinweisen³¹ sondern im Gegenteil auf das Intime. Das Verfahren der Reduktion auf kleine und subjektive Lebensausschnitte eröffnet eher eine unsagbare Weite. Diese enthält auch eine dynamische Dimension: Der Mensch im ausgehenden Jahrhundert ist nicht im Stillstand der Geschichte eingefangen, er bewegt sich fort, und es liegt an ihm, dass diese Bewegung nicht oder nicht nur unheilvoll ist. Die kurzen Einblicke zeigen ferner, dass das Leben sich nicht so leicht erschöpfen lässt, und können insofern nicht als bloßes Mittel zum Zweck der (politischen) Verfremdung dargelegt werden.

- 44 Oft wohnen wir den Träumen der Figuren bei, wir teilen Adams Sehnsucht nach dem Guten, die Begeisterung des Finders von „Gott in der Tüte“, sehen die Toten auf der Suche nach ihren Händen, Billys grüner Traummann³². Wir gleiten in die Parallelwelten von Giacomettis Hure mit ihrem Dieb/Hund, vom denkenden Polizisten im Koma, vom stummen Raimundo. Mit Frau Habersatt, Rosa und Concha leiden wir unter der drückenden Sehnsucht nach einer Nützlichkeit, nach einem Kind, nach dem Meer³³. Wir erleben die Unschuld des kindlichen „ich wäre gern...“³⁴. Innere Bilder werden veräußerlicht. Die aufscheinenden Bilder bedeuten aber nicht nur ein Mitträumen. Sie sind von unerwarteter also verrückender Schönheit. Ähnlich wie Baudelaires Fremde huschen sie schnell vorbei, als hätten sie noch ein Versprechen einzulösen. Eine rothaarige Frau gleitet ins von der untergehenden Sonne beschienene Meer, um darin zu ertrinken: Das Bild kommt unvermittelt und fast wortlos auf. Oder eine banale Lebensgeschichte hört sich plötzlich ganz einmalig an, wird dem Sprecher zugleich zurückgegeben und enthoben. So erzählt Herr Mirador, der sterbende Polizist, vom Brautkleid seiner Frau. Ein Brautkleid, das die reiche Erbin mit dem armen Mann nie tragen konnte, denn die Hochzeit wurde nie gefeiert. Stattdessen hat sie es privat angezogen, ist darin geliebt worden, hat die Wunden ihrer Kinder damit gebunden, die Leiche ihres Sohns damit bedeckt. Das Siegel der Allgemeinheit und Schönheit in einem wird auf dieses Kleid des Lebens gelegt; es drückt nicht nur Wesentliches aus, es erhebt Frau und Mann in eine „Über-Ich-Position“³⁵.
- 45 Oft werden jedoch grausame Träume wahr. Ein Kind begeht Selbstmord mit einer Schere, die nicht nur symbolisch trennt, ein reumütiger Junge wird zu Tode verstümmelt. Das Umkippen der beflügelten Hoffnung ins Unglück ist schmerzlich. Die Offenbarung der Weite des Leids geht einher mit der Erfahrung unserer intimen Sehnsüchte.
- 46 Die intime Seelenschau könnte jedoch leicht in Kitsch ausarten. Durch die Verknappung der Sätze und der Szenen rettet Loher gleichsam die Wahrheit des Intimen durch die Unwahrheit des Theaters. Außerdem ist ihre Sprache von glasklarer Einfachheit. Die schlichten Sätze spielen mit Wiederholungen, diskreten Rhythmen, unlauteren Sprachbildern und bilden eine Tragfläche für die eine Menschheit: Alle sprechen dasselbe Deutsch, dieselbe Sprache. „Wie in der großen Tragödie, wo Achill mit Penthesilea redet und keiner sich fragt, ob es da ein Sprachproblem gibt.“³⁶ Das geht aber darüberhinaus, denn alle Sprachregister fließen unvermittelt ineinander, gehören dem Menschlichen an: Selbst die Wörter sprechen die Sehnsucht nach dem schönen Menschen aus.
- 47 Und wenn unsere Hoffnung in Trauer getränkt wird, entzieht sich das Theater der Heterotopie. So deutet es aber darauf hin. Die Ortlosigkeit bekommt eine Richtung. Hier können unsere Gefühle und Träume wahr werden. Die Zwischenwelt der Figuren ist ein Echo auf die Zwischenwelt des Theaters – zwischen Fiktion und Realität –, ein Ort der Suche: Zwischenraum, Warteraum auf das Menschliche. In dieser räumlich mentalen Schwebung mag sich Poesie entfalten.
- 48 Vor allem die Praça Roosevelt bündelt dies alles. Der Name des Platzes muss doch einen Sinn haben, sagt eine der Figuren...Die Praça ist ein Kreuzpunkt von Wegen, sie ist der Weg, unmittelbar zugänglich und doch unfassbar, erfüllt mit Roosevelts Sehnsucht und der Absurdität seines Namens. In der Spannung findet die Poesie ihren Ort und hält die Zeit auf.

VI. Post-Brecht, post-Dürrenmatt, post-Adorno und was noch?

- 49 Dea Loher gibt das Subjekt nicht auf und bleibt insofern dem Projekt der Moderne verpflichtet, einem Ringen nach Emanzipation und Freiheit. Doch ihr gelingt es, dieses Projekt in der Post- oder Postpost-moderne anzusiedeln, wo nur noch Platz ist für Teilerzählungen und kleine Tragödien. Es gilt, das Projekt im Individuum fortzuführen, große Systeme aufzugeben...selbst wenn der Kapitalismus schleichend noch als herrschendes (Un)Denksystem denunziert wird, das zum Engpass einer Nutz- also einer unwahren Kommunikation führt. Eine Vorreiterin der Habermasschen Forderungen will die Autorin auch nicht sein, dafür ist ihr eine Begegnung zu kostbar, zu zerbrechlich.
- 50 So wie sie sich auf minimalistische Weise von den Philosophien des Jahrhunderts nährt und distanziert, übernimmt sie auch die großen Themen des Jahrhunderts: Sinn des politischen Kampfes, Arbeit, Emigration, Moral/Unmoral nach dem Zerfall der Religionen und der Ideologien. Eben weil dieser Zerfall die großen Fragen offen lässt, greift sie auf das Schema der Mythen zurück und beantwortet sie neu: Medea in Manhattan, die politischen Mythen des Kommunismus, des Roosevelt, des Terrors, Schuld und Sühne am laufenden Band. Sie spannt in der Tat den Bogen bis Dostoevski zurück, der vor über einem Jahrhundert als einer der ersten die Frage des „Danach“ aufwarf³⁷ und sich auch ständig auf die Suche nach der Unfassbarkeit des Menschen machte. Ihr Schreiben bleibt politisch, indem sie die verantwortungsvolle Freiheit des Menschen anspricht, es scheut weder Gefühle noch den Schock wie Piscator, doch es verhindert das Sentimentale wie Brecht, es gibt keine Lehren doch verkündet die schlimmstmögliche Wendung, nimmt 40 Jahre Distanz zu diesen großen Autoren doch keine Distanz zu den Figuren, die an ihren Komödien zugrunde gehen. Ein Alarmschreiben, denn die Frage „was bleibt“ fällt kläglich aus: Es bleiben Reste der Moral, der Moderne, es bleibt vor allem Schmerz, wenn nicht Weltschmerz, und Sehnsucht nach dem Menschen, die gegen Adorno in der Poesie Zuflucht suchen kann. Dieses Theater ist eben den Menschen nach dem XX. Jahrhundert gewidmet.
- 51 Wollte man es auf seinen Kern bringen, so erhebt es den Blick eines mitleidigen Engels oder einer Cassandra auf sie. Die Sicht auf die Trümmerhaufen und auf schöne Trümmernmenschen ist zwar voller Schmerz, zuweilen unerbittlich und lang, den Zuschauer an den Rand des Überdresses treibend. Doch sie ist auch voller Liebe: Benjamins entgeisterter Engel, der nicht erstarrt wäre und uns über den Schmerz zur Handlung, zur einsichtigen Empfindung wachrütteln würde. Diesbezüglich spendet Lohers Poesie etwas Hoffnung; ohne Versöhnung doch über den Pessimismus erhoben, zur Tat oder einfach zum Sein drängend. Sie öffnet Fenster übers Theater hinaus.

NOTES

1. Birgit Haas, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und kein Ende*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2006, S. 9.

2. Dea Loher, *Adam Geist*, Frankfurt, Verlag der Autoren, 1998.
3. E. Jelinek in « Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz », Ein Theater-heute Gespräch mit E. Jelinek von P. von Becker, in *Theater heute*, 9/1992, S. 6.
4. Dea Loher, *Olgas Raum*, Frankfurt, Verlag der Autoren, 1994. Sämtliche Werke der Autorin sind übrigens in diesem Verlag entweder in Buch- oder in Skriptform erhältlich.
5. In *Olgas Raum*, Ebd., S. 44-45.
6. In *Olgas Raum*, Ebd., S. 63.
7. B. Haas, Ebd., S. 124.
8. In Ö.v.Horváth, „Gebrauchsanweisung“, in *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Frankfurt, Suhrkamp, 1975, S. 270-275, hier S. 275. Wie Loher beruft er sich weiter „auf die Kreatur“, meint, dass Gewalt den Menschen kennzeichnet: „In der Natur wird gemordet“, während D. Loher Gewalt auf „eine bloße Funktion der menschlichen Psyche“ zurückführt. Da sich die Autorin jedoch nie auf Horváth bezieht, könnten wir im Rahmen dieser kurzen Darstellung nicht näher auf Ähnlichkeiten eingehen. S. Horváth, *Gesammelte Werke*, a.o.O., Bd. 2, S. 238 und D. Loher im Interview mit L. Muhleisen, „Questions to Dea Loher“, in *Ubu* 4 (1996), S. 20-21: „What pushes Man to do evil [...] cannot be blamed on some inexplicable power [nor on sociology], and must be analysed as a function of the human psyche, and only that.“
9. „Ein Gespräch mit Kriegenburg“, in *Programmheft: Fremdes Haus*, Niedersächsisches Staatstheater Hannover, 1995, S. 52-62, hier S. 59 und 57.
10. D. Loher selbst im Interview: „Nicht Harmonie sondern Dissonanz. Juliane Kuhn im Gespräch mit Dea Loher“, in J. Gorß, U. Khuon, *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, Niedersächsisches Staatstheater Hannover, 1998, S. 18-22, hier S. 22.
11. Selbst B. Haas, die Lohers Werk konsequent auf Brecht und Müller bezieht und es als „Zusammenführen verschiedener Theaterformen“ betrachtet, betont die „[Unabhängigkeit ihrer] Position“. In B. Haas, Ebd., S. 81.
12. Wir benutzen hier den Terminus „Migrationsliteratur“ gemäß der neueren Literaturforschung als Sammelbegriff: Literatur, die sich mit der Thematik der Migration befasst, und die unter Umständen auch die Gastarbeiterliteratur oder die Literatur der Betroffenheit von Rafik Schami, Jusuf Naoum und Suleman Taufiq mit einschließen kann.
13. In D. Loher, *Das Leben auf der Praça Roosevelt*, Frankfurt, Verlag der Autoren, 2004, S. 181.
14. Der Reihe nach in *Olgas Raum*, *Das Leben auf der Praça Roosevelt*, *Magazin des Glücks* bzw. *Tätowierung*, *Unschuld*, *Das Leben auf der Praça Roosevelt*.
15. S. „[Zur Bekämpfung von Blut und Chaos] ist ein System kommunizierender Prozesse nötig: materieller Wohlstand, Ausbreitung des Wissens und erzieherische Anleitung, die egoistischen Triebneigungen in Schach zu halten, müssen einen hohen Grad von Allgemeinheit erreicht haben“, in A. Mitscherlich, „Menschenversuche im dritten Reich - Zur Problematik ethischer Orientierung in der Medizin“, S. 16-29, in *Gesammelte Schriften*, VI., Frankfurt, Suhrkamp, 1983. Diese Thesen werden heute noch von etlichen Psychologen weitergeführt. S. zum Beispiel J. Bergeret, *La Violence fondamentale*, Paris, Dunod, 1996.
16. So bezeichnet P. Pavis die Kommunikation in den Werken Koltès im Artikel « Malaise dans la civilisation : la représentation de la catastrophe dans le théâtre franco-allemand contemporain », in P. Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, S. 89-108, hier S. 93.
17. « Der junge [Mörder] ist in einem monologischen Verhältnis zu seinen Antrieben befangen [...] niemand [holt] ihn in die Intersubjektivität zurück », M. Rutschky, « Das Aggressionstau », in *Merkur*, 439/440, Sept.-Oct. 1985, München, S. 759.
18. B. Brecht, „Kleines Organon fürs Theater“, in *Schriften zum Theater*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, S. 137-140. Man erinnert daran, dass Brecht im mangelnden wissenschaftlichen Blick auf den Menschen und der Gesellschaft den wichtigsten Grund für die Blindheit der Menschheit, sprich für ihre Entwicklung zum Verderben sah. Jedoch glaubte er, das Theater könne durch

seinen wissenschaftlichen Einblick in die menschlichen Verhältnisse diesem Mangel beikommen, zumal die Zuschauer reif für eine derartige wissenschaftliche Haltung seien.

19. „[Der Mann] ist tot.“, in D. Loher, *Unschuld*, Frankfurt, Verlag der Autoren, 2004, S. 99.

20. Die Autorin lehnt sich entschieden gegen eine flauere Orientierungslosigkeit, die sie verpönt. Das Festhalten am Guten und Bösen, an der Fabel und an Figuren entspricht regelrecht einem Kampf „gegen den postmodernen Orientierungslosigkeitsgefasel“, in dem sie sich mit dem Regisseur A. Kriegenburg erkennt, ihrem „Wunschregisseur“. S. Interview „Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz“, *ebd.*, S. 21.

21. Der Begriff stammt wie bekannt von Peter Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983.

22. Wir geben trotzdem die Autoren und Daten der berühmten Werke noch einmal an: G. Büchner, *Woyzeck*, 1837; Hobbes, *Leviathan*, 1651; A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1929; H. H. Jahn, *Medea*, 1926; Euripides, *Medea*.

23. Die Autorin lässt hier keinen Zweifel an der Absurdität dieser erfundenen Tradition...

24. Wir verweisen hier zum Beispiel auf Erläuterungen zu Fassbinder und anderen Autoren in unserem Buch *Violence sur les scènes allemandes*, Paris, PUPS, à paraître en 2010, u.a. S. 36-39 und 92-117.

25. Loher selbst bezieht sich explizit auf Schiller in ihrem Interview mit Muhleisen, in L. Muhleisen, *ebd.*, S. 21.

26. „Eine Geschichte ist dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat“, in Dürrenmatt, *Die Physiker*, „21 Punkte zu den Physikern“, Zürich, Diogenes, 1985, S. 91.

27. „Punkt 17: Was alle angeht, können nur alle lösen.“ In Dürrenmatt, a.o.O., S. 92.

28. Vielleicht meinte Brecht einem ähnlichen Gedankengang zufolge, er bereue es, zu wenig Menschliches in seine frühen Stücke gesteckt zu haben. S. „Dabei führten die Experimente auf dem Gebiet der Dramatik schließlich zu einer fast völligen Zerstörung der Fabel und der Menschengestaltung. Das Theater, sich in den Dienst sozialer Reformbewegungen stellend, büßte viele seiner künstlerischen Wirkungen ein“, in B. Brecht, „Über experimentelles Theater“, in *Werke*, Bd. 22, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1993, S. 540-557, hier S. 543.

29. Wir zitieren hier Benjamins Begriff, da er die Illumination als einzigartige Erfahrung der Modernität erfasst, die Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in der Einsicht vereint und über bloße Erlebnisse hinausgeht, welche zum einzigen Erfahrungsmodus der Gegenwart zu werden drohen. S. W. Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

30. In B. Haas, *ebd.*, S. 53-62, 201 und 272-275.

31. Wir erinnern daran, dass Müllers Pessimismus ab der zweiten Hälfte der 70er Jahre am Verlust des Geschichtsglaubens lag, oder vielmehr am desaströsen Stillstand der Geschichte, sei es in den kommunistischen Systemen oder im Kapitalismus... S. zum Beispiel F. Baillet, *Heiner Müller*, Paris, Belin, 2003, S. 131-133.

32. Der Reihe nach in den Stücken: *Adam Geist*, *Unschuld*, *Magazin des Glücks*, *Das Leben auf der Praça Roosevelt*.

33. Frau Habersatt und Rosa sind Figuren von *Unschuld*, Concha von *Das Leben auf der Praça Roosevelt*.

34. Am Ende des Stückes *Unschuld* zählen die Figuren ihre Wünsche auf...

35. A. Kriegenburg, in „Ein Gespräch mit A. Kriegenburg“, *ebd.*, S. 60.

36. A. Kriegenburg, a.o.O., S. 59.

37. Hier wird natürlich auf die Kernfrage von Karamasow hingewiesen: „Wenn nichts mehr die Menschen dazu verpflichtet das Gute zu tun, dann tun sie doch der Leichtigkeit halber alle das Böse?“ in F. Dostojewski, *Die Brüder Karamasow*, Frankfurt, Insel, 2008, S. 1276.

RÉSUMÉS

La jeune dramaturge Dea Loher effectue dès ses premières pièces une synthèse des principales traditions théâtrales du ^{xx}e siècle, de l'expressionnisme à Heiner Müller. Ses œuvres mettent en scène les gens de la rue, que ce soit de la Praça Roosevelt ou de Berlin, portent des paroles anodines et néanmoins révélatrices des grands problèmes sociaux contemporains, s'appuyant pour ce faire sur des théories sociopolitiques essentielles. À l'instar d'Elfriede Jelinek, l'auteur entend se faire l'écho des paroles perdues mais elle se situe moins dans une perspective de combat et de revendication que de réconciliation postadornienne. L'effroi qui habite ses œuvres est tellement imprégné de douleur qu'on y décèle aisément la nostalgie d'une communauté et d'une communication au-delà de tous les clivages. Elle ouvre alors progressivement l'espace du théâtre à des images inédites qui suspendent le temps, à des paroles ouvertes sur d'autres possibles. La poésie qui se déploie sur scène n'appelle pas le spectateur de manière impérative à l'engagement mais le laisse libre de se reconnaître dans telle ou telle vision. La démarche de synthèse créatrice est ainsi caractéristique du postmoderne mais elle signe en même temps son dépassement, puisqu'elle renoue avec l'espoir utopique d'une humanité. L'œuvre de Dea Loher clôt le ^{xx}e siècle en un dialogue avec lui d'une extrême richesse, qui ouvre une autre ère, un théâtre du « Weltschmerz » à la fois cruel et poétique.

Die junge Theaterschriftstellerin Dea Loher nimmt bereits in ihren ersten Stücken eine Art Synthese der wichtigsten Theaterbewegungen des XX. Jahrhunderts vor, vom Expressionismus bis hin zu Heiner Müller. In ihren Werken treten Leute auf der Straße auf, sei es auf der Praça Roosevelt oder in Berlin, und tragen belanglose Worte vor, die dennoch ein Licht über große soziale Zeitprobleme werfen. Dabei stützt sie sich auf wesentliche sozialpolitische Theorien. Ähnlich wie Elfriede Jelinek will sie das Sprachrohr verllorener Worte sein aber sie begibt sich weniger auf dem Terrain des Kampfes und der Forderung, als sie eine postadornesische Versöhnung anstrebt. Der ihren Werken innewohnende Schrecken ist dermaßen mit Schmerz verbunden, dass sich darin leicht über alle Grenzen hinweg eine Sehnsucht nach einer echten Gemeinschaft und Kommunikation erkennen lässt. Sie öffnet den Theaterraum Sätzen, die andere Weltmöglichkeiten aufscheinen lassen, unerwarteten Bildern, die die Zeit aufhalten. Poesie breitet sich auf der Bühne aus. Sie fordert den Zuschauer nicht aufdringlich zum Engagement auf, sondern lässt ihm die Freiheit, sich der einen oder anderen Vision anzuschließen. Der kreative Schreibprozess ist kennzeichnend für die Postmoderne und besiegelt gleichzeitig deren Überwindung, da er die utopische Hoffnung der Menschlichkeit neu belebt. Der reiche Dialog mit dem XX. Jahrhundert schließt dieses Jahrhundert erst richtig ab, läutet mit diesem grausam poetischen Weltschmerztheater eine neue Ära ein.

The young playwright Dea Loher makes in her first plays a synthesis of the main theatrical traditions of the 20th century, from expressionism to Heiner Müller. Her work expresses great mastery: it shows people of everyday life, at the *Praça Roosevelt* or in Berlin, who utter trivialities and yet reveal nevertheless broad contemporary social problems. She thus takes into account numerous sociopolitical studies. Like E. Jelinek, the author intends to echo lost words, but her attitude is less of a fight or demand than of a postadornian reconciliation. The fear that abides in her plays is so filled with sorrow that one can easily discern a nostalgia for human community and communication. She opens the space of the theater to novel images suspending time and revealing new possibilities. The poetry on the stage is not an imperative call made to the spectator to engage himself; it sets him free to see himself in the visions.

This working process is characteristic of postmodernism, but rather signals its downfall, since it

revives the utopian hope of humanity. The work of Dea Loher brings the 20th century to a extremely rich close and opens another era, a cruel and poetical theatre of “Weltschmerz”.

AUTEUR

ELIANE BEAUFILS

Université de Strasbourg