

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Filologie

Diplomová práce

Bc. Anna Povolná

Theater der 1960er Jahre in der DDR und der Tschechoslowakei

Theatre in the GDR and Czechoslovakia in the 1960s

Divadlo 60. let v NDR a v Československu

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 7. 2020

Anna Povolná

Poděkování

Vielen Dank an Dr. Phil. Thomas Schneider für die Leitung dieser Arbeit, für Inspiration, Ratschläge und Korrektur, nicht nur bezüglich dieser Arbeit, sondern innerhalb des ganzen Studiums.

Poděkování patří i Edit P. za psychickou podporu a motivaci.

Abstrakt

Cílem práce je analýza divadla a divadelní scény 60. let v NDR a v Československu a její následná komparace. Zkoumána budou tehdy působící známá divadla, i tehdejší divadelní směry. Konkrétní poznatky pak budou doloženy na rozboru dvou vybraných textů: *Zahradní slavnost* (Václav Havel) a *Die Umsiedlerin* (Heiner Müller). Hlavním cílem práce je analyzovat dopad politické situace na tehdejší divadelní scénu a na dramatická díla, která v tomto desetiletí vznikla.

Klíčová slova: divadlo, NDR, Československo, komunismus

Abstract

Das Ziel dieser Arbeit ist eine Analyse des Theaters und der Theaterszene der 1960er Jahre in der DDR und in der Tschechoslowakei und deren folgender Vergleich. Untersucht werden damalige Theater wie auch die damaligen Theaterströmungen. Konkrete Erkenntnisse werden dann anhand einer Textanalyse demonstriert, gewählt wurden die Dramen *Das Gartenfest* (Václav Havel) und *Die Umsiedlerin* (Heiner Müller). Das Hauptziel dieser Arbeit ist es, die Auswirkungen der politischen Situation auf die damalige Theaterszene und auf die dramatischen Werke zu analysieren, die in diesem Jahrzehnt entstanden sind.

Schlüsselwörter: Theater, DDR, Tschechoslowakei, Kommunismus

Abstract

The purpose of this thesis is an analysis of theatre and its scene in German Democratic Republic and Czechoslovakia in 1960's and its comparation. Best known theatres of the time will be investigated as well as the theatre movements. Particular findings will be exemplified by these two texts: *Zahradní slavnost* (Václav Havel) and *Die Umsiedlerin* (Heiner Müller). The main purpose of this thesis is to analyse the political impact on the theatre scene and dramas which arose at this period of ten years.

Key words: Theatre, GDR, Czechoslovakia, communism

Inhalt

1. Einleitung	7
2. Politische Situation der 1960er Jahre in der DDR und in der ČSSR	9
2.1 Auflockerungen und Aufstände der 1950er.....	9
2.2 1960er Jahre in der DDR.....	10
2.3 1960er Jahre in der ČSSR.....	13
2.4 Prager Frühling.....	16
3. Die Dramatik der 1960er in der ČSSR und der DDR	20
3.1 Die Dramatik der DDR.....	21
3.2 Die Dramatik der ČSSR	24
3.2.1 Kleinkunsth Bühnen.....	26
3.3 Theater- und Dramaströmungen der 1960er Jahre	28
3.3.1 Das Modell drama	29
3.3.2 Das Problem drama	30
3.3.3 Das epische Theater.....	31
3.3.4 Das politische Theater	32
3.3.5 Absurdes Theater.....	33
4. Theaterszene der 1960er Jahre in der ČSSR	34
4.1 Theater <i>Na zábradlí</i>	34
4.2 Theater <i>SEMAFOR</i>	37
4.3 Činoherní klub	40
4.4 Theater <i>Jára Cimrman</i>	41
4.5 <i>Laterna Magika</i>	42
4.6 Theaterszene außerhalb Prags	44
5. Dramatiker*innen und Dramen der 1960er Jahre in der ČSSR	45
6. Theaterszene der 1960er Jahre in der DDR	48
6.1 Deutsches Theater	48
6.2 Berliner Ensemble	49
6.3 Maxim-Gorki-Theater	50
6.4 Das Kabarett-Theater Distel	50
6.5 Theaterszene außerhalb Berlins.....	51
6.5.1 Mecklenburgisches Staatstheater in Schwerin	51
6.5.2 Staatsschauspiel Dresden.....	51
6.5.3 Die Pfeffermühle	51

6.5.4	Herkuleskeule	52
6.5.5	Kabarett Die Kneifzange	52
6.5.6	Academixer	52
7.	Dramatiker*innen und Dramen der 1960er in der DDR.....	53
7.1.	Heiner Müller und Peter Hacks	53
7.1	Andere Autoren*innen	55
8.	Vergleichende Analyse der Dramen <i>Das Gartenfest</i> und <i>Die Umsiedlerin</i>	58
8.1	Václav Havel und Heiner Müller	58
8.1.1	„Regimefeindliche“ intellektuelle Familie	59
8.1.2	Vorliebe für Literatur	60
8.1.3	Theater und Politik	61
8.2	Entstehung und Rezeption.....	62
8.3	Inhalt.....	64
8.3.1	Das Gartenfest	64
8.3.2	Die Umsiedlerin.....	65
8.4	Figuren.....	67
8.4.1	Hauptfigur	68
8.4.2	Namen der Figuren	69
8.4.3	Weibliche Personen.....	71
8.5	Sprache	74
8.6	Thema.....	78
9.	Theater und Gesellschaft	80
10.	Zusammenfassung.....	82
11.	Literaturverzeichnis.....	85
11.1	Primärliteratur	85
11.2	Sekundärliteratur	85
11.3	Zeitschriften.....	86
11.4	Internetquellen.....	87

1. Einleitung

Die 1960er Jahre werden oft als „goldene Jahre“ bezeichnet, da diese Zeit liberale Tendenzen aufweist. Erste Konnotationen, welche die 1960er Jahre evozieren, sind Hippiebewegung, sexuelle Revolte, Kalter Krieg, Studentenbewegungen, bunte Mode, Rock 'n' Roll, The Beatles und noch vieles mehr. Es ist aber auch eine Zeit der Unruhen, die auf verschiedene politische Ereignisse reagieren – in den USA demonstrieren die Menschen gegen den Vietnamkrieg, in Polen sind die März-Unruhen, in vielen Ländern gibt es Studentenbewegungen. In der DDR beginnen die „goldenen“ 1960er mit dem Bau der Berliner Mauer und in der ČSSR enden sie mit der Niederschlagung des Prager Frühlings.

Die Liberalisierung des Ostblocks geschieht durch die Politik Chruschtschows, die ökonomische Krise, zugleich durch Stabilisierung der kommunistischen Macht, aber auch durch die durchdringende Westkultur. Die Menschen wollen Reformen, die ihre Lebensqualität verbessern würden, sie weichen von den hohen Idealen des Kommunismus ab und konzentrieren sich mehr auf ihren Alltag. Diese Lockerungen gaben auch die Möglichkeit im Bereich der Kunst freier zu schaffen – auf diesem Hintergrund verfolgt diese Arbeit das Ziel, diese kulturpolitischen Lockerungen im Bereich des Theaters der 1960er Jahre in der DDR und in der ČSSR zu untersuchen und vergleichen. Die Autorin ist sich der Breite dieses Themas bewusst; der Zweck dieser Arbeit ist deswegen auch keine detaillierte Untersuchung aller Bereiche des Theaters, sondern ein Bemühen um die Erstellung eines Gesamtbildes und einem Fokus hauptsächlich auf die Phänomene, die mit den Änderungen der 1960er Jahre zusammenhängen. Ein zweites damit verbundenes Ziel ist, die These zu belegen, dass die kulturpolitischen Lockerungen, die in den 1960er Jahren weltweit stattfanden, unterschiedliche Wirkungen auf das Theater in der DDR und in der ČSSR hatten.

Im ersten Kapitel wird der historische Hintergrund erläutert, um die Arbeit zu kontextualisieren. Kurz werden auch wichtige Ereignisse der 1950er Jahre erwähnt, die bedeutend für die Entwicklung der 1960er Jahre waren. Danach werden die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Ereignisse der 1960er Jahre in beiden Staaten thematisiert, dabei auch das wichtigste Begebnis, welches das Ende der liberalen Reformzeit bedeutete, und zwar der Prager Frühling. Im nächsten Kapitel wird die Dramatik der zwei Staaten vorgestellt, darunter der allgemeine Kontext bezüglich der Theaterreform, die kulturpolitische Situation der zwei Staaten und die wichtigsten Strömungen ihrer Dramen. In den folgenden Kapiteln wird eine Auswahl einiger Theaterinstitutionen näher vorgestellt (ihre Geschichte,

Programm, Aufführungen und Persönlichkeiten) und einige wichtige Dramatiker*innen mit Fokus auf die 1960er Jahre. In Kapitel 8 werden die gewonnen Erkenntnisse dann an zwei konkreten Dramen demonstriert, die analysiert und verglichen werden. Gewählt wurden für diese Arbeit Dramen der wichtigsten und bekanntesten Vertreter der damaligen Dramatik, Václav Havel und sein Theaterstück *Das Gartenfest* sowie Heiner Müller mit seinem Stück *Die Umsiedlerin*. Die Dramen werden hauptsächlich hinsichtlich ihrer literarischen Konzeption untersucht, also anhand der Texte und nicht der Aufführungen, aber auch diese werden zur Verdeutlichung der Kontexte erwähnt. Das letzte Kapitel „Theater und Gesellschaft“ soll der Arbeit einen literatursoziologischen Rahmen schaffen und Antwort darauf geben, warum die Entwicklung des Theaters in beiden Staaten trotz der gemeinsamen politischen Ordnung und der Auswirkungen der Liberalisierungstendenzen der 1960er Jahre nicht gleich verlaufen ist.

2. Politische Situation der 1960er Jahre in der DDR und in der ČSSR

2.1 Auflockerungen und Aufstände der 1950er

Der Grundstein der Liberalisierung der Politik (und auch der Kunst) in den 1960er Jahren lag schon in den Ereignissen der 1950er Jahre. Von grundsätzlicher Bedeutung war bei dieser Entwicklung Stalins Tod im Jahr 1953, der in beiden Staaten sowohl Auflockerung als auch Unruhen brachte. Für die führende kommunistische Partei der DDR, die SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), bedeutete dies zuerst Desorientierung in Bezug auf das zukünftige Verfahren. Die meisten Menschen hofften jedoch auf eine Liberalisierung der Politik. Selbst die Leitung der Sowjetunion forderte, dass die SED den Kurs wechsle, hauptsächlich wegen der hohen Zahl der Flüchtlinge aus der DDR. Am 11. Juni 1953 gab die Partei deswegen bekannt, dass sie einen „Neuen Kurs“ verfolgen werde.¹

Diese Entscheidung empfand die Öffentlichkeit als eine gewisse Resignation und Schwäche der Regierung, was die Menschen zum Handeln motivierte. Es folgten deshalb in demselben Jahr Demonstrationen und Arbeiteraufstände, die wirtschaftliche Veränderungen forderten. Die DDR befand sich nämlich wegen des „Aufbaus des Sozialismus“ in einer tiefen Krise.² Der Aufstand vom 17. Juli 1953 verlief mehrere Tage in mehreren Städten und war hauptsächlich von Arbeitern geleitet, die „diese Diktatur einer Partei stürzen wollten, welche sich hinter den Begriffen ‚Sozialismus‘ und ‚Arbeiterstaat‘ versteckte.“³ Die SED musste schnell reagieren, ihre Antwort war ein gewalttätiger Niederschlag der Demonstrationen und darauf folgende Verhaftungen, um die Bürger einzuschüchtern. Trotzdem war die Partei aber gezwungen, den Menschen Reformen zu versprechen und in dem „neuen Kurs“ fortzufahren, um die Lebensqualität zu erhöhen. Ein Zugeständnis seitens der Partei war z.B. der Widerruf von Lohnsenkung oder die Erhöhung des minimalen Ruhestandsgehalts.⁴ Gleichzeitig aber wurde die Regierung eher konservativer im Unterschied zu der Sowjetunion, wo Chruschtschow 1956 nach dem XX. Parteitag der KPdSU eine Destalinisierung durchführte.⁵

In der ČSR brachte das Jahr 1953 den Tod des Generalsekretärs und Präsidenten Klement Gottwald, der mitverantwortlich für die Schauprozesse der 1950er Jahre war ⁶ (z.B.

¹ WEBER / DOBEŠ 2003: 131-132.

² Ebd. 132-133.

³ Ebd. 137. (Übersetzung A.P.)

⁴ Ebd. 140-141.

⁵ Ebd. 155-157.

⁶ <https://www.vlada.cz/cz/clenove-vlady/historie-minulych-vlad/prehled-vlad-cr/1945-1960-csr/klement-gottwald-1/klement-gottwald-28424/> (12. 7. 2020)

der größte Prozess gegen Milada Horáková). Zum Präsidenten wurde Antonín Zápotocký gewählt, der durch eine unglückliche Währungsreform bekannt wurde, die gleich im Jahr 1953 durchgeführt wurde und Unruhen verursachte. Der Kurs der Währungsreform war 5:1 und somit sehr ungünstig; noch dazu haben die Menschen alle Einlagen, Staatsanleihen und andere Wertpapiere dadurch verloren. Die Regierung wollte damit die wirtschaftliche Krise bewältigen, in der sich die ČSR befand, eigentlich handelte es sich aber um einen Diebstahl seitens der Regierung. Verursacht dadurch waren auch große Preiserhöhungen. Ab dem 2. Juli begannen auch hier in mehreren Städten spontane Demonstrationen und Streiks. Es waren nicht solch massenhafte Aufstände wie in der DDR, aber auch hier haben hauptsächlich Arbeiter protestiert. Der größte Streik war in Pilsen, wo die Arbeiter der Firma Škoda (in der Zeit *Betriebsanlage von Wladimir Iljitsch Lenin*) das Rathaus, den Rundfunk und das Gerichtgebäude besetzten und das Gefängnis angriffen, um die politischen Häftlinge zu befreien. Die Situation wurde am Abend durch einen Eingriff der Polizei stabilisiert, und es folgten Verhaftungen und Prozesse gegen die Akteure. Die Arbeiterunruhen waren ähnlich denen, die dann zwei Wochen später in der DDR stattfanden, mit dem Unterschied, dass aus der heutigen Sicht der Aufstand in Pilsen nur wenig bekannt ist, während der 17. Juni als *Tag der deutschen Einheit* Staatsfeiertag war und heute ein Gedenktag ist.⁷

Wie zu sehen ist, haben die Ereignisse der 1950er die Politik der kommunistischen Partei in beiden Staaten in Frage gestellt. Der erste Impuls war der Tod des von allem gefürchteten Generalsekretär der KPdSU Josef Stalin, und der zweite die schlechte Lebensqualität der Menschen, die durch die wirtschaftliche Krise erzeugt war. Obwohl die Aufstände niedergeschlagen wurden und die kommunistischen Parteien ihre Positionen befestigen konnten, waren die Prozesse ein wichtiger Ausgangspunkt für die Entwicklung der 1960er.

2.2 1960er Jahre in der DDR

Die 1960er Jahre waren in der DDR ähnlich ambivalent wie die zweite Hälfte der 1950er: „Die SED-Leitung nahm offiziell die Linie der sowjetischen Führer auch im Jahr 1961 an, verblieb jedoch in der Wirklichkeit bei einer stalinistischen Position.“⁸ Zuerst bemühte sich der Generalsekretär Walter Ulbricht darum, Chruschtschows Politik auch in der DDR

⁷ <https://old.cdk.cz/rp/clanky/133/dve-vyroci-protikomunistickeho-odporu/> (12. 7. 2020)

⁸ WEBER / DOBĚŠ 2003: 191. (Übersetzung A.P.)

einzuführen, aber bald nahm er dazu eher eine distanzierte Stellung ein. 1961 sagte er in seiner Rede in Leipzig ausdrücklich, dass er nicht vorhabe, die Sowjetunion nachzuahmen.⁹

Bestimmendes Ereignis dieser Zeit war der Mauerbau im Jahre 1961. Für die Partei war es zu jener Zeit wichtig, die Macht zu stabilisieren, die durch die ökonomische Krise und den Vergleich mit der ökonomisch prosperierenden BRD bedroht war, was durch den Mauerbau gelöst werden sollte. Dies hieß für die Menschen ein Ende der Hoffnungen auf Wiedervereinigung der zwei deutschen Staaten. Die Macht der SED wurde befestigt und die Menschen sind in ihren Alltag zurückgekehrt. Sie konzentrierten sich mehr auf ihre Arbeitsleistungen und Beförderungen, was eine positive Entwicklung in die Wirtschaft brachte. Diese Prozesse wurden von der Partei unterstützt, so hat sie der Bevölkerung mehr Freiraum für den Alltag, die Freizeit oder für die Kultur überlassen.¹⁰

Das liberalere Verhalten der Kultur gegenüber war daran sichtbar, dass die westliche Kultur nicht mehr so sehr tabu war. Sogar konnte auch der bekannte Liedermacher Wolf Biermann, dessen kritische Texte ähnlich sind, wie die des tschechoslowakischen Liedermachers Karel Kryl, Konzerte geben. Der Jugend wurde mehr Freiheit gegönnt, indem sie z.B. auf westliche Musik tanzen konnte; die SED tat es aus dem Grunde, um die Jugend von oppositionellen Gedanken fernzuhalten. Bezüglich der Literatur wurden auch Bücher westdeutscher Autoren*innen veröffentlicht (Peter Weiss, Max Frische, Ingeborg Bachmann u.a.).¹¹ Auch in der Wirtschaft kam es zu Lockerungen, so wurde 1963 das *Neue Ökonomische System der Planung und Leitung* (NÖSPL) beschlossen, wodurch sich die Lebensqualität allmählich verbesserte.¹² Das Programm ermöglichte eine gewisse Autonomie, damit sich das Interesse an der Arbeit und Produktion steigere.¹³ Neben diesen Lockerungen begann sich auch eine Opposition zu bilden, dadurch, dass jetzt viele Intellektuelle nicht emigrieren konnten. So musste sich die DDR mit einem entstehenden Meinungspluralismus auseinandersetzen.¹⁴

Diese Liberalisierungstendenzen änderten sich jedoch, als Breschnew 1964 in der Sowjetunion an die Macht kam. Sowohl in der Sowjetunion als auch in der DDR verursachte dies eine Regression in der Politik. Die Rückkehr von der Liberalisierung unterstützten auch die wiederkehrenden ökonomischen Probleme. So kam es wieder zur Zentralisierung der

⁹ WEBER / DOBEŠ 2003: 192.

¹⁰ Ebd. 193-194.

¹¹ Ebd. 204-205.

¹² BEZDĚKA 2009: 11-13.

¹³ WEBER / DOBEŠ 2003: 200.

¹⁴ Ebd. 188.

Wirtschaft und zu größerer Kontrolle des Kulturlebens.¹⁵ Erich Honecker beschrieb in einer Nachricht die Ausfälle der Reformpolitik und kritisierte dabei schädliche Tendenzen des Films, Fernsehens, Theaters und der Literatur. Auch der Lyriker Wolf Biermann unterlag wieder einer strengen Kritik, ebenso auch der Schriftsteller Stefan Heym oder auch Robert Havemann, Professor an der Humboldt Universität. Die Kultur wurde wieder der ideologischen Aufsicht untergeordnet.¹⁶

Die Reformen brachten Streit in die Leitung der SED, hauptsächlich zwischen Ulbricht und Honecker, aber eine „Nachahmung des ‚Prager Frühlings‘ 1968 wollte weder Ulbricht noch Honecker.“¹⁷ Inspiration suchte die DDR 1968 aber bei der ČSSR bezüglich der neuen „sozialistischen“ Verfassung. Die Verfassung der ČSSR war aus dem Jahre 1960 und änderte den Namen des Staates von ČSR (Tschechoslowakische Republik) zu ČSSR (Tschechoslowakische Sozialistische Republik). Die Verfassung der DDR bestätigte die führende Rolle der SED, daneben waren dort aber auch Artikel über Religionsfreiheit oder Pressefreiheit. Über diese Verfassung hat die Bevölkerung am 6. April 1968 durch einen Volksentscheid abgestimmt. Noch vorher konnte jeder über sie diskutieren und Änderungen vorschlagen. Die Bevölkerung konnte sich also direkt engagieren und selbst abstimmen – 94,5 % stimmten dafür.¹⁸

Die DDR war in dieser Zeit (auch ökonomisch) stabil, was sie zum selbstbewussten Handeln ermunterte; ihre Ambition war, der führende Staat im Ostblock zu werden. Walter Ulbricht sprach an einer Konferenz zum 150. Geburtstag von Karl Marx die These aus (die er schon früher äußerte), dass der Sozialismus eine selbstständige Phase sei und nicht nur der Übergang zum Kommunismus.¹⁹ Diese Position war taktisch, denn die Menschen glaubten nicht mehr an die hohen Ideale des Kommunismus, die Gesellschaft wurde politisch passiv und konzentrierte sich auf alltägliche Probleme.²⁰ Die Sowjetunion, die sich als dem Kommunismus am meisten nahe stehend sah und somit die führende Stellung hatte, würde nach dieser These gleich mit den anderen Staaten des Ostblocks. Auch diese Stellung führte unter anderem zu Entlassung Walter Ulbrichts im Jahr 1971.²¹

¹⁵ BEZDĚKA 2009: 11-13

¹⁶ WEBER / DOBEŠ 2003: 211.

¹⁷ Ebd. 218.

¹⁸ Ebd. 223-225.

¹⁹ Ebd. 228.

²⁰ BEZDĚKA 2009: 14.

²¹ WEBER / DOBEŠ 2003: 229, 234-235.

2.3 1960er Jahre in der ČSSR

Die 1960er Jahre begann die ČSSR mit einer neuen Verfassung, durch die in dem Namen das zweite *S* erscheint, welches für *sozialistische* steht; somit wurde die führende Rolle der kommunistischen Partei KČS und die sozialistische Staatsordnung bestätigt. Durch die Verfassung wurde aber auch das Strafgesetz gemildert. Die Lockerungstendenzen, die durch Chruschtschows Politik in der Sowjetunion bestimmt waren, setzten auch hier allmählich ein. Die Zeit der 1950er und ihrer politischen Schauprozesse war zu Ende, sogar wurde 1960 eine Amnestie der politischen Haftlinge erklärt, im Jahr 1962 eine zweite und 1963 kam es zur Rehabilitation führender kommunistischer Sträflinge in politischen Prozessen. Auf der anderen Seite war die Aktivität der Geheimpolizei StB in dieser Zeit sehr hoch.²²

Die Regierung musste sich in dieser Zeit (1960–1964) mit einer Wirtschaftskrise auseinandersetzen, so wurde auch hier die Wirtschaft durch die sog. *Šiks Reform* (*Šikova reforma*), die eine Einführung marktwirtschaftlicher Elemente forderte, reformiert.²³ Man bemühte sich um ein effektives System in der Politik, Wirtschaft und auch Technologie.²⁴ Hauptsächlich in der Technologie war die ČSSR sehr zurückgeblieben, was sich dann auch an der Wirtschaft zeigte. Man hat also Inspiration im Westen gesucht, den Wissenschaftlern wurden Reise in den Westen häufiger erlaubt, das verursachte jedoch Emigration vieler Experten: „Zwischen 1964 und 1967 stieg die Zahl der Emigranten von 452 auf 2 203, während des gesamten Zeitraums waren es 6 537.“²⁵ Allgemein steigerte sich die Zahl der Touristen in diesen Jahren, es kamen aber auch viele Touristen aus dem Westen in die ČSSR. Dieser Austausch war für die junge Generation von großer Bedeutung, die anhand dessen ihre Kultur bildete.²⁶

Der Generationswechsel dieser Zeit war auch bestimmend: „In den Vordergrund trat die Generation, die keine sog. historischen Bindungen zum bestehenden Regime hatte. Sie begann in das gesellschaftliche Leben andere ihre Lebenswerte, Bedürfnisse und Interesse zu bringen, die nicht der sozialistischen Lebensweise entsprachen.“²⁷ Die Generation fand ihre Inspiration eben in dem Westlichen Vorbild und forderte Veränderungen und Reformen.²⁸ Ein wichtiges Symbol der Lockerungen in den 1960er Jahren bezüglich der jungen Generation war das berühmte Studentenfest *Majáles* im Jahre 1965, an dem der amerikanische Dichter

²² SLEZÁKOVÁ 2014: 54-55.

²³ KLÁPŠTĚ / ŠEDIVÝ 2019: 290.

²⁴ Ebd. 294.

²⁵ SLEZÁKOVÁ 2014: 56. (Übersetzung A.P.)

²⁶ Ebd. 55-56.

²⁷ Ebd. 56. (Übersetzung A.P.)

²⁸ Ebd.

Allen Ginsberg zum König des Majáles gewählt wurde. Einige Tage später wurde er jedoch mehrmals verhaftet und danach aus der ČSSR ausgewiesen. Majáles im Jahre 1966 wurde deshalb als offizielle Veranstaltung der *Tschechoslowakischen Jugendunion* (Československý svaz mládeže) organisiert, trotzdem eskalierte es am Abend in eine kleine Demonstration, die niedergeschlagen wurde und die Täter verhaftet wurden. Im Jahre 1967 war die Polizei schon im Voraus vorbereitet die Unruhen zu verhindern. Allgemein spiegelt das Studentenfestival in den 1960er Jahren zwar die Liberalisierungstendenzen, da die Studenten frei Kritik äußern konnten, dennoch handelte sich um eine erlaubte Kritik, welche im Falle Überquerung der Grenze unterdrückt wurde.²⁹

Die erwünschte Unabhängigkeit formte sich z.B. in Gesellschaftsorganisationen, die sich in der Zeit bildeten, und sich um Autonomie gegenüber der Partei bemühten. Einer der größten Organisationen waren die *Gewerkschaften*, die zweite war die *Tschechoslowakische Jugendunion*. Im Unterschied zu den *Gewerkschaften*, deren Aktivität stieg, haben viele Jugendliche die *Jugendunion* verlassen und bildeten selbst mehrere Vereine, dadurch schwächte sich der Einfluss der Partei an der Erziehung der jungen Generation, die immer mehr den westlichen Vorbild folgte.³⁰ Lockerungen in den 1960er Jahren erlebte auch die Kultur der ČSSR:

„Den größten Erfolg bei der Erlangung der Unabhängigkeit von den Machtinstitutionen erzielten die Kulturverbände – Schriftsteller, Theater-, Film- und Fernsehschaffende, bildende Künstler, Komponisten, Architekten und Journalisten. Das Ziel der Kulturgewerkschaften war es, sich in Interessenorganisationen zu verwandeln und nicht mehr nur ein ‚Schalthebel‘ der Machtstrukturen zu sein. Sie wollten ein gleichberechtigter Partner der staatlichen Organisationen und ein selbstverwaltender Faktor bei der Verwaltung ihres Fachgebiets sein.“³¹

Die Kultur erlebte einen großen Aufschwung, da die 1960er Jahre alternative Formen brachten, die sich durchsetzen konnten, obwohl offiziell immer noch der *sozialistische Realismus* verlangt war, welcher „begeisterte Arbeiter, fröhliche Kinder, arbeitslustige Bauern, Zeichnungen und Bücher studierende Intelligenz, historische Figuren der Arbeiterbewegung und des Kommunismus, dampfende Schornsteine der Fabriken und bebaute Felder, rote Flaggen, eventuell mit optimistischen Aufschriften“³² zeigte. Die Kunst

²⁹ BRABEC / DENEMARKOVÁ 2000: 99-102.

³⁰ SLEZÁKOVÁ 2014: 57-58.

³¹ Ebd. 59. (Übersetzung A.P.)

³² KLÁPŠTĚ / ŠEDIVÝ 2019: 296-297. (Übersetzung A.P.)

galt nämlich als wichtiges Bildungsmittel der Partei, in der Realität war dies jedoch nicht lange haltbar und somit setzten sich die Lockerungen allmählich auch in der Kunst durch.³³

Die Isolation der Kultur war nicht mehr so groß, so konnten auch viele Werke aus dem Ausland erscheinen, was eine Zunahme der Übersetzungsaktivität bedeutete. Auch Bücher von Autoren, die vorher verboten waren, wegen Emigration oder aus politischen Gründen, konnte man wieder in den Regalen der Buchläden finden und kaufen.³⁴ Auch andere Bereiche der Kunst waren von den Lockerungen betroffen: „Ähnlich war die Situation für Theater und Kleinkunsth Bühnen, für Eintrittskarten auf ihre Aufführungen wartete man in ‚unendlichen‘ Warteschlangen, insbesondere für das Theater Semafor.“³⁵ Im Musikbereich konnte man wieder auf Jazz und Swing tanzen, neu entstanden die Beatbands. Neben dem Theater war der kulturelle Aufschwung am sichtbarsten bezüglich des Films, der auch internationalen Weltruf feierte, es bildete sich nämlich die sog. *Neue Welle*.³⁶ Es handelte sich um eine neue Generation der Regisseure*innen und Filmschaffenden, die durch ihr Studium an der Akademie FAMU die Möglichkeit hatten auch ausländische Filme zu sehen, darunter eben die Filme der französischen *Nouvelle Vague*. Zu diesen Regisseuren*innen gehört z.B. Miloš Forman, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Evald Schorm, Juraj Herz u.a.³⁷

Zensur gab es zwar immer noch, sie wurde aber freier. Die Kontrollen der Werke verliefen erst im Verlauf der Produktion oder am Ende, das bedeutete aber auch Frustration wegen dem unklaren Ende und führte oft zur Autozensur der Autoren*innen.³⁸ Durch die Zensur aber lernten die Schriftsteller*innen sich präzise auszudrücken und geschickt Bedeutungen und Anspielungen in den Texten zu verstecken. „Es ist kein Zufall, dass die Schlüsselwerke der Literatur der sechziger Jahre zusammen mit der sog. neuen Welle im Film zu den wertvollsten in der Geschichte der tschechischen Kultur gehören.“³⁹ Im Jahr 1968 wurde die Zensur völlig abgeschafft,⁴⁰ bedeutsam war es hauptsächlich für die Presse. Sie begann, sich mit den politischen Prozessen der 1950er Jahre zu beschäftigen, aber auch mit der aktuellen politischen Situation. Der wichtigste kritische Text dieser Zeit ist das *Manifest der 2000 Worte* von Ludvík Vaculík, welcher dann von der kommunistischen Partei als konterrevolutionär bezeichnet wurde.⁴¹

³³ KLÁPŠTĚ / ŠEDIVÝ 2019: 296-297.

³⁴ SLEZÁKOVÁ 2014: 59-60.

³⁵ Ebd. 60. (Übersetzung A.P.)

³⁶ Ebd. 60.

³⁷ <https://www.epd-film.de/themen/nova-vlna-avantgarde-und-alltag> (14. 7. 2020)

³⁸ KLÁPŠTĚ / ŠEDIVÝ 2019: 296.

³⁹ Ebd. 297. (Übersetzung A.P.)

⁴⁰ VONDROVÁ (20. 5. 2020)

⁴¹ *Pražské jaro a občanská společnost*. Praha: ÚSTR, 2008. (20. 5. 2020)

Hinsichtlich der Lockerungen in der Literatur ist die Kafka-Konferenz in Liblice 1963 zu erwähnen, welche ursprünglich von der Idee der Gründung eines Kafka-Museums zu seinem 80. Geburtstagsjubiläum stammte. Schließlich ist es gelungen eine Konferenz zu veranstalten. Sie verursachte nicht nur eine Revitalisierung Kafkas, der bislang als bourgeois D cadenant angesehen wurde, sondern trug auch zu den Lockerungen in Kultur und Politik bei.⁴² „Seitdem war es klar, dass es sich nicht nur um ein Problem der literarischen Interpretation Kafkas handle, sondern um Beschreibung unserer Welt als einer Kafka-artigen Situation, mit dem Ziel nicht nur die Welt zu deuten, sondern sie auch zu verändern.“⁴³

So sahen also die Lockerungstendenzen in der  SSR in den 1960er Jahren aus. Zwar kam es durch die Wahl Breschnews zum Generalsekretär 1964 in der Sowjetunion wieder zum Rücktritt von den Reformen, in der  SSR aber eskalierte die Reformzeit im Jahr 1968 im Prager Frühling.

2.4 Prager Frühling

Die liberalen Impulse in der Wirtschaft und Kultur, die Abkehr vom Dogmatismus nach Stalins Tod sowie die wirtschaftliche Krise 1962–1964, das alles bewirkte, dass sich die Reformbewegung allmählich bildete, obwohl ohne einheitliches Programm oder Struktur. Zuerst hat man die kurz zurückliegende Vergangenheit angefangen zu kritisieren, danach konzentrierte man sich auf die Änderung der Zukunft. Bedeutend war der IV. Schriftstellerkongress (27.-29. Juni 1967), auf dem die Politik der KS  (kommunistische Partei der Tschechoslowakei) scharf kritisiert wurde. Beteiligt waren z.B. Pavel Kohout, Ludv k Vacul k und Milan Kundera, aber auch V clav Havel. Die Partei reagierte darauf, einige Beteiligte wurde aus der Partei ausgeschlossen und dem Schriftsellerverband wurde die Zeitschrift *Liter rn  noviny* genommen und ab jetzt dem Kulturministerium unterstellt.⁴⁴

Ein weiterer Impuls des Prager Frühlings war die spontane Demonstration der Studenten aus dem Studentenheim Strahov am 31. Oktober 1967, welches als Reaktion auf nicht genug Elektrizität angefangen hat. Gerufen wurde „Wir wollen Licht!“, denn oft kam es in dem Studentenheim zum Ausfall de Elektrizität. Die Studenten versammelten sich und entschieden sich zur Burg zu gehen, um sich dort zu beschweren. Betrachtet seitens der Polizei wurde es jedoch als eine politische Demonstration, so wurde sie gewaltig niedergeschlagen, nicht nur am Platz Malostransk  n m st , bis wohin die Studenten

⁴² BRABEC / DENEMARKOV  2000: 103-110.

⁴³ Ebd. 110. (Übersetzung A.P.)

⁴⁴ SLEZ KOV  2014: 65-66.

gelangen, sondern auch im Studentenheim, als sie zurückgekommen sind. Mehrere Studenten mussten danach das Studium beenden. Die unverhältnismäßige Intervention war wahrscheinlich auch dadurch verursacht, weil gerade an dem Tag das Zentralkomitee der Partei über die Abdankung A. Novotný aus dem Post des Generalsekretärs diskutierte.⁴⁵

Die Macht der kommunistischen Partei war nämlich geschwächt, dadurch, dass innerhalb der Partei Meinungsunterschiede bezüglich der Reformen herrschten. Gegen Reformen war hauptsächlich der Präsident Antonín Novotný, es bildete sich aber eine oppositionelle Gruppe mit Alexander Dubček ihm gegenüber. Am 8. Dezember 1967 kam auf Einladung von Novotný Breschnew zum Besuch und äußerte sich zu der Situation, dass er nicht vorhabe sich da einzumischen. Dadurch wurde die Macht von Novotný noch mehr geschwächt. Es folgte eine Versammlung der Partei an der beschlossen wurde, dass Novotný zwar in der Funktion des Präsidenten bleiben werde, aber als neuer Generalsekretär wurde am 5. Januar 1968 Alexander Dubček gewählt. Er gilt zwar als Leiter des Prager Frühlings, er war jedoch keine radikale Persönlichkeit, selbst für die Sowjetunion akzeptabel, da er seine Kindheit in Russland verbrachte, man erwartete also loyale Stellung von ihm.⁴⁶

Am Anfang sah es so aus, dass sich eigentlich nichts ändern werde, aber es wurde an einem neuen Programm gearbeitet, das akute Probleme lösen sollte. Formuliert wurde es unter dem Motto „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“, was bedeutete, dass die führende Rolle der kommunistischen Partei und das Befolgen der marxistisch-leninistischen Ideologie beibehalten wurde, dass aber das sozialistische System demokratisiert wurde. Im Frühjahr wurde dank dessen die Zensur abgeschafft, wodurch die Presse ihre Aktivität steigerte und zu einem politisch wichtigen Medium wurde. Unter den Journalisten*innen, aber auch Schriftstellern*innen wurden Diskussionen über eine Reform des Systems geführt.⁴⁷

„Kritik und Diskussion führten zu Forderungen verschiedener Art: Lohn, Religionsfreiheit, Kultur, soziale Angelegenheiten, Veränderung der Beziehungen zwischen Tschechen und Slowaken, Demokratisierung der Kommunistischen Partei, Stellung nationaler Minderheiten und vieler anderer. Die Reformer selbst waren davon überrascht, sie fürchteten sich, weil es so viele Forderungen gab und real war es nicht möglich, sie sofort zu erfüllen. Die Forderungen wuchsen jedoch und ihre Durchsetzer verbreiteten sich in der Gesellschaft bis zur gesellschaftsweiten Bewegung.“⁴⁸

⁴⁵ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1091682868-osudove-okamziky/403235100081006-strahov-1967/> (25. 7. 2020)

⁴⁶ SLEZÁKOVÁ 2014: 68-69.

⁴⁷ Ebd. 70-72.

⁴⁸ Ebd. 72. (Übersetzung A.P.)

Viele Sozial- und Interessenorganisationen und auch Gewerkschaften wurden auch politisch aktiv, z.B. erneuerten sich die Pfadfinder und der Turnverein *Sokol*. Allgemein steigerte sich das Interesse der breiten Öffentlichkeit für die Politik, das war z.B. daran sichtbar, dass die Zahl der Leser*innen zunahm. Durch die öffentliche Kritik wurde auch Novotný gezwungen abzudanken und am 21. März 1968 wurde Ludvík Svoboda zum Präsidenten gewählt.⁴⁹

Am 6.-7. März traf sich der politische Beirat des Warschauer Paktes, wo Ulbricht und Gomulka (Generalsekretär der kommunistischen Partei in Polen) die Situation in der ČSSR kritisierten. Die Sowjetunion entschied sich zu warten und die Situation zu beobachten.⁵⁰ Am 23.-24. März wurde aber ein Verhandeln in Dresden zusammengerufen, an dem neben ČSSR auch Polen, Bulgarien, Ungarn und DDR teilnahm. Die kommunistische Partei der ČSSR stand unter Kritik.⁵¹ Die Entwicklung war nämlich rasch, es bildeten sich andere oppositionelle Parteien und die kommunistische Partei war im weiteren Handeln uneinig. Am 4. Mai mussten Dubček und andere nach Moskau, um dort zu verhandeln. Die Sowjetunion forderte resolute Maßnahmen, um die antisozialen Strömungen zu verhindern. Die kommunistische Partei der ČSSR hat sich dadurch noch mehr gespalten.⁵² Am 8. Mai verlief ein geheimes Treffen ohne ČSSR, wo beschlossen wurde, dass dort eine Konterrevolution droht, der man verhindern muss. Die fünf Staate des Warschauer Paktes beantragten ein Treffen am 13. Juni, die KSČ nahm daran absichtlich nicht teil und schickte einen Brief mit Bitte keine Entscheidungen über die ČSSR zu treffen. Der Moskauer Pakt veröffentlichte den sog. „Warschauer Brief“ mit Anleitungen, die ein Ende der Reformzeit bedeuten würden. Die KSČ unternahm deshalb wenigstens kleine Zugeständnisse, die aber nicht halfen.⁵³

„Die kommunistische Führung war sich der Ernsthaftigkeit der Situation nicht voll bewusst. Sie ging davon aus, dass Moskau bestimmten Phänomenen der tschechoslowakischen Entwicklung nicht zustimmte, verstand jedoch nicht, dass die allgemeine Reformrichtung für die sowjetische Führung inakzeptabel sei.“⁵⁴

Am 21. August 1968 überquerten die Truppen des Warschauer Paktes die Grenze der ČSSR, somit wurden die Reformstrebungen unterdrückt und es folgte die Zeit der Normalisierung.⁵⁵

Der Prager Frühling brachte in die Beziehung der DDR und der ČSSR eine große Ambivalenz. Die SED verschwieg zuerst den Menschen, was in der ČSSR passiert. Die

⁴⁹ SLEZÁKOVÁ 2014: 73-74.

⁵⁰ Ebd. 74.

⁵¹ Ebd. 88.

⁵² Ebd. 80.

⁵³ Ebd. 90-92.

⁵⁴ Ebd. 94. (Übersetzung A.P.)

⁵⁵ Ebd. 97, 105.

Nachrichten aus der BRD musste sie jedoch dann mit eigenen überwältigen, so hat sie angefangen darüber selbst zu benachrichtigen. Was aber darüber geschrieben und gesagt wurde, war streng kontrolliert. Die Situation sollte als eine Konterrevolution dargestellt werden. Angst hatte die SED davor, dass die Reformideologien auch in die DDR übergehen werden. Zweiter Grund war, dass durch die Zusammenarbeit der BRD und der ČSSR die Existenz der DDR bedroht sein schien. Die SED kritisierte so, dass die ČSSR mit dem „bösen“ Westen zusammenarbeitet, und dass sie unter der BRD-Propaganda sei. Sie selbst hat aber eine starke Propaganda gegen dem Prager Frühling geführt. Trotzdem fanden sich viele Anhänger des Prager Frühlings, hauptsächlich unter der jüngeren Generation.⁵⁶

Man konnte zwar keine relevanten Informationen von der Presse bekommen, eine gute Quelle waren aber die Menschen selbst, denn zu der Zeit war die ČSSR ein beliebter Ort der DDR-Bürger zum Besuch. Grund dafür war eben der Prager Frühling, den die Menschen erleben wollten. Durch die lockere Situation war es z.B. möglich, Verwandte und Freunde aus der BRD zu treffen. Die Informationen über die Ereignisse in der ČSSR waren so verschieden, dass es schwierig war, sich darin zu orientieren. Das verursachte, dass die DDR-Bevölkerung unterschiedliche Stellungen und Meinungen zum Prager Frühling hatte, die Mehrheit blieb eher politisch passiv und interessierte sich dafür nicht.⁵⁷ Das Interesse daran steigerte sich jedoch und verbreitete sich auch außerhalb der Jugendlichen und Intellektuellen. Zwar bewegte es die Menschen nicht zu einer größeren Aktion, aber es blieb auch nach der Niederschlagung des Prager Frühlings in ihrem Gemüt.⁵⁸

Nach der Intervention der Truppen des Warschauer Paktes waren die Anhänger des Prager Frühlings in der DDR schockiert, obwohl man über die Möglichkeit des Angriffes seitens der Sowjetunion wusste. Einige Menschen hatten auch Angst, es könnte in einen Krieg übergehen. Hauptsächlich war hier die schlechte Konnotation mit der Besetzung der Sudeten 1938, obwohl die DDR-Truppen in der Wirklichkeit an der Intervention in der ČSSR nur gering beteiligt waren, die offizielle Propaganda hat aber das Gegenteil in den Medien gezeigt. Zwar gab es keine offizielle Demonstration in der DDR, viele einzelne haben jedoch ihren Einwand dazu auf unterschiedliche Weise (z.B. durch Flyer) geäußert.⁵⁹

⁵⁶ SLEZÁKOVÁ 2014: 15-16.

⁵⁷ BEZDĚKA 2009: 16-22.

⁵⁸ Ebd. 27.

⁵⁹ Ebd. 28-29.

3. Die Dramatik der 1960er in der ČSSR und der DDR

Die 1960er Jahre betrachtet man bezüglich des Theaters als Zeit einer *Theaterreform*, „dieser Begriff erscheint hauptsächlich im 20. Jhd., zuerst in Manifesten der Theaterkünstlern, manchmal wird er durch den Begriff *Revolution des Theaters* [G. Fuchs, 1904]⁶⁰ ersetzt.“⁶¹ Den Begriff popularisierte der polnische Regisseur und Historiker Kazimierz Braun in seinem Buch *Druga reforma teatru?* (1979, Zweite Theaterreform?), der als die zweite Theaterreform das alternative Theater der 1960er Jahre betrachtete. Der Begriff beschreibt eine markante Veränderung der Stellung des Theaters in der Gesellschaft. Es ändert sich seine Funktion, Form und Beziehung zur Tradition, so wird das Theater meistens in drei Perioden nach den Reformen gegliedert: 1. Ende des 19. Jhd. bis Erster Weltkrieg, 2. Avantgarde der Zwischenkriegszeit, 2. Theater ab 1960.⁶²

Man sieht, dass diese Reformen den kulturpolitischen Veränderungen in der Gesellschaft folgen, wie z.B. Kriege, Technik, Revolutionen u. ä. In der Zwischenkriegszeit z.B. wählte die junge Generation in Deutschland Expressionismus für das Theater als Reaktion auf den Ersten Weltkrieg. Erwin Piscator gemeinsam mit Bertolt Brecht brachten dann das Konzept des *Politischen* und *Epischen Theaters*. In der Tschechoslowakischen Republik hatte man neben den expressionistischen Theaterstücken auch avantgardistische aufgeführt. Dies ist wichtig aus dem Grund zu erwähnen, da die Dramatik der 1960er Jahre an diese Tradition anknüpft.⁶³

Die Reform der 1960er verlief sowohl im Osten als auch im Westen. Im Ostblock konnten durch die politischen Lockerungen wieder unterschiedliche Stile eingeführt werden, die eben oft Inspiration in der Avantgarde fanden. Im Westen revoltierte die junge Generation gegen die Konsumgesellschaft, und das Theater wurde durch alternative utopische Strömungen beeinflusst. Beiden Seiten (Ost und West) war aber der Kontakt und Dialog mit dem Publikum von größter Bedeutung und ist für Theater dieser Zeit charakteristisch. So entstanden Straßentheater, Amateurtheater, die die Nähe zum Zuschauer vertieften. Einige diese wurden dann zu professionellen Theatern. Oft wurde improvisiert, die Menschen waren auf der Bühne nicht als Rolle, sondern als sie selbst präsent. Es gab wenig Requisiten und fast keine Kostüme. Auch das unterstützte den Kontakt zum Zuschauer. In den 1970er hat sich die

⁶⁰ Divadelní Revue 2000/3: 80.

⁶¹ ZDEŇKOVÁ / HILMERA / JUNGMANNOVÁ / PAVLOVSKÝ 2004: 66. (Übersetzung A.P.)

⁶² Ebd. 66.

⁶³ Ebd. 66-67.

Atmosphäre gemildert und mehrere solche Theater sind untergegangen, andere haben sich bis heute gehalten.⁶⁴

Die Ausgangsbasis durch Wirkung der Theaterreform war also ähnlich sowohl für das Theater im Westen als auch im Osten, sogleich auch für die DDR und für die ČSSR, trotzdem unterscheidet sich die Dramatik und die Theaterszene im Einigen. Die Ursachen dafür sind bestimmt mehrere ineinander verknüpfte Gründe, seine Rolle spielt hier aber gewiss die politische Situation aber auch (Theater-)Tradition in den beiden Staaten. Im Folgenden wird die Dramatik der einzelnen beschrieben, danach werden die Hauptströmungen des Theaters vorgestellt, die in der Zeit für das Drama gewählt wurden, und welche wiederum auf Gemeinsamkeiten des Dramas in der DDR und ČSSR hindeuten.

3.1 Die Dramatik der DDR

Das Theater in der DDR unterlag der Kulturpolitik der SED, das heißt zuerst, dass die mehr als 90 Theater, die nach der Nachkriegszeit im Gebiet der DDR entweder wiedereröffnet oder neu gegründet wurden, bis 1950 in öffentlichen Besitz überführt wurden. Unter den neuen Theatern waren das Berliner Ensemble, das Maxim-Gorki-Theater Berlin oder Kindertheater, die nach sowjetischem Vorbild konzipiert wurden.⁶⁵ „Das Dt. Theater, das Berliner Ensemble und Dt. Staatsoper Berlin unterstanden als Staatstheater unmittelbar der Regierung; alle anderen Bühnen waren den Räten der Bezirke, Kreise oder Städte zugeordnet, unterlagen also einer zweiten, dezentralen Anleitung.“⁶⁶ Die Einflussnahme der Partei erfolgte über Organisationen wie die *Gewerkschaft Kunst* oder den seit 1966 gegründeten *Verband der Theaterschaffenden*.⁶⁷

Nach den Richtlinien ihrer Kulturpolitik wollte die SED das Theater als Instrument für die Erziehung der Bevölkerung „im Dienste ökonomischer, sozialer, politischer und ideologischer Ziele“⁶⁸ nutzen. Die Erziehungsbemühungen formulierte die Partei im *Handbuch für den Kulturfunktionär*. Dem Theater wurde mehr Beachtung gegeben, im Gegensatz zu Lyrik oder Epik, die nur isoliert auf Leser wirken, während das Theater eine Massenreaktion erzeugt.⁶⁹ Positiv spiegelte sich dieses Verfahren jedoch darin, dass ein sehr dichtes Netz von Theatern in der DDR entstand, die dank niedriger Eintrittspreisen jeder

⁶⁴ ZDEŇKOVÁ / HILMERA / JUNGMANNOVÁ / PAVLOVSKÝ 2004: 67.

⁶⁵ BRAUNECK / SCHNEILIN 2007: 1085-1086.

⁶⁶ Ebd. 1086.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ BUDDECKE 1981: 243.

⁶⁹ Ebd. 244-246.

besuchen konnte.⁷⁰ Die Kulturpolitik der SED bedeutete aber natürlich auch Einschränkungen, Kontrolle und Zensur. Seit dem 5. Plenum des Zentralkomitees 1951 wurde der *sozialistische Realismus* als Kunstdoktrin vorgeschrieben.⁷¹

Unter diesen Umständen „entwickelten sich zwei Hauptstränge sozialistischer Dramatik (...): das konventionelle, dramatisch-illusionistische, auf eine Wandlung des Helden sowie auf Einfühlung und Katharsis des Zuschauers abzielende Theater (...) und das experimentelle, episch verfremdende, auf kritische Erkenntnis und Demonstration von Dialektik angelegte Theater in der Nachfolge Brechts.“⁷² Gemeinsam war diesen zwei Strömungen die Absicht, die Zuschauer sozialistisch zu bilden. Geschrieben wurden z.B. historische antifaschistische Dramen, Produktionsstücke über Betriebe oder Politstücke über Sozialismus und Kapitalismus.⁷³ Nach Stalins Tod 1953 änderte sich das dogmatische Verfahren:

„Die Kulturpolitik spiegelte diese Entwicklung. Den 1953 und 1956 spontan aufbrechenden Forderungen der Künstler und Schriftsteller nach geistiger Freiheit, ihren Klagen über die ‚unmusischen administrativen Maßnahmen‘ (...) der Kulturbürokratie wurde zunächst in begrenztem Umfang Raum gegeben.“⁷⁴

Diese Forderungen äußerten die Schriftsteller, hauptsächlich Brecht, im Jahr 1956, als sie sich zum vierten Schriftstellerkongress trafen:

„Neben Anna Seghers trat hier auch Brecht auf. Beide kritisierten die enge und schablonenhafte Kulturpolitik der DDR. Es war die Zeit des Tauwetters. In seiner Rede vor der Sektion Dramatik forderte Brecht eine Abkehr von der administrativen Kulturpolitik und plädierte für neue Kunstmittel: Die Dramatik müsse ihr ‚Vorurteil gegen Agitprop‘ hinter sich lassen und endlich in den unmittelbaren Kontakt mit dem Publikum treten. Um das Neue des Sozialismus darzustellen, seien die Kunstmittel Goethes und Schillers nicht mehr ausreichend. Stattdessen solle formal experimentiert werden. Es sei längst an der Zeit, die Dramatik als wirkmächtigste literarische Gattung ‚in den Kampf um den Sozialismus zu führen‘ und im Publikum einen ‚Kampf des Neuen gegen das Alte‘ zu entfachen.“⁷⁵

Die Liberalisierung, durch die z.B. auch westliche Theaterstücke gespielt werden konnten, dauerte jedoch nicht lange, und die SED griff wieder zu scharfen Maßnahmen. Viele Dramen wurden in dieser Zeit in der experimentellen sozialistischen Dramatik geschrieben, dazu zählen Brecht und andere Autoren (wie z.B. Peter Hacks und Heiner Müller), „die zwar an

⁷⁰ BRAUNECK / SCHNEILIN 2007: 1086.

⁷¹ BUDDECKE 1981: 248.

⁷² Ebd. 248.

⁷³ Ebd. 249.

⁷⁴ Ebd. 252.

⁷⁵ WEBER 2014: 8.

den großen Lehrmeister anknüpften, aber gleichzeitig thematisch und formal über ihn hinausgingen.“⁷⁶

Vor dem Anfang der 1960er Jahre wurde auf der 1. Bitterfelder Konferenz (1959) beschlossen, dass sich die Kunst mehr dem Leben nähern sollte; deshalb wurden die Arbeiter aufgefordert zu schreiben und die Künstler im Kontakt mit der Arbeiterwelt zu sein. Der Bitterfelder Weg brachte jedoch nicht die erwünschten Ergebnisse und wurde von vielen Künstlern kritisiert.⁷⁷ Es folgte im Jahr 1964 die 2. Bitterfelder Konferenz, auf der beschlossen wurde, dass „statt der Menge und Breite kultureller Aktivität (...) jetzt vorrangig deren Qualität [zählte]; und wo vorher der Begriff des ‚sozialistischen Realismus‘ eher eng und uniform ausgelegt worden war, wurde nunmehr dessen Weite und Vielfalt besonders hervorgehoben.“⁷⁸ Das bedeutete eine gewisse Freiheit, so konnten auch einige Werke von Hacks, Müller und Lange wieder gedruckt werden.⁷⁹ Trotzdem war die Periode 1963–1965 für diese drei Autoren und für das experimentelle sozialistische Theater „eine kritische Wende“⁸⁰. Sie versuchten noch einmal Stücke auf eigene Art und Weise zu schreiben, die den Forderungen der Partei entsprechen würden. Ihre Werke wurden in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre in der DDR jedoch nicht gedruckt und auch nicht gespielt, dagegen aber in Westdeutschland und in der Schweiz. So emigrierte Lange 1965 in den Westen⁸¹ und Müller und Hacks haben angefangen historische und mythische Stoffe in ihren Werken zu bearbeiten: „Diese enthielten aber, wenn auch meist in parabolisch verschlüsselter Form, so klare und deutlich kritische gesellschaftliche Nachrichten über und für die Gegenwart, daß sie bis 1971 in der DDR fast durchweg unterdrückt wurden.“⁸²

Zwar ist das DDR-Theater hauptsächlich durch die Persönlichkeit Bertolt Brechts und seine Nachfolger bekannt; daneben konnotiert es die offizielle Dramatik des *sozialistischen Realismus*, und nicht zuletzt sollte auch die Kabarettsszene erwähnt werden, welche sich ebenfalls großer Popularität erfreute.

„Kritik, Satire, Opposition sind Schlagworte, die dem Kabarett eigen sind. Das galt auch für die DDR-Kabarett. Doch im Unterschied zu anderen Ländern war auch das Kabarett zentral initiiert, organisiert und kontrolliert. Der Staat selbst bezahlte, förderte und verwaltete seine

⁷⁶ BUDDECKE 1981: 255.

⁷⁷ Ebd. 261-262.

⁷⁸ Ebd. 269.

⁷⁹ Ebd. 269.

⁸⁰ Ebd. 272.

⁸¹ Ebd. 284.

⁸² Ebd. 290.

Kritiker. Das brachte die Kabaretts in das Spannungsfeld der Anforderungen an ihr Metier und der ihnen übergeordneten Organisationen.“⁸³

Es war also eine von dem Staat genehmigte Kritik, die aber auch einer gewissen Zensur unterlag. Die Kabaretts waren getrennt in Laien- und Berufskabaretts, die ersten „gehörten in den Bereich des ‚Künstlerischen Volksschaffens‘, das vom Zentralhaus für Kultur in Leipzig koordiniert“⁸⁴ wurde. Die Laienkabaretts waren oft eine Vorstufe für die Berufskabaretts. „So entstand die ‚Distel‘ als erstes Berufskabarett 1953 aus der Laiengruppe ‚Kleine Bühne‘ um Erich Brehm.“⁸⁵ Die Berufskabaretts unterlagen in der Regel den Städten, so gab es „auch regionale Unterschiede in dem, was den Kabaretts an kritischen Aussagen erlaubt wurde.“⁸⁶ Im Jahre 1973 wollte man die Aufsicht zentralisieren, deshalb gründete man ein Komitee für Unterhaltungskunst, dieses hatte aber nur einen geringen Einfluss, denn es „erfüllte eher die Aufgabe, ideologische Maßgaben für die verschiedenen Bereiche der Unterhaltungskunst zu entwickeln und zu verbreiten.“⁸⁷

3.2 Die Dramatik der ČSSR

Die Dramatik der ČSSR in den 1960er Jahren beeinflusste in den 1950er Jahren zuerst Brechts Dramatik, am Anfang der 1960er fand sie Inspiration in Polen, wo sich das Theater bemühte offen und alternativ zu sein (z.B. Theatr Laboratorium). So wurden in Warschau Theaterfestivals des offenen Theaters (z.B. Teatru Ortwartego) regelmäßig gespielt. Wie schon erwähnt, bezeichnet der polnische Theaterregisseur und -wissenschaftler Kazimierz Braun dies als *Zweite Theaterreform*. Weiter inspirierte das tschechoslowakische Theater der 1960er Jahre auch das Absurde Theater, Dürrenmatts Theater des Paradoxes und das Modelldrama. Zugleich wurde aber in der einheimischen Tradition fortgearbeitet, neu entdeckt nach der Konferenz in Liblice wurde Franz Kafka, dessen Einfluss enorm war. So lässt sich statt von einem Einfluss der ausländischen Strömungen eher von einem Parallelismus der Entwicklung sprechen.⁸⁸

„Annahme Brechts, dessen Theaterideologie auf der materialistischen Dialektik und Marxismus basiert (weswegen es schwer war sie in dieser Zeit direkt zu abzuweisen), bedeutete ein definitives Ende der sinnlosen Versuche um Fortsetzung des ‚sozialistischen Realismus‘. Immer

⁸³ <https://www.mdr.de/zeitreise/stoeborn/damals/artikel75320.html> (24. 7. 2020)

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ JUST 2010: 74.

mehr setzte sich die Ansicht durch, dass ein ‚sozialistisches‘ Theater auch andere Ausdrucksmittel als nur realistische verwenden kann.“⁸⁹

Die modernen antiillusionistischen Ausdrucksmittel, die man verwendete, hatten neben Brecht ihre Tradition auch in dem avantgardistischen Theater der Zwischenkriegszeit. Dabei beriefen sich dessen Vertreter auf das russische Theater, das auch seine avantgardistische (aber auch kommunistische) Theater rehabilitierte.⁹⁰

„Das Drama, das seit dem Ende der 1950er Jahre nicht mehr abdeckte, dass es ein Konstrukt der Realität ist, versuchte den gegenwärtigen Menschen zu untersuchen, mehr auf Konflikte seines Gewissens aufmerksam zu machen, bislang ungestellte Fragen zu stellen u.Ä.“⁹¹

Die Dramatiker haben oft (manchmal vorgebliche) Ansichten der jungen Generation thematisiert wollen, beliebtes Thema war die Bürgerlichkeit und der Kampf eines jungen Menschen dagegen. Der Unterschied zu der vorigen Dramatik (des sozialistischen Realismus) war, dass das Handeln der Hauptfigur durch Schwierigkeiten beeinflusst wurde, und die Weltansicht nicht nur optimistisch war. In diesem Sinne bildete sich eine Strömung (gegen die antiillusionistische Strömung), die von A. P. Čechov inspiriert war, der sich in seinen Dramen hauptsächlich bemühte, eine gewisse Stimmung zu schaffen.⁹²

Die offizielle Theaterszene bildete das *Nationaltheater, Prager Stadttheater* (Městská divadla pražská; darunter *Kammertheater* in Hybernská Straße, *Theater Komödie, Theater ABC*, später *Theater Rokoko*),⁹³ *Theater in den Weinbergen* u.a. Selbst in diesen Theatern wurde jedoch nicht nur im Sinne des *sozialistischen Realismus* aufgeführt, gespielt wurde z.B. Čechov, Gogol, Williams, Roland, Ibsen, Dürrenmatt, Remarque u.a.⁹⁴ „Die 1960er Jahre sind in den tschechischen Ländern durch ein intensiv erlebtes Zugehörigkeitsbewusstsein zu dem europäischen Kontinuum gekennzeichnet.“⁹⁵ Durch die Offenheit konnten auch ausländische Autoren*innen übersetzt und gespielt werden, wie eben Tennessee Williams, Edward Albee, Peter Weiss, Samuel Beckett u.a.⁹⁶ Zwei Regisseure, die auch die offizielle Theaterszene modernisierten und eine „offizielle Opposition“ bildeten, waren Otomar Krejča und Alfréd Radok.⁹⁷

⁸⁹ JUST 2010: 75. (Übersetzung A.P.)

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd. 83. (Übersetzung A.P.)

⁹² Ebd.

⁹³ ŠORMOVÁ 2000: 262.

⁹⁴ JUST 2010: 79, 81, 83.

⁹⁵ Ebd. 90. (Übersetzung A.P.)

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd. 91.

Eine andere Opposition bildete sich in den neu entstandenen kleinen Theatern, die sowohl professionell als auch amateurhaft wirkten. „Diese Theater wurden zum direkten Sprecher der bislang unartikulierten Gefühle der jungen Generation.“⁹⁸ Sie basierten auf dem direkten Kontakt mit dem Publikum und ignorierten derzeitige Normen: „In dieser wesentlichen Missachtung der Normen der Zeit (...) versteckte sich eine latente Opposition gegen den totalitären System.“⁹⁹ Nach Jaroslav Vostrý (1996) war die Poetik der Kleinkunstabühnen durch deren Anti-Theatralik und Anti-Professionalität eine Manifestation des Misstrauens gegenüber dem Theater. Somit war das Theaterspielen nur ein „Spiel auf das Theater“, in dem darauf hingewiesen wurde, dass man kein Theater spielt, sondern einen Text, deshalb wurde auch ein großer Wert auf das Wortspiel gelegt.¹⁰⁰

Die Kleinkunstabühnen standen offiziell unter der Schirmherrschaft der neu gegründeten Organisation *staatliches Theaterstudio* (SDS, Státní divadelní studio). Sie wurde ursprünglich mit der Idee gegründet, den Kleinkunstabühnen einen organisatorisch-wirtschaftlichen Rahmen zu geben und sie so auch ideologisch zu beobachten. Die Auswirkung war aber die, dass sie durch diese Organisation eigentlich mehr davor geschützt waren.¹⁰¹ Im folgenden Kapitel werden die Kleinkunstabühnen näher beschrieben und im Kapitel 4 dann auch einzeln vorgestellt.

3.2.1 Kleinkunstabühnen

Die wortwörtliche Übersetzung des tschechischen Ausdrucks *Divadla malých forem* ist „Theater kleiner Formen“. Dieser Begriff bezieht sich im weiten Sinne auf theatralische Kreativität, die keiner Einheit folgt, sondern aus mehreren Vorführungen zusammengestellt ist. Oft haben sie komödiantische Züge, sind für kleineres Publikum, mit dem sie Kontakt schließen und haben keine kommerziellen Ansprüche.

Im engen Sinne sind mit dem Begriff spezifisch die tschechoslowakischen Kleinkunstabühnen des 20. Jahrhunderts gemeint. Diese entstanden wegen der politischen Lockerungen am Ende der 1950er und in den 1960er Jahren als eine Alternative zu der offiziellen Theaterszene. Es waren meistens Autorentheater, in denen die Dramatiker Teil des Ensembles waren. Oft handelte sich um eine kollektive Zusammenarbeit von mehreren Künstlern, unter denen auch Sänger, Schauspieler, Literaten, Musiker oder Gestalter waren. Die „kleinen Formen“, mit denen man arbeitete, waren Chansons, Seminare, Rezitation,

⁹⁸ JUST 2010: 91. (Übersetzung A.P.)

⁹⁹ Ebd. 92. (Übersetzung A.P.)

¹⁰⁰ VOSTRÝ 1996: 19-20.

¹⁰¹ Ebd. 17.

Vorlesungen, Clowns, Jazz, Film und Poesie. Die Theater waren gegen Institutionalisierung und bildeten eine (auch politische) Opposition, mit der Zeit wurden sie aber institutionell abgedeckt und haben sich emanzipiert. Von den Autorentheatern (Kabarett) haben sich dann die Poesietheater getrennt.¹⁰²

Die Vorgeschichte der Kleinkunsthöhlen geht, wie schon erwähnt, in die 1920er und 1930er zurück, als sich neben der Hauptszene des klassischen Theaters auch eine avantgardistische Szene bildete. Es wurden kleinere Theater gegründet, darunter das bekannte *Osvobozené divadlo* (1925, Das befreite Theater), in dem das Schauspielerpaar Jiří Voskovec (1905–1981) und Jan Werich (1905–1980) wirkten.¹⁰³ Bekannt sind ihre *Forbiny* (aus dem Deutschen Vorbühne), Schauspieler-Auftritte vor dem Vorhang während des Szeneumbaus.

Die Kleinkunsthöhlen bildeten sich aus den sog. *Text-appely*. Es handelt sich um eine gewisse Gattung oder auch ein Genre des spezifisch tschechischen Kabarett, bestimmt durch Improvisation. Der Begriff ist ein Wortspiel aus „Sexappeal“ und „Appell“. Der Text soll also an die Zuschauer appellieren, sie ansprechen, gleichzeitig sind sie durch ihre Innovation und die Ansprache hauptsächlich der jüngeren Generation reizend. Somit stellten sie eine Ausgangsbasis der Kleinkunsthöhlen dar. Gebildet sind sie aus Erzählung, Song und Halbimprovisation. Es handelt sich um ein Autorentheater, in dem die Interpreten zugleich auch Autoren der Texte sind. Begründer der Text-appely sind Ivan Vyskočil und Jiří Suchý, die gemeinsam dann 1958 das Theater *Na zábradlí* gründeten. Ihre Anfänge sind gerade die Text-appely, die sie in der Weinstube *Reduta* vorspielten. Auch andere Autoren und Theater übernahmen später diese Form.¹⁰⁴

Václav Havel nennt als Unterschied der Kleinkunsthöhlen zu dem klassischen Theater die Absenz von Ideologie.¹⁰⁵ Die Theater wie z. B. das Nationaltheater spielten im Sinne einer hohen Kunst, die dem Menschen (nach der sozialistischen Ideologie) bilden sollte. Dagegen wollten die Kleinkunsthöhlen „einfach nur etwas zeigen, und so zeigten sie es; auf unterschiedliche Art und Weise zeigten sie es, wie es ihnen einfiel, sozusagen springend, nach dem Gesetz der Idee. Die Menschen waren auf der Bühne ohne eine Rolle, spielten zusammen, spielten mit dem Zuschauer, sie zeigten keine Geschichten, sondern stellten Fragen und öffneten Themen.“¹⁰⁶

¹⁰² ZDEŇKOVÁ / HILMERA / JUNGMANNOVÁ / PAVLOVSKÝ 2004: 76-77.

¹⁰³ JUST 2010: 82.

¹⁰⁴ ZDEŇKOVÁ / HILMERA / JUNGMANNOVÁ / PAVLOVSKÝ 2004: 271.

¹⁰⁵ HAVEL 1990: 48.

¹⁰⁶ Ebd. 48-49. (Übersetzung A.P.)

Auch hier sieht man die Wirkung von Bertolt Brecht und dessen Verfremdungseffekten. Weder der Schauspieler noch der Zuschauer soll sich mit einer Rolle identifizieren. Es soll eine gewisse Beziehung zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer entstehen. Der Zuschauer wird zum Teil des Themas, er wird zur Debatte aufgefordert, die dann nach der Aufführung folgen soll.

„In seinem [Havels] Text erscheint ein neues Wort: Verantwortung. Ein Begriff, der die distanzierte Nähe der Literatur zerstört, denn es geht nicht nur darum, Wirklichkeit zu beschreiben, sondern sie auch zu schaffen. Wer jedoch die Wirklichkeit schafft, schreibt keine Geschichten, man wird zu ihnen, man passiert.“¹⁰⁷

Auf der anderen Seite meint Havel, dass das Theater nicht den Zuschauern erklären soll, wie alles ist, denn „diesen Übermut hat es nicht und das Belehren überlässt es Brecht.“¹⁰⁸ Es geht weder darum, den Menschen eine Anleitung zu geben noch einfach etwas zu kritisieren.¹⁰⁹ Die Idee dieser Theater ist, die Kompliziertheit und Pluralität zu zeigen und die Menschen zum Nachdenken, eben zur Verantwortung zu bringen. Also ein Gegenteil dessen, was die kommunistische Diktatur wollte:

„Zwischen der Intention des post-totalitären¹¹⁰ Systems und der Intention des Lebens ist eine Kluft: Während das Leben von seiner Natur zur Pluralität, Buntheit, unabhängigen Konstitution und Selbstorganisation zielt, also zu Erfüllung der Freiheit, beansprucht das post-totalitäre System eine Monolitität, Uniformität, Disziplin.“¹¹¹

Eine Auswahl der bekanntesten Kleinkunstabühnen der 1960er wird im Kapitel 4 näher vorgestellt, darunter *Divadlo Na zábradlí* (1958), *Semafor* (1959), *Činoherní klub* (1965), *Divadlo Járy Cimrmana* (1967), *Studio Ypsilon* (1963 Reichenberg, 1978 Prag), *Divadlo Husa na provázku* (1967, Brünn) und *Skumafka* (Olmütz).

3.3 Theater- und Dramaströmungen der 1960er Jahre

In diesem Kapitel werden einige dramatische Strömungen des Theaters der 1960er kurz vorgestellt, die diese Zeit prägen. Es handelt sich oft um ziemlich ähnliche Begriffe, die einander nicht ausschließen, sondern ergänzen, darunter Brechts *Episches Theater*, welches durch Piscators *Politisches Theater* beeinflusst wurde. Weiterhin werden das *Problemdrama* und das *Absurde Theater*, die einander ähneln, erwähnt. Allgemein lassen sich diese alle unter

¹⁰⁷ KRISOVÁ 1991: 8. (Übersetzung A.P.)

¹⁰⁸ HAVEL 1990: 50. (Übersetzung A.P.)

¹⁰⁹ KROČA 2019: 9.

¹¹⁰ Havel meint damit die kommunistische Diktatur, welche sich von den traditionellen Diktaturen der Geschichte unterscheidet. Mehr dazu in seinem Essay über die *Macht der Machtlosen* (Moc bezmocných).

¹¹¹ HAVEL 1989: 52. (Übersetzung A.P.)

dem Begriff des *Modelldramas* einordnen. Gemeinsam ist allen der Kontakt zum Zuschauer und das Ziel auf ihn zu wirken, was in unterschiedlicher Weise verläuft. Das *Politische* und *Epische Theater* bieten dem Zuschauer gewöhnlich eine genaue Lösung und Meinung, dagegen zeigt das *Problemdrama* auf ein Problem, das der Zuschauer selbst zu lösen hat. Das *Absurde Theater* schildert oft eine unlösbare Situation, die jedoch andere Themen zur Diskussion erzeugen soll. Das *Modelldrama* war in den 1960er Jahren eine willkommene Möglichkeit, das Theaterstück von der Schematisierung des Aufbaus von Umgebung und Figuren zu befreien, die durch die Ideologie festgelegt wurde. Das Drama ist nicht mehr der Realität und Objektivität untergeordnet, sondern arbeitet auch mit Imagination und Subjektivität und zielt darauf, Paradoxe der Welt zu thematisieren.¹¹²

Sollte man die einzelnen Strömungen den Staaten zuordnen, war gewiss das *politische* und *epische Drama* die Domäne der DDR, da die Begründer Erwin Piscator und Bertolt Brecht dort lebten und wirkten; dagegen ist das *Problemdrama* und das *Absurde Drama* typisch für die ČSSR. Brechts Poetik hatte aber einen großen Einfluss auf das *Problemdrama* in der ČSSR. Die Prinzipien der beiden sind zwar unterschiedlich, jedoch vereinbarten sie sich in dem, dass sie von der Illusionswelt abweichen wollen. Brechts Theaterstücke kamen auf die tschechoslowakische Bühne früher als das *Problemdrama*, nach dem Kriegsende im unterschiedlichen Maße, der Anfang der 1960er Jahre verlieh ihnen eine neue Aktualität. Inspiration bei Brecht fand z.B. Ludvík Kundera (1920–2010) in seinem Drama *Totální kuropění* (1961, Totaler Hahnenschrei).¹¹³

Einigermaßen haben alle diese Strömungen ähnliche Elemente, die sie untereinander verbinden, jedoch sind sie nicht völlig identisch, sondern voneinander zu unterscheiden. Nach David Kroča (2019) kann man das *Modelldrama* als Oberbegriff für das *Absurde Drama*, Brechts *Episches Drama* sowie das *Problemdrama* betrachten.¹¹⁴ Im Folgenden werden diese einzeln näher beschrieben.

3.3.1 Das Modelldrama

Das Modelldrama (auch Modellspiel oder -stück)¹¹⁵ ist ein ungenauer Begriff, da jedes Drama eigentlich ein Modell ist. Es werden damit aber solche Dramen gemeint, deren Handlung auf eine dramatische Situation reduziert wird.¹¹⁶ Die Reduktion ermöglicht es ein Thema

¹¹² KROČA 2019: 55.

¹¹³ Ebd. 59-61.

¹¹⁴ Ebd. 77.

¹¹⁵ <http://www.archiv-datp.de/worterbuch-modellspiel-modellstueck/> (26. 7. 2020)

¹¹⁶ ZDENKOVÁ / HILMERA / JUNGMANNOVÁ / PAVLOVSKÝ 2004: 182.

deutlicher zu machen. Es wird eine neue fiktive Parabel-Welt geschaffen, die einerseits Bezug auf die Realität hat, andererseits eröffnet sie dem Autor*in einen breiten Spielraum, in denen verschiedenen Regel gelten.¹¹⁷

Gewöhnlich hat dieses Drama keine Hauptfigur, da durch die Situation alle Figuren betroffen sind. Die Figuren sind von der Außenwelt isoliert und werden vor eine permanent drohende existenzielle Krise gestellt. Da der Bezug auf Zukunft fehlt, wird oft auf die Vergangenheit der Figuren mit einem retrospektiven Bild fokussiert. Dadurch kommt man auf eine Thematisierung des menschlichen Wesens, und es werden die Ursachen aufgedeckt, die den Figuren die Lösung der Situation unmöglich machen. Zwar bleiben im Modelldrama die Komposition der fünf Bestandteile nach G. Freytag erhalten, die Veränderungen sind aber so gering, dass sie ineinander verfließen. Die dramatische Spannung steigert sich nicht, sie differenziert sich nur durch unterschiedliche Geschichten der einzelnen Personen. Ein Beispiel für ein Modelldrama ist *Geschlossene Gesellschaft* (1944) von J. P. Sartre.¹¹⁸

3.3.2 Das Problemdrama

Als Problemdrama kann eigentlich auch im weiten Sinne nach Aristoteles' Poetik jedes Drama bezeichnet werden, weil ein Problem oder besser gesagt ein Konflikt den Kern des Sujets eines jeden Dramas bildet. Diese Dramatik folgt dann gewissen Regeln in Bezug auf die Form, um den Konflikt richtig darzustellen. Meistens ist der Aufbau eines Dramas in fünf Teile gegliedert, damit sich der Konflikt steigert und am Ende aufgelöst wird. Wichtig dabei ist die Katharsis, also eine Reinigung, die auf der emotionalen Ebene beim Zuschauer abläuft.¹¹⁹

Bei einem Problemdrama im eigentlichen Sinne handelt es sich nicht um einen Konflikt, der am Ende gelöst wird, sondern um die Darstellung eines Problems, das oft nicht zu lösen ist. Es wird dabei auch nicht auf die emotionale Ebene abgezielt, sondern auf die rationale: Es kommt „aus der Sphäre der Empfindung in die Sphäre der Überlegung.“¹²⁰ Für Präzisierung des Begriffs benutzt Patrice Pavis, ein britischer Theaterwissenschaftler, statt des Begriffs *Problem* den Begriff *These*, Zdeněk Hořínek schlägt den Begriff *Ideendrama* vor. Alle drei Termini deuten darauf hin, dass den Zuschauern ein aktuelles moralisches oder

¹¹⁷ KROČA 2019: 52-53.

¹¹⁸ ZDEŇKOVÁ / HILMERA / JUNGMANNOVÁ / PAVLOVSKÝ 2004: 182.

¹¹⁹ KROČA 2019: 29-30.

¹²⁰ Ebd. 30. (Übersetzung A.P)

politisches Problem vorgestellt wird,¹²¹ als eine Provokation dem Zuschauer gegenüber, damit er darüber selbst nachdenkt und sich dazu weitere Fragen stellt.¹²²

Diese Dramatik ist den 1960er nicht neu, sondern schon aus der Zwischenkriegszeit bekannt. Ein bedeutender tschechoslowakischer Autor war z.B. Karel Čapek, dessen Werke oft vor dem kommenden Faschismus warnten oder vor der Mechanisierung der Welt. Diesen Werken, auch bei anderen Autoren*innen, wurde oft ein schwaches Ende vorgeworfen, eben wegen des Fehlens einer klaren Antwort auf das Problem.¹²³ Wie aber Dürrenmatt sagt, „der Dramatiker hat nicht ein Problem zu lösen, sondern seine Geschichte zu Ende zu denken.“¹²⁴

Nach dem Kriegsende konnte man an diese Dramatik nur schwer anknüpfen, da die kommunistische Partei die Poetik des *sozialistischen Realismus* erforderte. In dieser Poetik war weder Platz für ein Problem noch für einen Konflikt nach Aristoteles. Dieses dogmatische Vorgehen dauerte jedoch nicht lange, die Poetik der zweiten Hälfte der 1950er Jahre war schon kritischer, trotzdem bot sie aber immer noch ein klares oft idealisiertes Ende an.¹²⁵

Zu Beginn der 1960er fangen die Autoren*innen wieder an Problemdramen zu schreiben. Sie wählen dafür keine großen Themen, sondern alltägliche Situationen. Am Anfang bevorzugten die Dramatiker noch etwas unpassend die Gesprächskomödie, die jedoch nicht dafür geeignet war, den ersehnten Effekt zu erzeugen. Einen positiven Einfluss diesbezüglich hatte der schweizerische Dramatiker Friedrich Dürrenmatt, der in seinen Dramen eine schlimmstmögliche (Modell-)Situation schuf, in der immer das Böse gewinnt. So brachte Dürrenmatt das Modelldrama in die tschechoslowakische Umgebung.¹²⁶

3.3.3 Das epische Theater

Das Epische Theater ist auch in zweierlei Hinsicht zu verstehen. Im weiten Sinne bezieht es sich auf das „Einbauen nichtdramatischer Formen, vorwiegend episch-erzählerischer Art, jedoch auch lyrischer oder musikalischer Natur“.¹²⁷ Seine Ursprünge sind schon im griechischen Theater zu finden, im Dialog des Autors mit dem Chor, was dazu diente, über die Handlung einen kritischen Kommentar zu äußern. Ähnlich sind solche Kommentare auch bei den Mysterienspielen oder bei romantischen Lustspielen. Eine hohe Tendenz des Epischen

¹²¹ KROČA 2019: 26-27.

¹²² Ebd. 31.

¹²³ Ebd. 36.

¹²⁴ IRMSCHER / KELLER 1983: 337.

¹²⁵ KROČA 2019: 37-39.

¹²⁶ Ebd. 46-50.

¹²⁷ BRAUNECK / SCHNEILIN 2007: 349.

Theaters findet sich am Ende des 19. Jahrhunderts beim Naturalistischen Theater, in dem oft Revue, Bericht oder Schilderungen einbezogen werden.¹²⁸

Wichtiger für diese Arbeit ist die Bedeutung des Epischen Theaters im engeren Sinn, unter dem man die Theatertheorie von Erwin Piscator (1893–1966) und vor allem die von Bertolt Brecht (1998–1956) versteht.¹²⁹ Sprechen kann man hier auch von einem politischen Theater, Lehrtheater oder didaktischen Theater, denn dessen Ziel ist es, den Zuschauer zu belehren. Dabei sollen die sog. *Verfremdungseffekte* helfen, die für das Epische Theater charakteristisch sind. Sie bestimmen „im selben Maß Sprachform, Dialogführung und Dramenbau (...) wie dann auch die Spielweise der Schauspieler oder die Elemente der Inszenierung“.¹³⁰ Die Skala der Techniken ist breit, gemeinsam haben sie, dass sie die Identifikation mit der Rolle – sowohl bei dem Zuschauer als auch bei dem Schauspieler – vermeiden sollen.¹³¹ Die Technik des Epischen Theaters wurde dann auch beim Dokumentarischen Theater oder bei der Parabeldramatik angewendet. Beeinflusst hat es auch die Dramatik der DDR (Pater Hacks, Heiner Müller).¹³²

3.3.4 Das politische Theater

Der Begriff des politischen Theaters ist zwar mit Erwin Piscator verbunden, im weiten Sinne war aber schon das antike griechische Theater immer politisch, da es aktuelle Probleme der Gesellschaft thematisierte und Kritik oder Lob der Herrschaft ausübte. „Ob mit einem Drama direkt politische Absichten verbunden sind oder nicht, seine Wirkung bezieht sich jedenfalls auf den Menschen als Totalität von Individuum und Gemeinschaftswesen und ist insofern immer auch eine politische.“¹³³ Als Gegner des politischen Theaters kann das *Absurde Theater* betrachtet werden. Sein Vertreter Eugène Ionesco stellt sich Brechts *Epischem Theater* radikal entgegen und meint, dass „das Menschliche‘ über ‚dem Sozialen‘ steht“ und der Mensch sich durch das Politische entfremdet.¹³⁴

Das politische Theater hat dann zur Bildung des *Dokumentarischen Theaters* beigetragen, welches daran anknüpfte. Entstanden ist es aber erst in den 1960er und bearbeitete die nahe Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs, aber auch die kommunistische Zeit. Das dokumentarische Theater ist aus authentischem Geschichtsmaterial wie Reden,

¹²⁸ BRAUNECK / SCHNEILIN 2007: 349.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd. 1159.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd. 350.

¹³³ Ebd. 790-791.

¹³⁴ Ebd.

Fotografien und Filmen zusammengestellt. Entscheidender Durchbruch war das Stück *Der Stellvertreter* (1963) von Rolf Hochhuth. Viele dokumentarische Theaterstücke hat Heiner Kipphardt geschrieben, der in der DDR lebte. Bekannt ist Peter Weiss' *Ermittlung* (1965), die den Auschwitzprozess thematisiert.¹³⁵

3.3.5 Absurdes Theater

Das Absurde Theater erschien als ein Dramagenre in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Nordamerika und Europa. Nach dieser Dramatik wird die Absurdität der Welt als Tatsache dargestellt und das Absurde wird zu einem gewissen System, zur neuen Ordnung oder zur Normalität. Als Vorfahren des Absurden Dramas werden Georg Büchner, Christian Dietrich Grabbe, Alfred Jarry, Franz Kafka oder die Dadaisten betrachtet. Zu den Absurden Dramatikern zählen Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Sławomir Mrożek, Jean Genet, Václav Havel und anderen.¹³⁶

Die Absurdität entsteht daraus, dass es kein Verbindungsprinzip in der Welt gibt, keine Bedeutung, keinen Zweck und die Existenz wird als bedeutungslos dargestellt. Man versteht weder sich selbst noch die anderen, weshalb auch die Dialoge wenig Sinn haben und die Handlung verliert sich – wo kein Konflikt ist, kann auch keine Lösung sein. Die Absurdität wird anhand unterschiedlicher Mittel erzeugt, z.B. durch Naturalismus, Fantasie, Traumwelt oder durch die Sprache selbst, durch Reihungen, Wiederholungen, unendliche Vermehrungen. Man kann zwischen mehreren Arten des Absurden Dramas unterscheiden (nach Oleg Sus)¹³⁷:

1. Existenzielle/absolute Absurdität des menschlichen Wesens (Beckett),
2. Koordinierte/relative Absurdität, die als Hyperbel der Satire dient (Ionesco),
3. Fallabsurdität, die durch absurde Wortverbindungen entsteht, aber keine Lebensabsurdität ausdrückt.

Zu der relativen Absurdität zählen auch „sozialistische“ Absurde Dramen (Sławomir Mrożek, Václav Havel), in denen anhand der künstlichen Absurdität die Absurdität des Regimes/Systems demaskiert wird.¹³⁸

¹³⁵ BRAUNECK / SCHNEILIN 2007: 309.

¹³⁶ ZDEŇKOVÁ / HILMERA / JUNGMANNOVÁ / PAVLOVSKÝ 2004: 15.

¹³⁷ Ebd. 15-16.

¹³⁸ Ebd. 16.

4. Theaterszene der 1960er Jahre in der ČSSR

Das Theater in den 1960er in der ČSSR ist zwar eine spezifische Phase in der Geschichte des Theaters, jedoch weder eine autonome noch eine einheitliche. Sie knüpfte an die Tradition der Avantgarde an und gründete viele Theater, die experimentell, kabarettartig oder appellativ waren. Im Folgenden werden einige der bekanntesten Theater vorgestellt, die in der Zeit entstanden und oft heute noch aktiv sind. Die klassische Szene wird absichtlich ausgelassen, weil die Beziehung zu dem kulturpolitischen Kontext deutlich gemacht und eher die Neuerungen, die in der Opposition standen, vorgestellt werden sollen. Es wird zwar die Vorgeschichte und auch heutige Aussicht erwähnt, aber der Fokus liegt auf den Ereignissen der 1960er Jahre.

4.1 Theater *Na zábradlí*

Das Theater *Na zábradlí* (auch *Na Zábradlí*)¹³⁹ war eine der ersten Kleinkunsthöfen in Prag. Das Jahr 1958 gilt offiziell als Gründungsjahr, die Geschichte geht aber noch weiter. Ab 1957 trafen sich die Begründer des Theaters Jiří Suchý und Ivan Vyskočil in der Weinstube *Reduta*. Es war ein Treffpunkt junge Künstler*innen, die Lieder sangen, Texte vorlasen und Pantomime machten. Die zwei führten dort die sog. *Text-appealy* vor, welche eine Kombination von kurzen Theaterszenen, Liedern und Improvisation darstellen.¹⁴⁰ Es ging dabei wesentlich auch um den direkten Kontakt mit dem Publikum.

Das genügte aber Jiří Suchý nicht, denn er wollte Theater machen und begann so nach einem geeigneten Platz zu suchen. 1958 wurde den zwei sowie Helena Philippová und Vladimír Vodička ein kleiner Saal auf dem Anna-Marktplatz (*Anenské náměstí*) zur Verfügung gestellt. Es war ein Ort mit reicher Geschichte und hauptsächlich mit einem Theatersaal, der 1913 von einer katholischen Gemeinde gegründet worden war. Es befand sich jedoch in einem verwüsteten Zustand, so mussten es alle Beteiligten Schritt für Schritt selbst rekonstruieren. Jiří Suchý hat z.B. als studierter Graphiker die Bühne bemalt.¹⁴¹

Die Premiere fand am 9. Dezember 1958 statt. Gespielt wurde *Kdyby 1000 klarinetů* (Wenn tausend Klarinetten), das als Leporello von 36 Bildern bezeichnet wird. Es ist hauptsächlich aus Liedern zusammengestellt, die Jiří Suchý komponiert hat. Die Dialoge hat Ivan Vyskočil noch dazu geschrieben, weil er meinte, dass das Stück einen Hauptgedanken

¹³⁹ „Na Zábradlí“ folgt den neuen grammatischen Regeln. Das Theater benutzt jedoch die ältere Variante.

¹⁴⁰ SMEJKALOVÁ 2019: 17.

¹⁴¹ Ebd. 18.

braucht, ein Problem zu lösen. Immer noch wurde das Stück in provisorischer Umgebung gespielt, z.B. statt Kleiderhalter gab es für die Zuschauer nur Nägel an der Wand.¹⁴²

Eine weitere Richtung des Theaters war die Pantomime, für die man schon längere Zeit eine stabile Szene suchte und hier fand. Gewirkt hat hier der Mime Ladislav Fialka, der rein pantomimische Vorstellungen inszenierte: *Pantomima Na zábradlí, Devět klobouků na Prahu* (Neun Hüte auf Prag) und *Etudy*. Die Pantomime erfreute sich einem positiven Ruf nicht nur in der ČSSR, sondern auch im Ausland, aufgeführt wurde z.B. auch in der DDR und in der Sowjetunion. Ladislav Fialka bekam sogar 1962 den Klement Gottwald Staatspreis für seine Arbeit. Vyskočil bemühte sich um ein Synthetisches Theater, das die Pantomime mit Schauspiel verbinden würde, dies ist ihm jedoch nicht gelungen. Das Pantomimische Theater wurde eher mehr und mehr selbständig.¹⁴³ Neben Theater wurde hier jeden Sonntag Jazz, Klassik aber auch Volksmusik gespielt. Das Foyer wurde den Malern als Galerie angeboten. Seine erste Ausstellung hatte hier der Maler František Forejt.¹⁴⁴

Um 1960 erlebte das Theater mehrere Veränderungen. Eine positive Veränderung war, dass die Hausmieter aus dem Erdgeschoss auszogen und somit bekam das Theater neue Plätze zur Verfügung. Jiří Suchý hat jedoch das Theater verlassen und gründete eine andere Kleinkunstabühne Namens *Semafor*. Er wollte nicht nur Musik machen, sondern auch aktiv spielen und die Menschen amüsieren. Dagegen wollte Ivan Vyskočil das Theater in die Richtung des Modelldramas entwickeln. Nach dieser Poetik hat er das Stück *Smutné Vánoce* (Traurige Weihnachten) aufgeführt, welches jedoch beim Publikum auf Kritik stieß. Ein weiteres Stück *Autostop* schrieb er schon mit Václav Havel, der dort als Techniker angefangen hat zu arbeiten. Allerdings haben sich die Schauspieler gegen Ivan Vyskočil kritisch geäußert und forderten seinen Austritt aus dem Theater. Statt ihm kam 1962 Jan Grossman hinzu, und das Theater wandelte sich von einer Kleinkunstabühne in ein professionelles Theater.¹⁴⁵

Das Repertoire des Theaters wurde stärker durchdacht und organisiert. Die Veränderung war jedoch nicht rasch, sondern fortlaufend. Am Anfang wurden noch Theaterstücke „kleinerer Formen“ gespielt, wie es die Kleinkunstabühnen machten, z.B.: *Nejlepší roky paní Hermanové* (Die besten Jahre von Frau Herman). Eine andere kleinartige Form waren die selbst erdachten „szenischen Grenóbl“, eine Montage aus Liedern, Sprüchen

¹⁴² SMEJKALOVÁ 2019: 20.

¹⁴³ Ebd. 20-30.

¹⁴⁴ Ebd. 35-36.

¹⁴⁵ Ebd. 23.

und Poesie. Eine Aufführung dieser Art war *Vyšinutá hrdlička* (Verrückte Turteltaube). Diese Erfahrungen nutzten Grossman und Havel dann für ihr weiteres Werk.¹⁴⁶

Der 3. Dezember 1963 war für das Theater ein Wendepunkt, denn an diesem Datum wurde Havels *Gartenfest* uraufgeführt. So begann die Zeit des Absurden Dramas in der ČSSR. Gespielt wurden auch weltbekannte Autoren – 1964 gab es Aufführungen von drei bekannten Dramatikern: *König Ubu* (Alfred Jarry), *Warten auf Godot* (Samuel Beckett), *Die Unterrichtsstunde* und *Die kahle Sängerin* (Eugène Ionesco).¹⁴⁷ Neben diesen Dramatikern inszenierte man hier auch einige Werke von Kafka, der bisher als bürgerlicher Dekadent von der kommunistischen Partei abgestempelt und somit unerwünscht war. Nach der Kafka-Konferenz in Liblice 1963 war es aber wieder möglich, sich offiziell mit seinem Werk auseinanderzusetzen. Kafka war zwar kein Vertreter des Absurden Dramas, dennoch aber gehörte er zu Havels beliebtesten Autoren. Gemeinsam war ihnen die absurde Weltdimension und das Interesse am Verlust der Identität eines Individuums.¹⁴⁸

In den Jahren 1966–1967 wurde das Gebäude renoviert. In dieser Zeit musste Grossman sein Büro in einem Wohnwagen vor dem Theater haben, aber dem Ensemble wurde ermöglicht, die Zeit der Renovierung für Auslandsreisen zu nutzen, sogar in den Westen. So spielte das Theater in den USA, in Westberlin, Belgien, Italien, Frankreich und Großbritannien. Zur Aufführung des *Prozesses* kam sogar Margaret, die Schwester der Königin Elizabeth II. Dieses Ereignis kam dann auch in die tschechoslowakische Presse. Die ausländischen Theater zeigten großes Interesse an Grossmans Arbeit und boten ihm viele Engagements, er blieb aber dem Theater *Na zábradlí* treu.¹⁴⁹

Das Jahr 1968 brachte ein Ende der Reformzeit, als der Prager Frühling durch den Einmarsch der Armee des Warschauer Paktes zerstreut wurde. Folgen sollte die Zeit der sogenannten Normalisierung und im Theater wurde die Atmosphäre wegen Havels und Grossmans Anwesenheit unangenehm. Václav Havel hat deswegen im Sommer gekündigt, mit ihm auch einige wichtige Schauspieler wie Jan Libíček und Václav Mareš, und im Herbst dann schließlich auch Jan Grossman.¹⁵⁰ Es war zwar das Ende einer Ära, aber nicht das Ende des Theaters, denn es kam eine Generation neuer Schauspieler und Regisseure, die das Renommee des Theaters behielten, nur wieder in einer anderen Form. Sowohl Havel als auch Grossman kamen in den 1990er Jahren in das Theater zurück. Jan Grossman wurde 1991 zum

¹⁴⁶ SMEJKALOVÁ 2019: 41-42.

¹⁴⁷ Ebd. 44-45.

¹⁴⁸ KRISOVÁ 1991: 18.

¹⁴⁹ SMEJKALOVÁ 2019: 58-67.

¹⁵⁰ Ebd. 60-61.

Direktor gewählt und Havel, schon als Präsident, erschien im Theater als Autor seiner neuen Dramen – *Largo desolato* und *Die Versuchung*.¹⁵¹

4.2 Theater *SEMAFOR*

Das Theater *SEMAFOR*, dessen Namen die Abkürzung von *SEdm MALých FORem* (Sieben kleine Formen) ist, wurde von Jiří Suchý gegründet, der das Theater *Na zábradlí* 1959 verlassen hatte. Er gründete es zusammen mit Jiří Šlitr, mit dem er ein Schauspieler- und Regisseurpaar bildete. Ursprünglich war der Sitz des Theaters im Theater Ve Smečkách, wo sich heute das Theater *Činoherní klub* befindet. Am 30. Oktober 1959 wurde das Theater mit dem Stück *Člověk z půdy* (Der Mensch aus Erde) eröffnet, welches Jiří Suchý schrieb und wozu Šlitr die Musik komponierte.¹⁵²

Einige Schauspieler, die dort mitwirkten, waren schon bekannt (Miloš Kopecký, Miroslav Horníček), die anderen waren neue unbekannte (Nicht-)Schauspieler*innen. Z.B. spielte dort Waldemar Matuška, der ursprünglich als Glasbläser arbeitete und ab und zu mit einer Band sang, oder Pavlína Filipovská, die sich ohne Erfolg um ein Studium an der Schauspielerakademie DAMU bewarb. Beide wurden später zu Stars der tschechoslowakischen Popmusik. Musik war für das Theater bestimmend, zwar wollte man ursprünglich in der Art kleiner Theaterformen spielen, also Maskentheater, Film- und Dokumentarexperimente, Kinderkabarett und ähnliches, aber schließlich wurde das Konzept auf das Liedertheater reduziert, das beim Publikum sehr beliebt war.¹⁵³ Das Theater hat noch weitere heute bekannte Sänger*innen entdeckt – wie Hana Hegerová, Eva Pilarová oder selbst Karel Gott. Die von Šlitr und Suchý komponierten Lieder wurden volkstümlich und werden bis heute am Lagerfeuer gesungen. Bohuslav Hoffmann betrachtet diese Lieder als Poesie des Alltags, die durch ihre Naivität und Trivialität gegen die normierte Tendenz revoltierte. Besonderheit der Poesie dieser Zeit nennt er eben ihr Vortrag, es war eine „phonische Poesie“, die entweder rezitiert (Kleinkunsth Bühnen, Poesietheaters) oder gesungen wurde (Jiří Suchý, Karel Kryl).¹⁵⁴

Den meisten Menschen scheinen die Stücke des Theaters Semafor nur als bloße Unterhaltung ohne tieferen Sinn. Die bloße oft ironische Realität ohne hohe Ideale war aber gerade das, was die Menschen amüsierte, und was gegen die Tendenz der Darstellung hoher kommunistischer Ideale war. Oft versteckte sich in dem Humor auch Kritik an Erscheinungen

¹⁵¹ SMEJKALOVÁ 2019: 99-102.

¹⁵² KOLÁŘ / SUCHÝ 1991: 9-11.

¹⁵³ Ebd. 9-11.

¹⁵⁴ BRABEC / DENEMARKOVÁ 2000: 303, 311.

des Alltags. Das Theater hatte eine massenhafte Wirkung, hauptsächlich dank der eingängigen Lieder.¹⁵⁵ Das Publikum bestand vorwiegend aus jungen Menschen, und der Partei wurde das Theater allmählich verdächtig, so kritisierte sie, dass es die junge Generation verdirbt. Der Bezug zur westlichen Musik (Rock 'n Roll und Jazz) war der Partei ebenfalls ein Dorn im Auge, aber nicht der einzige, den das Theater stellte eine Art Insel der Freiheit dar, ohne dass es einer (politischen) Ideologie folgen würde. Die Kritik war in den ersten Jahren sehr streng gegenüber dem *Semafor*, der Popularität beim Publikum schadete es nicht. Man konnte das Theater also nicht so leicht verbieten, deshalb hat man es ihm aber schwieriger gemacht. Der Saal in Ve Smečkách wurde für technisch unbefriedigend erklärt und man versprach erst in drei Jahren ein anderes Gebäude zur Verfügung zu stellen. Das war eine gewöhnliche Taktik der Partei, ähnlich hat man auch mit Theater *Činoherní klub* und *Studio Ypsilon* gehandelt. Es folgte ein Jahr, in dem das Theater an unterschiedlichen Orten aufführte. Diese Krise überstand es dank des treuen Publikums, trotzdem gab es wegen interner Streitereien Verluste – Waldemar Matuška, Eva Pilarová und Karel Štědrý wechselten ins Konkurrenztheater *Rokoko*.¹⁵⁶

In der breiten Öffentlichkeit wurde über diesen Abgang laut diskutiert, und als Suchý und Šlitr das Stück *Jonáš a tingl tangl* aufführten, dachte man zunächst, dass die Anwesenheit nur der beiden Schauspieler das Ende des Theaters *Semafor* bedeutet. Das Stück brachte aber das genaue Gegenteil, sogar Anerkennung der Funktionäre, die selbst zur Aufführung kamen und begeistert davon waren. Dem Theater wurde wieder ein fester Ort verliehen und die Kritik schrieb in positivem Ton darüber. Gleichzeitig hörte das Theater auf, nur für die jüngere Generation zu sein, die dann zum Underground wechselte. Dieses Stück war in mehrerlei Hinsicht wichtig: erstens wurde das Theater anerkannt, zweitens hat Suchý seine Vorstellungen von Theater erfüllen können und letztlich war es das erste Mal, wo Šlitr als Schauspieler erschien. Die beiden bildete so ein Komikerpaar ähnlich wie Voskovec und Werich.¹⁵⁷

Im Jahr 1964 kamen sie mit der Idee, eine Serie *Recital 64* zu drehen, die aus ihren Liedern zusammengestellt ist, die sie oft auf ironische Weise darstellten, indem sie komisch die ursprünglichen Interpreten nachahmten. In demselben Jahr haben sie auch angefangen, den Film *Kdyby tisíc klarinetů* (Wenn tausend Klarinetten) zu drehen, dessen Vorläufer das gleichnamige Theaterspiel im Theater *Na zábradlí* war. Im Film erscheinen fast alle

¹⁵⁵ KOLÁŘ / SUCHÝ 1991: 11-12.

¹⁵⁶ Ebd. 17-22.

¹⁵⁷ Ebd. 27-29.

damaligen populären Sänger*innen: Matuška, Pilarová, Gott, Hegerová, Filipovská, Malknechtová, Jelínek u.a. Leider verursachte das Drehen eine weitere Krise des Theaters. Gedreht wurde im Westböhmen, und den Schauspielern wurde einiges (ungerechterweise) vorgeworfen; z.B. machte man aus Matuška einen Alkoholiker, nachdem man ihn einige Male in der heimischen Kneipe sah. Für ein Jahr wurde ihm die Theaterarbeit verboten. Gott und Pilarová konnten nur mit Erlaubnis der Partei Konzerte machen und Schallplatten aufnehmen.¹⁵⁸

Nach dem erfolglosen Stück *Sekta* kam das sehr erfolgreiche Stück die Jazz-Oper *Dobře placená procházka* (1965, Ein gut bezahlter Spaziergang), das später auch von Miloš Forman als Film gedreht wurde und weltweite Anerkennung bekam.¹⁵⁹ Das Jahr 1965 brachte wieder Veränderungen bezüglich des Ensembles – Filipovská und Gott haben das Theater verlassen. Derzeit verbreitete sich die Beat- und Rockmusik, welche der Präferenz des *Semafor*s nicht entsprach. 1967 fuhr Šlitr für ein halbes Jahr nach Montreal, wo die internationale Ausstellung Expo 67 stattfand. In der Zeit begann im *Semafor* ein anderes Komikerpaar zu wirken – Jiří Grossmann und Miloslav Šimek.

Nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes 1968 entstand das Stück *Jonáš II.* – es war wegen dem Publikum, das sogar eine Petition erstellte, als *Jonáš a tingl tangl* nicht mehr gespielt wurde. Dieses Stück beinhaltet ungewöhnlich eine sichtbare Kritik und Reflexion der damaligen Situation. Am deutlichsten ist es im Lied „Gegen alle“:

„Gegen Autos, gegen Eigentum
Gegen Pfadfinder, gegen Wachbleiben
Gegen Zeit, gegen Frackanzug
Gegeneinander, gegen Wolken
Gegen Herren, gegen Jungfrauen
Gegen Pläne, gegen Parteien
Gegen Staub, gegen Schlamm
Gegen Angst, gegen Staat
Gegen Parlament, gegen Rauch
Gegen alles Nervige
Gegen Donner, gegen Flöhe
Gegen jeden, der sich kämmt“¹⁶⁰

¹⁵⁸ KOLÁŘ / SUCHÝ 1991: 35-36.

¹⁵⁹ Ebd. 37-40.

¹⁶⁰ SUCHÝ 2002: 269. (Übersetzung A.P.)

Bevor man dieses Stück verbieten konnte, starb unter ungeklärten Umständen Jiří Šlitr am 26. Dezember 1969 zusammen mit seiner Freundin an Gasvergiftung. Die Theorien spekulieren von Zufall, Selbstmord oder Mord. Erst ab 1970 bildet Suchý ein neues Theaterpaar mit Jitka Molavcová, und die beiden führen das Theater bis heute.¹⁶¹

4.3 Činoherní klub

Der *Činoherní klub* (Drama Klub) ist im Jahr 1965 entstanden, gegründet haben ihn der Regisseur Ladislav Smoček und der Dramaturg Jaroslav Vostrý, beide ehemalige Studenten aus der Theater-Akademie DAMU. Das Theater hatte zwar kein offizielles Programm, es wollte sich aber von dem klassischen traditionellen Theater absetzen, ohne dabei irgendwelchen Idealen und Zielen zu folgen. Jaroslav Vostrý formulierte schließlich das Programm des Theaters auf Anfrage der Journalisten und nannte es das „Theater der Schauspieler“, denn die Regie richtete sich hauptsächlich an die Schauspielleistungen.¹⁶² Es ging dabei um kreative Atmosphäre, Individualität, Authentizität, Suche nach gemeinsamen Themen und Zusammenarbeit aller.¹⁶³ Die meisten Schauspieler*innen dieses Theaters wurden dann zu bekannten Filmschauspieler*innen der tschechoslowakischen *Neuen Welle*, z.B. Josef Abrhám, Nina Divišková, Jiří Kodet, Pavel Landovský, Libuše Šafránková und viele andere. Es wirkten und arbeiteten hier auch einige Filmregisseure wie Jiří Menzel oder Evald Schorm.¹⁶⁴

Die erste Inszenierung war das Stück *Piknik* von Ladislav Smoček. Eigentlich war ursprünglich erst das Angebot da, das Stück zu spielen, entweder innerhalb des staatlichen Theaterstudios (Státní divadelní studium) oder im Theater *Laterna Magika*. Gleich hat man die Idee entwickelt, ein Theater zu gründen. Es sollte aber öffentlich nicht so aussehen, deshalb wurde es als Klub bezeichnet. Den Raum hat es im Theater *Ve Smečkách* (wo ein Jahr das Theater *Semafor* verbrachte) mit anderem Theater geteilt. Schließlich ist es dort allein geblieben und hat diesen Sitz bis heute. Man hat zu dem *Piknik*-Stück auch den Regisseur Jan Kačera zur Zusammenarbeit eingeladen, der auch einige Leute aus dem Theater *Petra Bezruč*e in Ostrava mitgenommen hat. Das Ganze stand unter der Schirmherrschaft des staatlichen Theaterstudios.¹⁶⁵

¹⁶¹ KOLÁŘ / SUCHÝ 1991: 41-51, 60.

¹⁶² <https://cinoherniklub.cz/divadlo/> (7. 7. 2020)

¹⁶³ VOSTRÝ 1996: 38-43.

¹⁶⁴ <https://cinoherniklub.cz/divadlo/> (7. 7. 2020)

¹⁶⁵ VOSTRÝ 1996: 34-35.

Gespielt wurden hauptsächlich aktuelle tschechische Dramen (*Podivné odpoledne dr. Zvonka, Na koho to slovo padne*), daneben aber auch russische Klassik (*Der Revisor, Schuld und Sühne*) und aktuelle angloamerikanische Dramen.¹⁶⁶ Einen großen Erfolg hatte die Inszenierung von Machiavellis Stück *Mandragola*, die der damals noch unerfahrene Regisseur Jiří Menzel bereitete. Dieses Stück wurde noch mehrere Jahre immer ganz ausverkauft aufgeführt, und dank dessen wurde das Theater auch ins Ausland eingeladen. Die erste Reise war 1966 nach München.¹⁶⁷ Anfang des Jahres 1968 war das Theater in Westberlin, wo es sogar den bekannten deutschen Kritiker Herbert Ihering begeisterte, der sich über dessen Aufführungen sehr positiv äußerte.¹⁶⁸ Im Jahr 1970 feierte das Theater einen Triumph auf dem internationalen Festival *World Theatre Season* in London. Die 70er Jahre brachten für das Theater eine Krise, indem viele Schauspieler das Theater verlassen mussten. Es dauerte aber nicht lange, und das Theater wurde wieder erfolgreich und ist es bis heute.¹⁶⁹

4.4 Theater Jára Cimrman

Am 23. Dezember 1966 wurde das erste Mal im Rundfunk in der Sendung *Nealkoholická vinárna U pavouka* (Alkoholfreie Weinstube Zur Spinne) die Gestalt des „neu entdeckten tschechischen Genies“ Jára Cimrman vorgestellt. Es handelte sich um eine monatliche „seriöse“ Sendung aus einem fiktiven Ort, durch die man die Zuhörer in einer Illusion gehalten hat. Die Autoren waren Zdeněk Svěrák und Jiří Šebánek, Regie führte Helena Philippová. Jiří Šebánek kam dann mit der Idee, ein Theater zu gründen. Helena Philippová hatte mit der Gründung neuer Theater schon einige Erfahrungen, da sie dabei war, als die Theater *Semafor* und *Na zábradlí* gegründet wurden. Sie hat die Formalitäten und Bürokratie erledigen können und hat eine Probe-Aufführung für das Staatliche Theaterstudio, wegen der Zusammenarbeit, abgemacht. Geplant war, zwei Einakter vorzuspielen, schließlich wurde das Stück in ein pseudowissenschaftliches Seminar über Jára Cimrman und in ein Theaterstück aus seinem Leben geteilt. Diese Form hat das Theater dann als seine Charakteristik übernommen und eine weitere Charakteristik dieses Theaters ist die Mystifikation. Den Zuschauern wird mit jedem Theaterstück durch neue „wissenschaftliche“ Seminare etwas aus dem Leben des „vergessenen tschechischen Genies“ erzählt. Jára Cimrman wurde zum nationalen Helden und zum Mythos, obwohl (fast) alle wussten, dass es ihn nie gegeben hat.

¹⁶⁶ <https://cinoherniklub.cz/divadlo/> (7. 7. 2020)

¹⁶⁷ VOSTRÝ 1996: 52-55, 58.

¹⁶⁸ Ebd. 72-73.

¹⁶⁹ <https://cinoherniklub.cz/divadlo/> (7. 7. 2020)

Die humorvollen satirischen Szenen bildete gespieltes Amateurtum und zugleich gespielte Professionalität.¹⁷⁰

Die Probe-Aufführung war erfolgreich, und das Theater wurde gegründet. Offizielle Uraufführung war am 4. Oktober 1967 das Stück *Akt* in Malostranská beseda. Es folgte das Stück *Vyšetřování ztráty třídní knihy* (Untersuchung des Verlustes eines Klassenbuchs). Das Jahr 1968 brachte Veränderungen im Ensemble – Helena Philippová und Jiří Sebánek sind weggegangen, nach dem Autounfall später auch Karel Velebný. Man engagierte aber neue Schauspieler und im Jahr 1970 spielten im Theater insgesamt zehn: Petr Bruncker, Miloň Čepelka, Jan Klusák, František Petiška, Ladislav Smoljak, Zdeněk Svěrák, Oldřich Unger, Pavel Vondruška, Jaroslav Vozáb und Jaroslav Weigel.¹⁷¹ Zwar sind schon mehrere Schauspieler aus dem ursprünglichen Ensembles gestorben, trotzdem spielt das Theater noch heute sein ursprüngliches Repertoire.

4.5 *Laterna Magika*

Laterna Magika ist das erste multimediale Theater der Welt und wurde 1958 auf der ersten internationalen Ausstellung nach dem Kriegsende Expo 58 in Brüssel vorgestellt. Inspiration für die *Laterna Magika* fanden die Begründer, der Regisseur Alfréd Radok und der Szenograph Josef Svoboda, schon im avantgardistischen Theater der Ersten Republik. Als Vorläufer der *Laterna Magika* kann man ihre gemeinsame Inszenierung von *Jedenácté přikázání* (Das elfte Gebot) von František F. Šamberk betrachten, in der im Hintergrund eine Filmprojektion lief, die Teil der Handlung war. Eben das wurde zum Prinzip von *Laterna Magika*, nicht nur eine willkürliche Montage, sondern eine, die voller Symbolik und Ergänzungen bezüglich der Handlung war. Durch Film oder Tanz wird die Geschichte weitergetrieben.¹⁷²

Auf der Expo 58 sollte sich die Tschechoslowakische Republik repräsentieren, indem sie einen Pavillon vorgeschlagen hat, der die Kultur und Geschichte vorstellen würde. Die *Laterna Magika* war nur ein Teil, eine Attraktion des Ganzen, daneben konnte man hier z.B. auch das Prag-Restaurant mit tschechischen Spezialitäten finden. Für Alfréd Radok und Josef Svoboda war es eine gute Gelegenheit, ihre Vorstellungen einer Verbindung des Theaters mit dem Film zu verwirklichen. Dabei halfen ihnen z.B. auch der bekannte Regisseur Miloš Forman oder Vladimír Svítáček und Jan Roháč. Ursprünglich sollten sie Filme mit

¹⁷⁰ SVĚRÁK / BERÁNEK / MONÍK 1993: 5-12, 51.

¹⁷¹ Ebd. 12-17.

¹⁷² KOCOURKOVÁ 2018: 13-17.

tschechischer Musik verbinden, sie haben jedoch ein Theaterstück daraus gemacht. An der Musik hat sich Jiří Šlitr beteiligt, der dann später mit Jiří Suchý das Theater *Semafor* gründete. Wichtig bei der Ausstellung war die Rolle der sog. Conférencierinnen, denn sie waren ein Roter Faden der ganzen Montage und haben das Publikum durch die Handlung geführt. Wichtig dabei war, dass sie mindestens eine Fremdsprache kannten, damit das Stück dem multilingualen Publikum zugänglich war. Das war bei der Auswahl der Schauspielerpraxis bevorzugt, so arbeiteten als Conférencierinnen auch die Nicht-Schauspielerinnen – was dann typisch für die kommende *Neue Welle* des Films war. Mit den Conférencierinnen hat man z.B. eine Szene gemacht, wo eine Live-Schauspielerin mit den anderen, die im Film waren, einen Dialog führte. Dieser neue Effekt verwunderte das ganze Publikum. Der tschechoslowakische Pavillon gewann den Hauptpreis *Goldener Stern* und noch mehr einzelne Preise und Diplome. Der *Laterna Magika* wurden viele Gastbesuche und Lizenzen angeboten.¹⁷³

Die Aufführung war so erfolgreich, dass man beschloss, auch nach der Rückkehr weiter zu machen. Als Theaterraum nützte man am Anfang das Kino im Palais Adria, das man gerade neugestaltete. Heute ist dort der Sitz des Theater *bez zábradlí*. Der Staat unterstützte zuerst finanziell das Projekt, weil man dachte, dass die *Laterna Magika* eine gewisse Propagation der ČSSR sein werde, das wollte aber Alfréd Radok nicht. Das Stück aus dem Expo 58 musste man für die Heimszene umgestalten, denn das Programm dauerte nur 50 Minuten. Man bereitete auch neue Vorführungen vor, z.B. *Zájezdový program* (Kurzreiseprogramm) oder die Kantate *Otvírání studánek* (Quellbrunnenöffnung) von Bohuslav Martinů. Dieses Stück wurde aber gleich verboten, und für Alfréd Radok bedeutete es eine Abfertigung. Die Kritik hat dem Stück Nihilismus vorgeworfen und den Bezug auf Bohuslav Martinů, der in die Schweiz emigrierte. Erst 1966 konnte das Stück unter dem Titel *Variation 66* aufgeführt werden.¹⁷⁴

Die anderen bemühten sich, das Stück *Zájezdový program* zu Ende zu bringen und führten es in Leningrad auf. Danach spielten sie es ein halbes Jahr an verschiedenen Orten der Sowjetunion. Den Russen hat es sehr gefallen, so war die Zukunft der *Laterna Magika* gerettet. 1961 fuhr die *Laterna Magika* nach London, dort war der Erfolg jedoch nicht so groß wie in der Sowjetunion. Das dortige Publikum konnte nicht so leicht schockiert werden, weil da größere Konkurrenz war. Außerdem waren die Musicals gerade beliebt. Das Theater machte viele Reisen (USA, Westberlin, Curych, München, Wien u.a.) und erfreute sich vieler

¹⁷³ KOCOURKOVÁ 2018: 17-22, 30.

¹⁷⁴ Ebd. 52-53, 58.

Zuschauer, trotzdem war das Jahr 1966 für das Theater problematisch. Das Gebäude musste es mit den Theatern *za branou* und *Černé divadlo* teilen. Durch das Stück *Revue z bedny* für die Expo 67 in Montreal bekam das Theater eine weitere Chance. In den Siebzigern Jahren war die Existenz von *Laterna Magika* wieder bedroht, gerettet haben sie dann Josef Svoboda und Evald Schrom.¹⁷⁵

4.6 Theaterszene außerhalb Prags

Die neu entstandenen kleinen Theater waren nicht nur ein auf Prag bezogenes Phänomen. Auch in anderen Städten gründete man solche Theater: In Brünn das Theater *Husa na Provázku*, das Theater *Skumafka* in Olmütz, das Theater *Divadélko pod okapem* in Ostrau und in Reichenberg das *Studio Ypsilon* und viele andere.

Das experimentelle Theater *Husa na Provázku* (Gans an einer Schnur) gründete 1967 eine Amateurgruppe professioneller Theaterleute, Studenten aus der dortigen Theaterakademie JAMU, aber auch anderer Künstler. Den Namen wählten sie nach einem Buch des Brünner Schriftstellers Jiří Mahen. Das Buch, welches sechs experimentelle Theater-, Zirkus- und Filmlibrettos beinhaltet, nahmen sie als ihren Ausgangspunkt. Der Dramaturg Bořivoj Srba formulierte als Hauptprinzip und Programm die „unregelmäßige Dramaturgie“. Ähnlich wie beim *Činoherní klub* profilierte es sich nicht als Theater, sondern als ein Kollektiv. Seine Schutzherrschaft übernahm das Brünner Kunsthaus und dessen Direktor Adolf Kroupa. Für die Aufführungen nutzte das Theater einen leeren Ausstellungssaal. Am 16. März 1968 wurde eine Montage von *Panta Rei aneb Dějiny národa českého v kostce* und *Výběrčí* aufgeführt, dessen Autor Milan Uhde ist. Im Jahr 1969 schließt sich dem Theater auch der Schauspieler Boleslav Polívka an, der aus der heutigen Sicht schon untrennbar damit verbunden ist. In demselben Jahr muss das Theater zu „Divadlo na provázku“ umbenannt werden, weil Gustav Husák zum Leiter der Kommunistischen Partei wird und in Brünn dann die Plakate in „Husák na provázku“ (Husák an einer Schnur) überschrieben werden.¹⁷⁶

Das *Studio Ypsilon* entstand im Jahre 1963 in Reichenberg (Liberec) ebenfalls als ein experimentelles Theater. Der Begründer ist Jan Schmidt. Zuerst war es ohne Namen, erst im Jahre 1964 benannte man es *Studio Ypsilon* und führte sein erstes Stück *Encyklopedické heslo XX. století* (Enzyklopädisches Stichwort des XX. Jahrhunderts) auf. Ein autonomes Theater wird es erst 1969 als Teil des *Naiven Theaters*. Bislang spielen hier die Schauspieler*innen

¹⁷⁵ KOCOURKOVÁ 2018: 78-88, 140.

¹⁷⁶ OSŁZLÝ 1999: 14-20.

neben ihrem Engagement in anderen Theatern. Viele dieser Schauspieler*innen zählen zu den bekanntesten tschechischen Film- und Fernsehspielern*innen: Martin Dejdar, Marek Eben, Oldřich Kaiser, Jiří Lábus, Petr Vacek, Jiří Schmitzler, Jana Synková, Jaroslava Kretschmerová u.a. Im Jahre 1978 zieht das ganze Ensemble nach Prag und muss sich in *Ateliér Ypsilon* umbenennen.¹⁷⁷ Es zeichnet sich durch die Poetik eines „offenen Werkes“ aus, legt den Akzent auf Kommunikation und Authentizität, somit wird oft improvisiert. Man arbeitet mit Musik, Montage und Grotteske.¹⁷⁸ Das Theater ist bis heute tätig.

Das Theater **Pod okapem** (Unter der Traufe) hat eine kürzere Geschichte und existiert heutzutage nicht mehr. Gegründet haben es 1961 Luděk Nekud, Pavel Veselá und Eduard Schiffauer, die Studenten der Pädagogischen Fakultät in Ostrau waren. Ihr erstes Stück war *H₃PO₄ – leptám, leptáš, leptá*, dass sie an der Fakultät für Metallurgie vorführten. So bildete sich die Idee, ein Theater zu gründen. Dessen Programm war in der Art eines Kabarett. Im Jahre 1965 änderte sich der Anleger des Theaters und auch das Theater wurde in *Okap* umbenannt. Es wurde zwar professionell, aber schon 1966 ist es auseinandergefallen. Einige Mitglieder gründeten später das Theater *Waterloo*.¹⁷⁹

Einen ähnlichen Verlauf nahm auch das Theater **Skumafka** (Prüfglas – aber ungrammatisch geschrieben) in Olmütz. Der Name ist eine ähnliche Abkürzung wie bei dem Theater *Semafor*. „Skumafka“ steht für *SKUpina MALých Forem KABaretu* (Eine Gruppe kleiner Formen von Kabarett). Es wurde 1961 als Amateurtheater gegründet, aber arbeitete auch mit professionellen Regisseuren wie Vratislav Spilka und Jiří Fliček zusammen. Das Theater war zwar sehr erfolgreich, aber 1965 hört es auf zu existieren.¹⁸⁰

5. Dramatiker*innen und Dramen der 1960er Jahre in der ČSSR

Das Theater der 1960er Jahre war hauptsächlich bezüglich der Kleinkunstabühnen oft ein Autorentheater, also ein Theater, wo nicht fremde Dramen interpretiert wurden, sondern der Autor der Dramen selbst Teil des Ensembles war. Oft wirkt der Dramatiker zugleich als Regisseur und/oder als Schauspieler, wie es bei Jan Werich, Miroslav Horníček, Jiří Suchý, Ivan Vyskočil, Pavel Bošek u.a. der Fall ist.¹⁸¹ Im Folgenden werden einige diese Dramatiker des Autorentheaters vorgestellt, aber auch andere bekannte Dramatiker*innen.

¹⁷⁷ KOLÁŘ 1988: 183-188.

¹⁷⁸ <http://www.ypsilonka.cz/o-divadle#content> (8. 7. 2020)

¹⁷⁹ <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=208> (8. 7. 2020)

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ JUST 2010: 85.

Miroslav Horiček (1918–2003) war nach dem Zweiten Weltkrieg in Prag in mehreren Theatern tätig, wichtig ist seine Zusammenarbeit mit Jan Werich in Theater ABC, er wirkte aber auch in Theater Větrník, Theater der Satire, Nationaltheater oder Semafor. Erfolgreich war sein Autorentheater *Hovory přes rampu* (1966–67, Gespräche über die Rampe), bei denen er Dialoge mit dem Publikum führte. Später knüpfte er daran mit dem Fernsehprojekt *Hovory H.* (1969–71, Gespräche H.). Weitere seine Theaterstücke der 1960er Jahren sind *Tvrďák aneb Albert, Julius a tma* (1962) und *Pokušitel* (1966). Im Jahr 1967 nahm er an der internationalen Ausstellung Expo 67 in Montreal teil.¹⁸²

Ein weiterer Dramatiker des Autorentheaters ist **Ladislav Smoček** (*1932), der einige Zeit nach seinem Studium in Laterna Magika arbeitete, später im Jahre 1965 gründete er zusammen mit Jaroslav Vostrý das Theater *Činoherní klub*, das mit Smočeks Stück *Piknik* eröffnet wurde. Er schrieb seine Theaterstücke für dieses Theater, aber arbeitete als Gast auch bei anderen Theatern. Seine Theaterstücke sind meistens groteskartig, mit Elementen der Absurdität. Sie sind auf ein begrenztes Ort situiert, wo die Menschen mit zugespitzten, extremen Situationen kämpfen, wie z.B. Gefahr durch die Geschichte, Gesellschaft, Natur oder sich selbst. Weitere Stücke aus den 1960er Jahren sind *Bludište* (1966, Wirrsal) und *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (1966, Seltsamer Nachmittag von Dr. Zvonek Burke).¹⁸³

Jiří Suchý (*1931) ist ein weiterer Vertreter des Autorentheaters, auch ein Schriftsteller, Schauspieler, Regisseur, Textliedermacher und Begründer des Theaters *Na zábradlí* und Theaters *Semafor*. Seine Theaterstücke entstanden zumeist in Zusammenarbeit mit I. Vyskočil später dann mit J. Šlitř. Sie sind voller groteskartigen Humors, Wortspiel, untraditionellen Reimen, Verbindung von Alltags- und Dichtersprache, Parodieren anderer Texte und überraschender Pointe. Seine bedeutendsten Stücke der 1960er Jahre sind *Taková ztráta krve* (1960, Solch ein Blutverlust), *Ďábel z Vinohrad* (1966, Der Teufel aus den Weinbergen), die Serien von „Jonáš“ (*Jonáš a tingl-tangl* 1962, *Jonáš a dr. Matrace* 1969) und die Serien von „Zuzana“ (*Zuzana je sama doma* 1961, *Zuzana není pro nikoho doma* 1963, *Zuzana je všude doma* 1965).¹⁸⁴

Zuletzt noch ein Dramatiker des Autorentheaters, der schon mehrmals erwähnt wurde, und zwar **Ivan Vyskočil** (*1929), einer der Begründer des Theaters *Reduta* (1957), *Na zábradlí* (1958) und *Nedivadlo* (1963). Seine Dramen zeigen durch Humor und Absurdität

¹⁸² MENCLOVÁ / VANĚK (2005): 255-256.

¹⁸³ Ebd. 589.

¹⁸⁴ Ebd. 604-605.

Unsinnigkeiten und Banalitäten der Welt, die schwer von dem Schicksal zu unterscheiden sind. Ähnlich wie Václav Havel (mit dem er mehrere Dramen zusammenschrieb – z.B. *Autostop*) benutzt er den Sprachautomatismus. Einige seiner Dramen (neben den sog. Text-appels) aus den 1960er Jahre sind *Smutné vánoce* (1960), *Autostop* (1961), *Křtiny v Hbřbvič abeb Blbá hra* (1965).¹⁸⁵

Andere Dramatiker im gewöhnlichen Sinne, die nicht mehr Autorentheaterstücke schrieben, sind z.B. Pavel Kohout, Milan Kundera, Josef Topol oder Václav Havel.

Václav Havel (1936–2011), Vertreter des tschechischen Absurden Theaters, war neben seiner Arbeit als Dramatiker auch Essayist, Publizist und zuletzt auch tschechoslowakischer und tschechischer Staatspräsident. Zwar steht er noch an der Grenze zum Autorentheater, da er für das Theater *Na zábradlí* arbeitete und oft konkret die Stücke dem Theater beim Schreiben anpasste, dann auch bei der Reggie mitgeholfen hat, jedoch schrieb er seine Stücke auch, nachdem er aus dem Theater weggegangen war; seine Stücke werden weltweit gespielt, sie sind also nicht an ein Theater gebunden. Weitere biographische Angaben sind im Kapitel 8 zu finden. Im Theater *Na zábradlí*, wo er als Techniker arbeitete, schrieb er zuerst einige Dramen zusammen mit I. Vyskočil; sein erstes eigenes Drama war *Das Gartenfest* (1963), worauf *Die Benachrichtigung* (1965) und *Erschwerte Möglichkeit der Konzentration* (1968) folgten. Das Hauptthema dieser Modelldramen ist der Verlust an Identität im System.¹⁸⁶

Ein weiterer bedeutsamer Autor ist **Pavel Kohout** (*1928), ein Dramatiker, Prosaiker und Dichter, der sich den seinerzeitigen gesellschaftspolitischen Themen widmete. In den 1950er Jahren arbeitete er als Journalist für den Rundfunk und für den Fernseher, 1949–50 war er an der Botschaft in Moskau tätig, danach war er 1952–54 Chefredakteur der Zeitschrift *Dikobraz*. 1966 ist er aus dem Amt zurückgetreten, um sein Einwand wegen der Kulturpolitik des Schriftstellerverbandes zu demonstrieren. Darauf folgte ein Disziplinarverfahren, 1968 wurde er zwar zum Vorsitzenden des Verbandes, 1969 wurde er jedoch sowohl aus dem Schriftstellerverband als auch aus der Partei ausgeschlossen. Er wurde in den 1970er Jahren von der Geheimpolizei verfolgt, bei einer Dienstreise in Österreich wurden ihm und seiner Frau die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft genommen. In seinen Dramen finden sich Elemente des Absurden Theaters (*August August, august* 1967), er thematisierte auch die Deformation des Privatlebens (*Třetí sestra/Dritte Schwester*, 1960) oder auch Freundschaft

¹⁸⁵ MENCLOVÁ / VANĚK (2005): 715-716.

¹⁸⁶ Ebd. 221-222.

und Kollegialität (*Dvanáct / Zwölf*, 1963). Nach der erzwungenen Emigration schrieb er Dramen für das deutschsprachige Publikum.¹⁸⁷

Zu erwähnen ist noch **Josef Topol** (1935–2015), ein Dramatiker, Dichter und Übersetzer, der 1965 das *Theater za branou* gründen half und wo er bis 1972, als es geschlossen wurde, als Regisseur und Lektor arbeitete. In seinen Dramen widmete er sich der Thematik der Innenwelt des Menschen, den Grundwerten, der Liebe und deren Absenz, Einfluss der Gesellschaft und den Beziehungen zwischen den Menschen. Einige seiner Dramen sind *Kočka na kolejích* (1965, Die Katze auf dem Gleis), *Konec masopustu* (1963, Das Ende des Faschings) und *Hodina lásky* (1968, Die Liebesstunde).¹⁸⁸

Zuletzt noch die Dramatikerin **Alena Vostrá** (1938–1992), die Ehefrau des Dramatikers und Regisseurs Jaroslav Vostrý, der das Theater *Činoherní klub* gründete und wo sie mit ihm als Autorin tätig war. Die Themen ihrer Dramen sind Pseudowerte und Beziehungen, die sie auf psychologisierte und groteskartige Weise darstellt. Zu nennen sind: *Na koho to slovo padne* (1966, Wem wird das Wort zufallen) und *Na ostří nože* (1968, Auf Messerschneide).¹⁸⁹

6. Theaterszene der 1960er Jahre in der DDR

In der DDR sind nicht so viele Kleinkunsth Bühnen entstanden, wie in der ČSSR, und es waren auch nicht so oft Autorentheater (bis auf das Berliner Ensemble); vorherrschend war hier die Tradition der offiziellen Theater, in denen die Theaterstücke der damaligen Dramatiker*innen aufgeführt wurden. Neu entstandene Theater der DDR sind aber z.B. das *Berliner Ensemble* und das *Maxim-Gorki-Theater*. Auch die DDR hatte jedoch ihre Kleinkunsth Bühnen in Form verschiedener Kabarets, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Im Folgenden werden die wichtigsten Theater vorgestellt.

6.1 Deutsches Theater

Die Geschichte des Deutschen Theaters in Berlin beginnt 1883, als es der Schriftsteller und Theaterkritiker Adolph L'Arronge zusammen mit einigen Schauspielern gründete. In dem gewählten Gebäude war vorher schon ab 1850 das sog. *Friedrich-Wilhelm-Städtische Theater*. Es wurde hier klassische deutsche Dramatik gespielt. 1905 übernimmt das Theater

¹⁸⁷ MENCLOVÁ / VANĚK (2005): 339-340.

¹⁸⁸ Ebd. 669-670.

¹⁸⁹ Ebd. 709-709.

Max Reinhardt, der hier 1906 die Kammerspiele eröffnet. Unter seiner Leitung gewinnt es großen Ruhm und wird zum Zentrum deutscher Theaterkunst.¹⁹⁰

Wichtig für diese Arbeit sind aber die 1960er Jahre. In den Jahren 1963–1970 arbeitet hier als Intendant Wolfgang Heinz. Besonders wichtig aus dieser Zeit sind die Uraufführungen in der Regie Benno Bessons: 1962 *Der Frieden* von Peter Hacks und 1965 *Der Drache* von Jewgeni Schwarz.¹⁹¹

6.2 Berliner Ensemble

Das Berliner Ensemble wurde 1949 von Helene Weigel und Bertolt Brecht gegründet, hatte jedoch zuerst keinen festen Ort zum Aufführen. Zuerst hat Wolfgang Langhoff das Gebäude des Deutschen Theaters angeboten. Im Jahr 1954 übersiedelte es in das Theater am Schiffbauerdamm, und seitdem trägt es auch dessen Namen. Mit dem Deutschen Theater verbindet es die Friedenstaube Picassos, die vor dem Vorhang beider Theater hängt und zum Symbol des Theaters wurde.¹⁹²

Das ursprüngliche Theater am Schiffbauerdamm wurde im Jahre 1892 gebaut. Gespielt wurde hier z.B. das Drama *Die Weber* von Gerhard Hauptmann. Zu den bedeutenden Persönlichkeiten, die hier wirkten, gehört Max Reinhardt, der 1915–1918 Direktor war. Als neues dramaturgisches Mittel wird zum ersten Mal die Drehbühne verwendet, und zwar in dem Shakespeare-Stück *Ein Sommernachtstraum*. 1928 wird hier Brechts *Dreigroschenoper* uraufgeführt, die einen großen Erfolg feiert.¹⁹³

Dank Helene Weigel kann Brecht sein eigenes Theater das Berliner Ensemble gründen und hierher damit einziehen. Sie arbeiten dort zusammen, Weigel als Intendantin und Brecht als künstlerischer Leiter. Eröffnet wird das Theater mit *Don Juan* von Molière, von Brecht bearbeitet und in der Regie von Benno Besson. Die Aufführungen feiern einen großen internationalen Erfolg. 1956 stirbt Brecht, und die Leitung des Theaters übernimmt Erich Engel. Noch nach Brechts Tod 1957 wird sein Theaterstück *Leben des Galilei* uraufgeführt, welches unter gemeinsamer Regiearbeit Brechts und Erich Engels entstand.¹⁹⁴

Zwar verliert das Theater durch Brechts Tod das Wesentliche, aber einige Jahre später gelingt es, an seine Arbeit anzuknüpfen. 1959 wird Brechts Stück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* in der Regie von Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth aufgeführt und feiert

¹⁹⁰ https://www.deutschestheater.de/ueber_uns/chronik/ (6. 7. 2020)

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² <https://www.berliner-ensemble.de/das-theater-am-schiffbauerdamm> (6. 7. 2020)

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd.

einen großen Erfolg. Gespielt werden auch weiter Dramen Brechts wie *Die Dreigroschenoper* oder *Mutter Courage*. Helene Weigel wird es aus gesundheitlichen Gründen empfohlen, nicht mehr die Mutter Courage zu spielen. Im Jahre 1961 erscheint sie in dieser Rolle zum letzten Mal nach 405 Aufführungen. Bertolt Brechts Nachlass wird nicht nur weiter in seinen Dramen fortgeführt, 1963 wird auch der Platz vor dem Berliner Ensemble in Bertolt-Brecht-Platz umbenannt.¹⁹⁵

Im Jahr 1969 verursacht die Inszenierung von Aischylos' *Sieben gegen Theben* wegen einer politischen Auseinandersetzung den Abtritt von Matthias Langhoff und Manfred Karge. 1971 stirbt Helene Weigel, und die Intendanz übernimmt ihre Stellvertreterin Ruth Berghaus. Eine Ära wird damit abgeschlossen und eine neue geöffnet. Gespielt werden Stücke neuer Dramatiker, wie die von Peter Hacks und Heiner Müller, und zwar unter Regie B. K. Tragelehn und Einar Schleef. Bis heute ist das Theater tätig und erfolgreich.¹⁹⁶

6.3 Maxim-Gorki-Theater

Das *Maxim-Gorki-Theater*, das nach dem russischen Schriftsteller benannt ist, wurde 1952 eröffnet, und zwar im Gebäude der ehemaligen Berliner Singakademie in der Nähe der Promenadenstraße Unter den Linden und den Kastanienwäldchen. Es entstand aus der Verbindung des *Neuen Theaters*, geleitet von Robert Trösch, und dem *Jungen Ensemble* von Maxim Vallentin. Das *Maxim-Gorki-Theater* folgte der Schauspieler-Tradition Stanislavskij und spielte hauptsächlich russische Stücke oder Stücke anderer „Brüderländer“ der DDR. Von den DDR-Dramatikern hat man hier z.B. Heiner Müllers *Lohndrucker* oder *Die Korrektur* aufgeführt.¹⁹⁷ Das Theater ist heute noch tätig.

6.4 Das Kabarett-Theater *Distel*

Distel wurde 1953 in Berlin von Erich Brehm als das erste professionelle Kabarett in der DDR gegründet. Eröffnet wurde es mit dem Programm „Hurra! Humor ist geplant!“ Es wurde so erfolgreich, dass man ein zweites Ensemble gründete, das seit 1976 in einem Berliner Randbezirk spielte.¹⁹⁸ „Die D.[istel] schöpfte den tolerierten Rahmen für die Satire aus, kritisierte bald nicht nur alltägliche Schwierigkeiten der Bürger, sondern auch grundsätzliche

¹⁹⁵ <https://www.berliner-ensemble.de/das-theater-am-schiffbauerdamm> (6. 7. 2020)

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ BRAUNECK / SCHNEILIN 2007: 628-629.

¹⁹⁸ Ebd. 306.

Probleme des Staates und der Politik.“¹⁹⁹ Aus diesem Grunde wurden auch einige Programme gleich nach der Premiere verboten, darunter *Kleine Geschichten von großen Mucke-fuck* (1965) und *Kleine Mündigkeit vorschützen* (1988). Einiges konnte der Zensur durch Improvisation entgehen, allerdings musste sie der Direktor genehmigen. Leiter der *Distel* waren E. Brehm, Hans Krause, Georg Honigmann und seit 1968 Otto Stark, welcher der Gründer der *Herkuleskeule* ist, eines Kabarett in Dresden.²⁰⁰

6.5 Theaterszene außerhalb Berlins

Die DDR hatte auch viele Theater und viele Kabarett in anderen Städten, die von großer Bedeutung für die damalige Theaterszene waren. Im Folgenden werden einige davon erwähnt.

6.5.1 Mecklenburgisches Staatstheater in Schwerin

Dieses Theater wurde schon 1936 als Großherzogliches Hoftheater gebaut, ist dann aber 1882 niedergebrannt und 1886 wurde es wiedergeöffnet. Das Theater versteckte in seinen Werken oft Kritik an der DDR. In den 1960er waren es die *Aula Hermann Kants* und Plenzdorfs *Die neuen Leiden des Jungen W.* Durch die „vierteiligen Projekte in verschiedenen Theaterräumen“ wurde das Schweriner Schauspiel zur „ersten Adresse“ des DDR-Theaters“. Bekannt ist das Theater für die Niederdeutsche Bühne „Fritz-Reuter-Bühne“.²⁰¹

6.5.2 Staatsschauspiel Dresden

Das Staatsschauspiel Dresden wurde nach dem Krieg gegründet. Der Intendant Gerhard Wolfram machte seit 1984 daraus eine führende Sprechbühne der DDR-Provinz. Es wurden hier auch Inszenierungen durchgesetzt, „die der DDR-Kulturpolitik nicht genehm waren, z.B. *Die Umsiedlerin* (1985) von Heiner Müller“.²⁰²

6.5.3 Die Pfeffermühle

Die Pfeffermühle ist ein im Jahr 1954 in Leipzig entstandenes professionelles Kabarett der DDR. Kabarett konnte auch kritisch und satirisch sein, was sonst in der DDR nicht in dem Maße erlaubt war; trotzdem waren die Möglichkeiten eingeschränkt, und es unterlag auch der

¹⁹⁹ BRAUNECK / SCHNEILIN 2007: 306.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd. 634.

²⁰² Ebd. 939-940.

Zensur. Leiter war der Autor und Kabaretthistoriker Rainer Otto. In den 1980er wurden dem Kabarett, als einzigem in der DDR, Auslandsgastspiele erlaubt.²⁰³

6.5.4 *Herkuleskeule*

Herkuleskeule wurde am 1961 von Manfred Schubert gegründet, schon vorher existierte ein gleichnamiges Kabarett (1954–1959), dessen Leiter Otto Stark war, als er jedoch zum Leiter des Kabarett Distel wurde, löste sich *Herkuleskeule* auf. Das Kabarett sollte nach dem Vorbild der Berufskabarett in Leipzig (Pfeffermühle) und in Berlin (Distel) entstehen. Das erste Stück *Keine Witzbeschwerden im Jugendklubhaus Martin Andersen Nexö* wurde 1961 aufgeführt. Gewirkt haben hier z.B. Gisela Grube, Gertraude Grütze und Hans Glauche.²⁰⁴

6.5.5 *Die Kneifzange*

Die Kneifzange war ein politisch-satirische Kabarett, einer der vier Profi-Kabarett in der DDR. Es wurde 1953 als Lehrer- und Schülerkabarett gegründet in der Stadt Hennigsdorf bei Berlin²⁰⁵. 1955 wurde zum Leiter Horst Heller und da Kabarett wurde „Bestandteil des Erich-Weinert-Ensembles als Tourneekabarett der Nationalen Volksarmee tätig.“²⁰⁶ In den Jahren 1961–1976 war Karl-Heinz Tuschel sein Hauptautor und Dramaturg.²⁰⁷

6.5.6 *Academixer*

Das Kabarett *Academixer* gründeten 1966 Studenten der Leipziger Karl-Marx-Universität, weswegen der Name von *akademisch* abgeleitet ist. Die Gründungsmitglieder waren Christian Becher, Gunter Böhnke, Jürgen Hart und Bernd-Lutz Lange. Zum Berufskabarett wurde *Academixer* es in den 1970er Jahren. Chef des Kabarett wurde bis 1990 Jürgen Hart, der die meisten Programme geschrien und inszeniert hat. Seit 1980 ist das Kabarett im Keller des ehemaligen Messehauses Dresdner Hof und ist bis heute tätig. Es werden hier auch sächsische Mundartprogramme aufgeführt.²⁰⁸

²⁰³ BRAUNECK / SCHNEILIN 2007: 783.

²⁰⁴ https://de.wikipedia.org/wiki/Herkuleskeule_%28Kabarett%29 (28. 7. 2020)

²⁰⁵ https://de.m.wikipedia.org/wiki/Die_Kneifzange (28. 7. 2020)

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ <https://de.wikipedia.org/wiki/Academixer> (28. 7. 2020)

7. Dramatiker*innen und Dramen der 1960er in der DDR

Zu den zwei bekanntesten DDR-Dramatikern gehören Heiner Müller und Peter Hacks; als wichtige Verfasser*innen von Dramen sind weiter zu erwähnen: Helmut Baierl, Manfred Bieler, Volker Braun, Claus Hammel, Rainer Kerndl, Hartmut Lange, Alfred Matusche, Helmut Sakowski, Rudi Strahl, Hedda Zinner u.a. Im Folgenden werden diese Autoren*innen mit Fokus auf ihre Dramen aus den 1960er Jahren und ihre charakteristische Dramatik kurz vorgestellt. Nähere biographische Angaben zu Heiner Müller finden sich in Kapitel 8.

7.1. Heiner Müller und Peter Hacks

Heiner Müller (1929–1995) und Peter Hacks (1928–2003) gelten einerseits beide als ähnliche Vertreter der DDR-Dramatik, andererseits werden sie auch als Gegenpole zueinander betrachtet. Beide Äußerungen sind gültig, in den Anfängen waren beide noch sehr von Brecht beeinflusst und folgten in ihren Werken einer ähnlichen Ästhetik mit ähnlichem Ziel:

„Hacks und Müller ging es darum, das Theater in den Dienst der Illusionszerstörung zu stellen. Die Idealisierung sollte ebenso aus der Kunst verschwinden wie der Naturalismus, dessen vermeintlichem Realismus man die ‚Vernachlässigung des Allgemeinen‘ vorwarf. An deren Stelle sollte ein sich dialektisch verstehender Realismus treten, ein ‚dialektisches Theater‘, wie Hacks formuliert. Es ist das Brecht’sche Programm. Gefordert wird Verfremdung, d.h. Distanzierung. Ziel ist es, eigene und fremde Haltungen ‚mit Abstand zu betrachten‘. Psychologie und private Konflikte werden als ‚künstlerisch belanglos‘ ausgeschlossen und sollen durch Sozialpsychologie und gesellschaftliche Widersprüche als treibende Kräfte der literarischen Handlung ersetzt werden. Nicht Identifikation, sondern Reflexion lautet das Gebot der Stunde: Reflexion der eigenen Geschichte, Reflexion der Probleme des sozialistischen Aufbaus. Es geht um Lerneffekte, nicht Affekte. Die intendierten Wirkungen des realistischen Theaters sind nicht Lachen oder Weinen, sondern ‚die mit Einsicht gepaarte Erregung über das Leben‘, ‚das Vergnügen an der Einsicht‘ über die Veränderbarkeit der Gesellschaft und ‚die aus der Erregung folgende Aktivität‘.“²⁰⁹

Ihre Dramen aus dieser Zeit sind unter Lehr- und Gegenwartsstücke einzuordnen, die ersten Werke waren zugleich für den Sozialismus agitierend als auch kritisch ihm gegenüber. „Man wollte offensiv für den Sozialismus werben und den ‚Klassenkampf im Parkett‘ entfachen, der ‚klare Fronten‘ schaffen und Widersprüche aufdecken sollte.“²¹⁰ Die Ideologie des Sozialismus war für beide Autoren bestimmend. Peter Hacks war eine der wenigen Personen,

²⁰⁹ WEBER 2014: 13.

²¹⁰ Ebd. 11.

die vom Westen in den Osten emigrierten.²¹¹ Heiner Müller wollte auch im Osten bleiben, im Gegensatz zu seiner Familie, die sich für die Emigration entschied.²¹² Die DDR galt für beide als „offenes Experiment“²¹³, und wichtig war für die Dramatiker auch die Anwesenheit Bertolt Brechts. Gleichzeitig blieben die Autoren aber nicht bedingungslos dem Sozialismus angeschlossen und thematisierten auch die Widersprüche dieser Zeit.

„Wenn sich aus manchen Texten eine Kritik der Partei sowie der zahlreichen Erscheinungen des Autoritarismus und der Gewalt im Rahmen des sozialistischen Aufbaus herauslesen lässt, so finden sich doch auch Texte, die als reine Affirmation beschrieben werden können – Gedichte und Lieder etwa, die die Macht des proletarischen Staates preisen, auf den Platz der Intellektuellen an der Seite der Arbeiterklasse verweisen oder die revolutionäre Gewalt loben. Kritik des Stalinismus und Lob der 'neuen Zeit' gehen so nahtlos ineinander über und bilden keinen Widerspruch. Das ist durchaus typisch für die jüngeren Angehörigen der dritten Schriftstellergeneration der DDR, also die zwischen 1928 und 1938 Geborenen.“²¹⁴

Beide Autoren wandten sich in den 1960er Jahren „der Bearbeitung mythischer Stoffe zu“²¹⁵ und lösten sich allmählich von der Brecht-Tradition. „Konfrontierte aber Hacks das Ideal des sich voll entfaltenden Individuums mit der noch unzulänglichen Wirklichkeit der Gegenwart, so beharrte M.[üller] auf der Spannung zwischen der ‚Eiszeit‘ der Vorgeschichte und den Mühen der Gegenwart.“²¹⁶ Mit der Zeit gingen ihre Wege auseinander, sie haben eine jeweils eigene Ästhetik gefunden und auch bezüglich der (Kultur-)Politik haben sich ihre Ansichten unterschieden.

„Erst vor dem Hintergrund der mit der Öffnung des vormals streng reglementierten literarischen Kanons einsetzenden Gruppenbildungsprozesse zu Beginn der 1970er Jahre erklärt sich aber die Spaltung der DDR-Literatur, die mit den Protesten gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns ihren Höhepunkt fand und das kulturelle Leben der DDR bis zu ihrem Ende prägte. Der sozialistische ‚Klassiker‘ Peter Hacks und sein ‚modernistischer‘ Gegenspieler Heiner Müller stehen beispielhaft für diesen Spaltungsprozess.“²¹⁷

Konkrete Unterschiede in ihrem Werk finden sich z.B. hinsichtlich des Endes in den Dramen. Hacks Dramen „verfügen über eine geschlossene Fabel“, das heißt am Ende wird eine Lösung (auch wenn indirekt) von dem Autor gegeben, dagegen ist das Ende bei Müller offen und die Lösung muss jeder einzeln finden. „Die Differenz verweist auf eine unterschiedliche

²¹¹ WEBER 2014: 11.

²¹² MÜLLER 2016: 51-56.

²¹³ WEBER 2014: 7.

²¹⁴ Ebd. 15.

²¹⁵ BRAUNECK 1995: 581.

²¹⁶ Ebd. 581.

²¹⁷ WEBER 2014: 6.

Rezeption Brechts: Müller orientiert sich an den Brecht'schen Lehrstücken, Hacks an den Parabeln.“²¹⁸ Beide tendieren auch zu verschiedenen Gattungen, Hacks wählt für seine Stücke öfter die Komödie, die garantieren soll, „dass die Vorgängergesellschaften des Sozialismus als überholt verlacht bzw. die Fehler des Sozialismus als temporär belacht werden können.“²¹⁹ Müllers Texte zeichnen sich hingegen „durch eine Offenheit gegenüber dem Tragischen aus.“²²⁰ Es ist jedoch nicht die klassische Tragödie gemeint, die mit Schicksal arbeitet, sondern das „Tragischen im Sinne eines grundsätzlichen und unauflösbaren Konflikts“.²²¹

Einige ihrer Dramen aus den 1960er sind – von Hacks: *Die Sorgen und die Macht* (1959–1962), *Der Frieden* (1962), *Die schöne Helena* (1964), *Moritz Tassow* (1965), *Polly oder Die Bataille am Bluewater Creek* (1965), *Margarete in Aix* (1967) und *Amphitryon* (1969)²²²; von Müller: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961, 1964 überarbeitet mit dem Titel *Die Bauern*), *Philoktet* (1966), *Der Bau* (1963/64) und *Ödipus, Tyrann* (1967).²²³ Wie schon gesagt, werden in den meisten Stücken Müllers und Hacks in den 1960er Jahren mythische Stoffe bearbeitet, wie schon an den einzelnen Titeln zu sehen ist; die ersten Stücke sind jedoch noch dem Gegenwartsdrama und dem Lehrstück zuzuordnen, wie z.B. *Die Umsiedlerin* und *Moritz Tassow*, die beide die Bodenreform thematisieren und sehr viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Über die *Umsiedlerin* wird ausführlich in dem nächsten Kapitel (8) gesprochen. Das Stück *Moritz Tassow* ist als eine gewisse Korrektur der *Umsiedlerin* anzusehen.²²⁴ Die Gegenwartsdramen beider Autoren wurden aber oft verboten, abgesetzt oder mussten bearbeitet werden – auch deshalb haben sich die Autoren für antike Stoffe entschieden, die es erlaubten, die Verhältnisse in der DDR indirekt zu thematisieren. „Man spricht von einer regelrechten Antike-Welle, die mit Hacks‘ Aristophanes-Bearbeitung ‚Der Frieden‘ [1962], einem der größten Theatererfolge der DDR, 1962 einsetzte.“²²⁵

7.1 Andere Autoren*innen

Ein weiterer ehemaliger DDR-Dramatiker war **Helmut Baierl** (1926–2005), er arbeitete 1959–1967 als Chef dramaturg am Berliner Ensemble, danach wurde er zum freischaffenden

²¹⁸ WEBER 2014: 15.

²¹⁹ Ebd. 16.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² BRAUNECK 1995: 283.

²²³ Ebd. 581.

²²⁴ WEBER 2014: 20-21.

²²⁵ Ebd. 24.

Schriftsteller. 1961 wurde am Berliner Ensemble sein Stück *Frau Flinz* aufgeführt, für das er Inspiration bei Brechts *Mutter Courage* fand, denn es behandelt die Geschichte einer Bäuerin, die ihre Söhne an den Sozialismus verliert, sich dann aber selbst in der neuen Gesellschaft engagiert. Adere Dramen sind z.B. *Fünf Geschichten vom Dreizehnten* (1962) oder *Johanna von Döbeln* (1964-71).²²⁶

Manfred Bieler (1934–2002) war in den 1950er Jahren „wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Schriftstellerverband der DDR.“²²⁷ 1966 wurden ihm schädliche Tendenzen seiner Werke bezüglich der (Kultur-)Politik vorgeworfen. Er entschied sich 1967 in die ČSSR zu emigrieren und bekam dort die Staatsbürgerschaft. Nach dem Prager Frühling emigrierte er schließlich in die BRD. 1965 sollte sein Roman *Das Kaninchen bin ich* verfilmt werden, was jedoch von der Partei verboten wurde. Seine DDR-Dramen aus der ersten Hälfte der 1960er Jahre sind *Karriere eines Klaviers* (1962), *Drei Rosen aus Papier* (1962), *Das Hemd und der Rock* (1963), *Nachtwache* (1963), *Ich frage* (1964) und *Dieser Herr da* (1966).²²⁸

Volker Braun (*1939) arbeitete 1965-66 als Dramaturg im Berliner Ensemble. „In seinen Theaterstücken thematisiert B.[raun] realitätsgeladen die Widersprüche zwischen vergesellschafteter Produktion und fortexistierender monotoner Arbeit, zwischen verbürokratisierter Produktivität des männlichen Protagonisten und Hemmung weiblicher Produktivität.“²²⁹ Sein einziges Drama aus den 1960er Jahren ist *Kipper Paul Bauch* (1966).²³⁰

Claus Hammel (1932–1990) war in den 1950er Jahren Theaterkritiker beim *Neuen Deutschland*, später bei der *Neuen Deutschen Literatur* bis 1958, danach arbeitete er bis 1968 beim *Sonntag*, einer Kulturbund-Zeitung. Später wurde er künstlerischer Berater am Volkstheater Rostock.²³¹ Seinen Stücken, „in denen er Probleme der unmittelbaren Gegenwart aufgriff, ist eine scharfe ideologische Abgrenzung gegen jeglichen ‚Westeinfluß‘ eigen.“²³² Sein Drama *Um neun an der Achterbahn* (1966/76), das über ein Mädchen handelt, dass sich für die DDR statt den Westen entscheidet, war das meistgespielte Stück in der DDR. Andere Dramen der 1960er sind *Fischerkinder* (1962), *Frau Jenny Treibel* (1964), *Ein Yankee an Königs Artus‘ Hof* (1967) und *Morgen kommt der Schornsteinfeger* (1967).²³³

²²⁶ BRAUNECK 1995: 38-39.

²²⁷ Ebd. 75.

²²⁸ Ebd. 75-76.

²²⁹ Ebd. 107.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd. 286.

²³² Ebd.

²³³ Ebd.

Rainer Kerndl (1928–2018) arbeitete seit 1963 als Theaterkritiker, Dramaturg und schrieb Theaterstücke für das *Maxim-Gorki-Theater*. In den 1960er und 1970er Jahren schrieb er Dramen, „die für die Entwicklung der Gegenwartsdramatik in der DDR wichtig wurden. In ihnen geht es in erster Linie um die Entscheidung der Helden für den Sozialismus und um die Probleme zwischen dem einzelnen und der Gesellschaft. Sein wohl wichtigstes Werk ist *Die seltsame Reise des Alois Fingerlein* (1967).“²³⁴

Hartmut Lange (*1937), der nach seinem Studium an der Filmhochschule Babelsberg, wo er zum Drehbuchautor ausgebildet wurde, arbeitete am Deutschen Theater als Dramaturg.²³⁵ Zwar wurde er von Peter Hacks als junges Talent angesehen, seine Stücke kamen aber oft nicht durch die Zensur, wegen seiner eher zynischen Einstellungen. Von seinem ersten Stück *Senftenberger Erzählungen oder die Enteignung* (1960) wurden nur zwei Szenen veröffentlicht und die „bereits angekündigte Uraufführung kam niemals zustande.“²³⁶ Seine Dramen waren auch durch die Brechtschule bestimmt, und er wollte „wie Peter Hacks und Heiner Müller die materialistisch-dialektische Geschichtsdeutung in Parabelform darstellen.“²³⁷ Seine weiteren Dramen aus den 1960er Jahren sind *Marski* (1963/65), *Hundsprozeß* (1968), *Herakles* (1968) und *Die Gräfin von Rathenow* (1969); allerdings schrieb er nur die ersten zwei noch in der DDR, denn im Jahre 1965 nutzte er einen Urlaub in Jugoslawien, um in den Westen zu emigrieren.²³⁸

Der DDR-Dramatiker **Alfred Matusche** (1909–1973) „nahm unter den Dramatikern der DDR eine Ausnahmestellung ein. Das Hauptthema seiner Dramen ist der Prozeß individueller Wandlung in der Zeit des Faschismus und der unmittelbaren Nachkriegszeit (u.a. *Die Dorfstraße*, *Nacktes Gras*, *Das Lied meines Weges*).“²³⁹ In den 1960er Jahren wurden seine Stücke eher nicht gespielt, was er in dem Stück *Van Gogh* (1966) reflektiert, „das den an gesellschaftlicher Ignoranz scheiternden Künstler zeigt.“²⁴⁰

Helmut Sakowski (1924–2005) war nicht nur Dramatiker, sondern schrieb auch Romane, Erzählungen, hauptsächlich aber Fernsehspiele und Hörspiele; daneben war er auch Kulturfunktionär. Er arbeitete im Ministerium für Land- und Forstwirtschaft und war „mit verschiedenen politischen und kulturpolitischen Aufgaben betraut.“²⁴¹ In den 1960er Jahren widmete er sich hauptsächlich den Fernsehspielen mit der DDR-Landwirtschaft-Thematik. In

²³⁴ BRAUNECK 1995: 423-424.

²³⁵ Ebd. 495.

²³⁶ Ebd. 268.

²³⁷ Ebd. 495.

²³⁸ Ebd. 495-496.

²³⁹ Ebd. 548-549.

²⁴⁰ Ebd. 549.

²⁴¹ Ebd. 671.

seinen Stücken gibt es oft bewusste Parteiarbeiter*innen, im Mittelpunkt „steht zumeist eine sich emanzipierende Frau (...), die sich, nach Überwindung hemmender gesellschaftlicher Einflüsse, auf eine wichtige Position vorarbeitet.“²⁴² Einige seiner Dramen sind *Steine im Weg* (1962) oder *Letzter Sommer in Heidkau* (1965).²⁴³

Rudi Strahl (1931–2001) hatte „in der DDR geradezu eine Monopolstellung als Lustspielautor.“²⁴⁴ Daneben schrieb er viele Kinderbücher, Drehbücher und Szenarien für Filme. Er arbeitet viel mit Wortwitz und Situationskomik, „mit bestenfalls komisch-satirischen Seitenhieben wird auf die Unzulänglichkeiten der DDR-Gesellschaft hingewiesen.“²⁴⁵ Eines seiner Dramen aus den 1960er Jahren ist z.B. *In Sachen Adam und Eva* (1969).²⁴⁶

Hedda Zinner (1907–1994), geboren in Wien, wo sie an der Schauspielakademie studierte, hat zuerst nach dem Studium als Journalistin angefangen zu arbeiten. 1929 wurde sie Mitglied der KPD und musste 1933 nach Prag emigrieren, wo sie „das politisch-satirische Kabarett ‚Studio 1934‘ aufgebaut“²⁴⁷ hat. 1935 übersiedelte sie in die Sowjetunion, wo sie als „Hörspielautorin und Kommentatorin für den Deutschen Volkssender Moskau und Radio Moskau“²⁴⁸ arbeitete. Nach dem Krieg kehrte sie nach Berlin zurück und schrieb Bühnentexte mit antifaschistischer und anderer historischer Thematik. Aus den 1960er Jahren stammen ihre Dramen *Ravensbrücker Ballade* (1961) und *Ein Amerikaner in Berlin* (1963).²⁴⁹

8. Vergleichende Analyse der Dramen *Das Gartenfest* und *Die Umsiedlerin*

8.1 Václav Havel und Heiner Müller

Beide Autoren lebten in einem ähnlichen Zeitraum: Heiner Müller wurde 1929 geboren und starb 1995, Václav Havel ist 1936 geboren und 2011 gestorben. Somit wurde ihr Leben fast durch alle wichtigen historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts in Europa beeinflusst. Ihre Kindheit war durch den Zweiten Weltkrieg geprägt. Müller musste sogar kurz vor dem Kriegsende zum Reichsarbeitsdienst und war dann in amerikanischer

²⁴² BRAUNECK 1995: 671-672.

²⁴³ Ebd. 672.

²⁴⁴ Ebd. 752.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd. 753.

²⁴⁷ Ebd. 875.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

Kriegsgefangenschaft.²⁵⁰ Die meiste Zeit ihres Lebens verbrachten sie unter dem totalitären Kommunismus. Erlebt haben sie aber auch die Wende zur Demokratie, wobei Havel eine der zentralen Persönlichkeiten der Samtenen Revolution war.

8.1.1 „Regimefeindliche“ intellektuelle Familie

Beide sind in einer Familienumgebung mit großen intellektuellen Anregungen aufgewachsen, sodass sie auch außerhalb der Schule gebildet wurden, indem sie z.B. Zugang zu verschiedenen Büchern hatten und Personen trafen, die sie beeinflussten. Gleichzeitig standen die Familienmitglieder oft im Widerstand zu den politischen Mächten, sodass sie als Außenseiter dastanden. Havel schätzt es aber positiv ein, dass seine von den Kommunisten abgewertete Bürgerlichkeit es ihm ermöglicht hat, „die Welt von unten zu sehen, so, wie sie wirklich ist.“²⁵¹ Wenn die Kommunisten also gleich am Anfang einen Feind aus ihm gemacht hatten, konnte er nicht so leicht ihrer Ideologie verfallen.

Der Vater von Heiner Müller wurde wiederum als Sozialdemokrat für die Nationalsozialisten zum Feind. So hat Müller die Verhaftung seines Vaters 1933 als Kind sehen müssen und besuchte ihn dann in einem Konzentrationslager. Obwohl sich Heiner Müller zu all den traumatischen Ereignissen seines Lebens eher als objektiver Beobachter stellt, ist aus seinen Worten sichtbar, dass dies ein starkes Erlebnis für ihn war. „Es ist schon so, nach der ersten Trennung von meinem Vater war er gewisser Weise für mich ein Untoter, als er aus dem KZ zurückkam.“²⁵² In einem anderen Gespräch nennt er es eine „Vatertötung“.²⁵³ Auch in der DDR war sein Vater schließlich nicht zufrieden und floh 1951 mit der Familie in den Westen. „Mein Vater war skeptischer gegen das, was in der DDR passierte.“²⁵⁴ Heiner Müller ist aber freiwillig im Osten geblieben. „Ich habe mich viel mehr damit identifiziert, als mein Vater das konnte.“²⁵⁵

Havel stammte aus einer Großbürgerfamilie, weshalb er und seine Familie natürlich den Kommunisten ein Dorn im Auge waren. Václav und sein Bruder Ivan konnten wegen ihres großbürgerlichen Ursprungs nicht an der gewünschten Universität studieren. Der Familie wurde ihr Eigentum genommen und verstaatlicht, darunter z.B. der Palais Lucerna oder die Barrandov-Terrassen. In seiner Familie war es Tradition Ingenieur zu sein, so unterschied sich Havel mit seinem Interesse für Literatur und Schreiben davon. Einen

²⁵⁰ MÜLLER 2016: 26-34.

²⁵¹ KRISOVÁ 1991: 30. (Übersetzung A.P.)

²⁵² MÜLLER 2016: 56.

²⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=AsW0EMatbnU>

²⁵⁴ MÜLLER 2016: 56.

²⁵⁵ Ebd. 52.

gewissen Einfluss im Bereich der Kunst konnte auf ihn sein Onkel Miloš Havel haben, welcher der Begründer eines der größten und ältesten Filmstudios Europas, der Barrandov-Studios war. Václav fand aber Unterstützung durch die ganze Familie. Dank seines Vaters z.B. konnte er den Schriftsteller und Nobelpreisträger Jaroslav Seifert persönlich kennen lernen. In Vielem ähnelte Havel auch seinem Großvater Hugo Vavrečka, der als Diplomat und Botschafter arbeitete, aber auch Geschichten schrieb und sich politisch für eine Zusammenarbeit von Mitteleuropa einsetzte. Der erste Tschechoslowakische Präsident T. G. Masaryk sah ihn als seinen treuen Anhänger. Der Großvater konnte also Václav das Erbe der Ersten Republik vermitteln.²⁵⁶

Heiner Müller fand in literarischer Hinsicht Unterstützung vor allem bei seinem Vater Kurt Müller, welcher literarischen Ehrgeiz besaß und auch ein wenig literarisch tätig war. Hauptsächlich aber lasen sie gemeinsam Bücher und diskutierten die ganzen Tage, als der Vater nach der Rückkehr aus dem Konzentrationslager einige Zeit arbeitslos war. Sein Vater gab ihm alle wichtigen Bücher zu lesen, somit blieb seine Lektüre von der faschistischen Propaganda unberührt: „Die Schule konnte mir die Klassiker nicht mehr verderben, weil ich sie schon kannte.“²⁵⁷

8.1.2 Vorliebe für Literatur

Beide Autoren interessierten sich schon im jungen Alter für Literatur. Heiner Müller schreibt: „Ab zehn ungefähr fing ich an zu schreiben, zuerst Balladen.“²⁵⁸ Zu demselben Alter Havels hat seine Mutter in ihr Tagebuch geschrieben: „Als er zehn war, sollte ihn die Passage in der Bibliografie von Palacký beeindrucken, wo es heißt ‚...schon mit fünf Jahren hat er die ganze Bibel gelesen‘ (...) Bibel hat er zwar nicht angefangen zu lesen, dafür aber begann er die tausendseitige Epopöe tschechischer Geschichte F. L. Věk zu lesen. Und dabei flüsterte er ‚...schon mit zehn Jahren hat er den ganzen F. L. Věk gelesen.“²⁵⁹

Heiner Müller fing auch ziemlich bald an Theaterstücke zu schreiben. Alles aus seinen ersten literarischen Versuchen wurde dann aber bei einer Hausdurchsuchung nach der Flucht seines Vaters in den Westen beschlagnahmt.²⁶⁰ Nach dem Krieg nahm er an einem Hörspielwettbewerb teil, welchen er auch gewann und sein Hörspiel wurde als eines der ersten Stücke nach dem Krieg gespielt. Dank dessen lernte er den Chef des Kulturbunds in

²⁵⁶ KRISOVÁ 1991:26-28.

²⁵⁷ MÜLLER 2016: 19.

²⁵⁸ Ebd. 24.

²⁵⁹ KRISOVÁ 1991: 14.

²⁶⁰ MÜLLER 2016: 24.

Frankenberg kennen, der ihm einen Schriftstellerlehrgang empfiehlt.²⁶¹ Havels erste Begegnung mit dem Theaterschreiben und -spielen war beim Militärdienst. Dort gründete er mit anderen eine Theatergruppe. Danach hat Havel angefangen als Bühnentechniker beim *Theater ABC* zu arbeiten und später dann beim Theater *Na zábradlí*.²⁶² „Für das Theater habe ich mich mehr erst nach dem Krieg interessiert, als ich angefangen habe bei Werich zu arbeiten“²⁶³ Beim Theater *Na zábradlí* beteiligte er sich auch an der Regie von Theaterstücken, sein erstes selbstständiges Stück war *Gartenfest*.²⁶⁴

Heiner Müller zog nach der Flucht seiner Familie nach Berlin, wo er anfang, für unterschiedliche Zeitungen (*Sonntag, Aufbau, Neue deutsche Zeitschrift*) zu schreiben. 1954 wurde er Mitglied des Deutschen Schriftstellerverbandes, wo er ab 1957 die Funktion eines wissenschaftlichen Mitarbeiters der Abteilung Drama erfüllte.²⁶⁵ Auch Havel wurde 1968 zum Mitglied des tschechoslowakischen Schriftstellerverbandes, was für ihn aber nicht so bedeutend war, weil er diese Organisation nicht zugeneigt war.²⁶⁶ Auf den Versammlungen hat er sehr kritische Vorträge dazu gehalten.²⁶⁷

8.1.3 Theater und Politik

Havel äußerte sich einmal, dass er nie ein Politiker war und werden wollte, sondern immer seine Verpflichtung als Schriftsteller darin sah, die Wahrheit zu sagen, aber keine Anweisungen zu geben. Ihm war wichtig, dass jeder die Lösung selbst findet.²⁶⁸ Grossmann nennt dies die „Aufforderung zum Gespräch“²⁶⁹, welche viele seine Dramen in sich haben, ganz nach dem Problem drama.

Zwar wollte Havel kein Politiker sein und wenn man auch von seiner politischen Tätigkeit sowohl vor 1989 als auch danach absieht, bleibt Havel, der Schriftsteller. Selbst als Schriftsteller war es jedoch schwer sich von der Politik fernzuhalten, weil man einen großen gesellschaftlichen Einfluss hatte. In den 1960er Jahren wurde sehr viel gelesen, weil die Literatur die politische Öffentlichkeit ersetzte.²⁷⁰ Und schon damals als auch noch heute nach seinem Tod, wie Erik Tabery schreibt, ist es Havels größte Stärke: „Gefährlich für seine

²⁶¹ MÜLLER 2016: 44.

²⁶² HAVEL 1990: 37.

²⁶³ Ebd. 35-37.

²⁶⁴ SMEJKALOVÁ 2019: 41-51.

²⁶⁵ MÜLLER 2016: 63-84.

²⁶⁶ HAVEL 1990: 69.

²⁶⁷ KRISEOVÁ 1991: 47

²⁶⁸ Ebd. 31.

²⁶⁹ HAVEL 2009: 21.

²⁷⁰ KLÁPŠTĚ / ŠEDIVÝ 2019: 297.

Opponenten ist er jedoch deshalb, weil er ein Mann des Stiftes war, es blieben also viele seine Texte, ein Gedankenzeugnis, welches viele heute lieber in den Schrank verstecken würden.“²⁷¹ So ist es kein Wunder, dass in allen Zeiten die Intellektuellen immer wieder von den Regimen verleumdet werden: „Fast alle, die uns etwas zu sagen hatten, verbrachten eine gewisse Zeit im Gefängnis, waren Dissidenten, im Exil oder sie wurden gleich liquidiert.“²⁷²

Heiner Müller überlegt kurz in seiner Autobiographie *Krieg ohne Schlacht – Leben in zwei Diktaturen*, wie er sich von Václav Havel unterscheidet: „Havel ist primär ein Kämpfer für politische Rechte. (...) Mir war das Schreiben wichtiger als meine Moral.“²⁷³ So hat er z.B., wie er selbst schreibt, ohne Scham die Selbstkritik geäußert, welche von dem Kommunisten verlangt wurde, wenn etwas ihren Vorstellungen nicht entsprach. Er erwähnt aber auch als Unterschied die härtere Situation der DDR in den Sechzigern im Gegensatz zu den anderen Staaten des Ostblocks. Wie schon gesagt, waren die Sechziger in den beiden Staaten durch unterschiedliche Ereignisse bestimmt. Für die DDR begann das Jahrzehnt mit dem Mauerbau, dagegen erfreuten sich die Menschen in der ČSSR des Prager Frühlings. „Dann war sicher auch Angst vor dem Gefängnis mit im Spiel“²⁷⁴ schreibt Müller. Václav Havel wurde zwar mehrmals verhaftet, nicht aber wegen seiner Stücke, sondern wegen seiner politischen Tätigkeit um die Bürgerrechtsbewegung Charta 77.²⁷⁵

8.2 Entstehung und Rezeption

Gartenfest wurde als Havels erstes abendfüllendes Stück am 3. Dezember 1963 in dem Theater *Na zábradlí* uraufgeführt und feierte einen großen Erfolg, die Aufführungen waren lange Zeit immer ausverkauft. „Die Uraufführung des Gartenfestes am 3. Dezember 1963 wurde zum Schlüsselereignis dieser Zeit, und man kann sie sogar als Beginn der goldenen Ära des Theaters *Na zábradlí* betrachten. Denn mit dem Hauptfigur Hugo Pludek betrat das absurde Drama die tschechische Bühne.“²⁷⁶ So folgte die Zeit der Zusammenarbeit von Havel und Jan Grossman in dem Theater *Na zábradlí*. Als Impuls für das Schreiben dieses Stückes bezeichnet Havel die Idee von Ivan Vyskočil, der ihm vorgeschlagen hat, ein Stück über Konnexionen, Protektion und Karriere zu schreiben.²⁷⁷ Havel hat dann gemeinsam mit Jiří Grossman drei Wochen im Riesengebirge verbracht, wo sie *Das Gartenfest* geschrieben

²⁷¹ TABERY 2017: 150. (Übersetzung A.P.)

²⁷² Ebd. 137. (Übersetzung A.P.)

²⁷³ MÜLLER 2016: 140.

²⁷⁴ Ebd. 140.

²⁷⁵ KRISOVÁ 1991: 72-86.

²⁷⁶ SMEJKALOVÁ 2019: 44. (Übersetzung A.P.)

²⁷⁷ HAVEL 1989: 56.

haben.²⁷⁸ *Das Gartenfest* hatte nicht nur in der ČSSR einen großen Erfolg, aber auch im Ausland. Am 2. Oktober 1964 war die Erstaufführung *des Gartenfestes* „in Berlin in der Werkstatt des Schiller-Theaters“.²⁷⁹ Nicht nur dieses Drama aber auch die weiteren wurden in vielen Sprachen übersetzt und werden bis heute gespielt, hauptsächlich deswegen, weil sie Themen behandeln, die global sind, immer gültig, zwar mit Anspielungen auf kommunistische Totalität, jedoch auch auf eine andere beliebige anwendbar. Dadurch wurde Havel zum einer der meist übersetzten und gespielten tschechischen Dramatiker des 20. Jhd.²⁸⁰

Für Heiner Müller war die Situation um die Uraufführung der *Umsiedlerin* wesentlich dramatischer. Inszeniert wurde es von Studenten einer ökonomischen Hochschule. Die Inszenierung war gebunden an ein freies Stipendium des Deutschen Theaters, wo dann die Aufführung fortsetzen sollte. Es handelte sich um keinen Auftrag. Müller sagt: „Ich schrieb mit dem Gefühl der absoluten Freiheit im Umgang mit dem Material, auch das Politische war nur mehr Material. Es war wie auf einer Insel, es gab keine Kontrolle, keine Diskussion über den Text. Wir haben einfach probiert, und ich habe geschrieben.“²⁸¹ Ähnlich schrieb Havel seine Stücke auch für ein konkretes Theater und für konkrete Schauspieler.²⁸²

In der Zeit der Uraufführung kam es jedoch zum Mauerbau, wodurch sich die politische Situation veränderte. Es handelte sich dabei um mehrere Missverständnisse, die aber von der Partei genützt wurden, um das Werk als konterrevolutionär zu bezeichnen. Z.B. überraschte die Anwesenheit eines Russen auf der Probe, die sich zuerst positiv auswirkte, denn man dachte, wenn die Russen mit dem Theaterstück einverstanden sind, sollte es kein Problem sein. Auf der anderen Seite wirkte es für die Kommunisten ihnen gegenüber verdächtig. Ein weiteres Problem war, dass Müller keine Konzeption vorgelegt hat, was er aber nie tat, obwohl man es musste. Auch das wurde aber dann von der Partei als Beweis einer Verschwörung angesehen. Gleichzeitig wurde das Stück mit einer skandalösen Ausstellung in der Akademie der Künste und einem Kabarett-Programm in Leipzig verbunden. Man dachte, dies sei eine zusammenhängende Verschwörung. Leicht wurden dann provokative Sätze in dem Stück gefunden, die aber in der Wirklichkeit nicht auf den Mauerbau anspielten, weil sie schon zwei Jahre vorher geschrieben worden waren.

²⁷⁸ KRISOVÁ 1991: 40-41.

²⁷⁹ HAVEL 2003: 28.

²⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=7pflNc7n4rs> (21. 7. 2020)

²⁸¹ MÜLLE 2016: 126.

²⁸² KRISOVÁ 1991: 64.

Die Premiere fand trotzdem statt, der mehrere Zuschauer wurden aber vorher instruiert, wie sie sich verhalten sollen. Statt zu protestieren, haben die Zuschauer aber schließlich gelacht und sich amüsiert. Es folgten Verhöre, wo die Menschen zur Selbstkritik aufgefordert wurden, warum das Stück konterrevolutionär war. Im Oktober fand Sitzung der Sektion Dramatik des Schriftstellerverbandes statt, wo Peter Hacks, Anna Seghers, Hans Bunge und Paul Dessau Müller verteidigten. Hacks konzentrierte sich auf ästhetische Aspekte des Textes und formulierte seine Kritik so, dass das Stück nicht als konterrevolutionär zu bezeichnen ist, sondern nur als misslungen:

„Diese [Hacks Kritik] zielte auf die mangelnde Durcharbeitung des Stoffes, die fehlende Fabel des in alle Richtungen wuchernden Textes. Müller habe, so Hacks, den Stoff ‚formal nicht bewältigt‘ und deshalb ‚die Fabel verhauen‘. Da die einzelnen Anekdoten nicht in einen Handlungsbogen integriert seien, wirke die misslungene Form auf den Gesamteindruck des Textes zurück. Dergestalt erscheine die Komödie als das, was sie nicht sei: eine allgemeine Kritik der DDR, und wirke in ihrer Perspektive negativ. Was Hacks kritisiert, ist eine fehlende Synthetisierung. Müller habe sich in einem ‚Netz der Widersprüche‘ verloren. Den Grund hierfür erkennt Hacks nicht in der ‚falschen‘ politischen Positionierung Müllers, sondern in der Widerspenstigkeit des Stoffes, mithin der ‚falschen‘ ästhetischen Haltung. Aus dem Gegenstand ‚das Dorf 1949‘ lasse sich ‚keine große, einfache, schöne Fabel gewinnen‘, man stehe zwangsläufig einem ‚Gewirr von Kämpfen und Krämpfen‘ gegenüber. Eine Lösung sei nur durch einen Vorgriff möglich, indem der Künstler die Figuren als handlungsmächtig setze und damit Zuversicht in die historische Perspektive vermittele. Diese Lösung aber verweigere Müller, weil er – und das ist die eigentliche Pointe der Argumentation – ein ‚Opfer dogmatischer Kunsttheorien‘ sei.“²⁸³

Trotz dieser Verteidigung und Müllers Selbstkritik wurde er schließlich aus dem Deutschen Schriftstellerband ausgeschlossen, und sogleich auch der Regisseur dieser Aufführung B. K. Tragelehn aus der Partei und aus dem Theater.²⁸⁴

8.3 Inhalt

8.3.1 Das Gartenfest

Das Gartenfest ist ein in vier Aufzüge geteiltes Drama, das von Hugo Pludek handelt, dessen Eltern sich entscheiden, dass es für ihn Zeit sei, eine Arbeit zu finden und dadurch erwachsen zu werden. Im ersten Aufzug spielt Hugo Schach mit sich selbst und die Eltern wollen mit ihm über seine Zukunft sprechen. Sie erwarten, dass ein Freund des Vaters, der Kalabis heißt, kommt, der Hugo bei der Arbeitswahl helfen soll. Es ist jedoch ein Warten auf Godot, denn

²⁸³ WEBER 2014: 19.

²⁸⁴ MÜLLER 2016: 125-141.

Kalabis kommt nicht. Stattdessen schickt er ein Telegramm, das Amalka bringt und vorliest. Hugo interessiert sich für die ganze Sache nur wenig und spielt ununterbrochen Schach. Als die Eltern erfahren, dass Kalabis nicht kommt, wollen sie, dass Hugo zu dessen Gartenfest geht. Wichtig ist der Satz der Mutter: „Das Leben ist eine Schachpartie!“²⁸⁵, der Hugo endlich dazu bringt, von seinen Schachpartien zu der des wirklichen Lebens zu wechseln und sich in diesem zu engagieren.

Der zweite und dritte Aufzug spielt zwar auf dem Gartenfest, gleichzeitig aber auch nicht, da nur am Eingang und im Büro. Das Gartenfest selbst ist auf gewisse Weise auch ein Godot, den man nur erwartet. Veronika Ambros nennt dies Absenz-Poetik, die auch bei der Darstellung der Figuren zu finden ist.²⁸⁶ In dem zweiten Aufzuge trifft Hugo den Sekretär und die Sekretärin, deren Gespräch mit dem Abteilungsleiter beim Eröffnungsdienst, Ferda Plzák, er zuhört und dessen Rhetorik er für sich übernimmt. Im dritten Aufzug trifft er den Direktor des Eröffnungsdienstes, auf den er zuerst sympathisch wirkt; zunehmend aber übernimmt er die Führung im Gespräch und wird dominanter. Der Direktor denkt schließlich, Hugo sei der Direktor.

Der vierte Aufzug spielt wieder bei Hugo zu Hause, wo die Eltern Hugo erwarten, wie in der ersten Szene Kalabis. Hugo kommt tatsächlich, die Eltern erkennen ihn aber nicht und er belässt sie in dem Glauben, dass er jemand anderer sei. Mehrere Telegramme treffen ein, in denen steht, dass Hugo das Amt für Auflösung auflöste, dass er verantwortlicher Leiter bei der Auflösung des Eröffnungsdienstes ist und dass er nach der Auflösung des Amtes für Auflösungs- und Eröffnungsdienst Leiter beim Aufbau der Zentralkommission für Eröffnung und Auflösung wurde. Danach fragen die Eltern, wer Hugo eigentlich ist, worauf ein langer Monolog folgt, in dem er diese Frage eigentlich nicht beantwortet. Er beendet ihn mit dem Wort „Matt“²⁸⁷ und somit hält er seine Lebens-Schachpartie für gewonnen. Schließlich kommt Plzák aus dem Schrank und sagt: „Und jetzt geht irgendwie ohne überflüssige Diskussion auseinander!“²⁸⁸ – womit Havel auf ironische Weise das Gegenteil meint, denn das Anstoßen von Diskussionen ist für ihn das Hauptziel seiner Theaterstücke.

8.3.2 Die Umsiedlerin

Die Umsiedlerin ist ein nach den Motiven der gleichnamigen Erzählung von Anna Seghers geschriebenes Drama, das in 15 unterschiedlich lange Aufzüge geteilt ist. Die Handlung ist in

²⁸⁵ HAVEL 2003: 36.

²⁸⁶ Divadelní Revue 2015/1: 109-114.

²⁸⁷ HAVEL 2003: 79.

²⁸⁸ Ebd. 79.

die Zeit zwischen der Bodenreform und der Kollektivierung (etwa 1945 bis 1960) situiert. „Eine kohärente Handlung mit einer Hauptfigur gibt es nicht; vielmehr gestaltete Müller eine lockere Szenenfolge und eine Vielzahl an Figuren, die sich mit diversen Problemen herumschlagen: Mangel an Arbeitskräften und Pferden, drückende Abgabeverpflichtungen, harte Arbeit, Schwarzschlachten, Streit um die ersten Traktoren.“²⁸⁹ Das Drama beginnt mit einer Szene, wo das Land unter den Alt- und Neubauern und den Umsiedlern geteilt wird. Zwischen diesen herrschen Spannungen, da die Verteilung des Landes (jeder bekommt fünf Hektar) zu wenig zum Wirtschaften ist. Das Drama setzt sich aus Einzelfiguren und ihren Ansichten und Problemen zusammen.

Eine wichtige Figur ist der Bürgermeister Beutler, der früher Gutsmelker war, „er wirtschaftet in die eigene Tasche, wie schon sein Name andeutet. Die Altbauern, denen er sein Amt verdankt, deckt er beim illegalen Schlachten; er verweigert dem verzweifelten Neubauern Ketzer die Unterstützung gegen den unbarmherzigen Altbauern Treiber, woraufhin sich Ketzer erhängt; dem flüchtenden Bürgermeister eines anderen Dorfes, den die Polizei wegen Korruption sucht, gibt er ein Fahrrad und kassiert ihn ab, zeigt ihn aber wenig später an. (...) Beutler ist korrupt, opportunistisch und egoistisch.“²⁹⁰

Weiter gibt es die Figur Fondrak, ein „bitterer Narr der kommunistischen Paradies-Utopie“²⁹¹, der die Umsiedlerin Niet schwanger gemacht hat, wofür er wenig Verantwortung übernehmen möchte. Er gibt das Geld, auch das, das er nicht hat, für Bier aus. Schließlich entscheidet er sich in den Westen zu fliehen. Die Niet entscheidet sich trotz des Kindes daheim zu bleiben und alleine auf dem Hof von Ketzer zu wirtschaften.

Ein Gegenteil zu Fondrak ist Flint, der sich um Durchsetzung der neuen Ordnung bemüht. „Sich selbst vergleicht er mit Moses, der nach entbehrrungsreichem Exodus das Gelobte Land nur sehen durfte, es selbst aber nicht erreichte. In seiner ehelichen Untreue wird Egoismus, aber auch verständlicher Lebenshunger deutlich; man wolle ‚noch was leben‘ nach fünf Jahren Lager, sagt er zu seiner Frau. Müller rekurriert mit der Figur Flints auf die Entbehrungen, die viele Kommunisten auf sich nahmen, und auf die asketische Moral, die zum Bild vom ‚neuen Menschen‘ gehörte. Auf der literarischen Ebene ist Flint eine

²⁸⁹ <https://kommunismusgeschichte.de/jhk/jhk-2012/article/detail/der-alte-adam-und-das-neue-paradies-heiner-muellers-komoedie-die-umsiedlerin-und-der-diskurs-ueber-d/> (27. 6. 2020)

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ BUDDECKE 1981: 275.

mehrdimensionale Figur, die interessanteste des Stücks; im Sinne des sozialistischen Realismus taugt er jedoch wenig zum positiven Helden.“²⁹²

Weitere ist z.B. der FDJler Siegfried zu nennen, ein überzeugter Anhänger des Kommunismus, der mit dem anderen FDJler Heinz um das Mädchen Schmulka „kämpft“. Sie ist jedoch nicht so begeistert für kommunistische Lektüre wie er, so muss er sich zwischen einer Beziehung und dem Kommunismus entscheiden. „Seinem politischen Bewusstsein und der damit verbundenen Moral stehen seine sexuellen Wünsche entgegen.“²⁹³

Die anderen einzelnen Geschichten werden in den weiteren Kapiteln noch beschrieben.

8.4 Figuren

Die Figuren sind in beiden Dramen auf den ersten Blick auf mehreren Ebenen unterschiedlich. Auffallend ist die Anzahl der auftretenden Personen, im *Gartenfest* erscheinen insgesamt neun, in der *Umsiedlerin* sind es mehr als 30 (es gibt Massenfiguren wie „Bäuerinnen und Bauern“). Havels Figuren sind oft keine tief psychologisierten Persönlichkeiten, eher sind sie Prototypen, wie z.B. die Mutter, der Vater, der Direktor etc., die eine gewisse Funktion erfüllen. Die Figuren charakterisiert in einem Drama gewöhnlich die Sprache²⁹⁴, das *Gartenfest* ist jedoch durch die spezifische entleerte Sprache gekennzeichnet, dadurch entleeren sich auch die Figuren. Havel beschreibt sie:

„Je gründlicher und fachlicher sie sich selbst analysieren, desto weniger sind sie. Als wenn sie ihre Verantwortung und Integrität in ihr Sprechen gegeben haben. Für die Handlung haben sie eigentlich keine Zeit: sie müssen über ihre Handlung sprechen. Sie fühlen nichts, weil sie ihre Gefühle in Debatten über ihre Gefühle gelassen haben.“²⁹⁵

Bei Müller gibt es wiederum viele Personen, jede ist einzigartig (bis auf die Massenfiguren), mit eigener Geschichte und Einstellung zu der Situation. Die einzelnen Personen sind schon plastischer als im *Gartenfest*, wo sie nur Träger der Phrasen sind. Durch sie wird das Gesamtbild des Landes in der Zeit der Bodenreform gezeigt, welches nicht uniform war. Trotz der unterschiedlichen Eigenschaften und Lebensgeschichten scheinen aber die Figuren auch eher als Prototype zu sein. Sie werden nicht tiefer psychologisiert, was wegen der Menge der auftretenden Figuren nicht geht. Es geht also nicht so sehr um einzelne Charaktere, sondern mehr um Darstellung der Pluralität und Kollektivität.

²⁹² <https://kommunismusgeschichte.de/jhk/jhk-2012/article/detail/der-alte-adam-und-das-neue-paradies-heiner-muellers-komoedie-die-umsiedlerin-und-der-diskurs-ueber-d/> (27. 6. 2020)

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ KROČA 2019: 22.

²⁹⁵ HAVEL / FREIMANOVÁ 2012: 576. (Übersetzung A.P.)

8.4.1 Hauptfigur

Eine vorbildliche Hauptfigur zur Identifizierung gibt es in beiden Werken keine, obwohl gefordert war, dass die Schriftsteller nach der Ästhetik des *sozialistischen Realismus* einen positiven Helden in ihren Werken schaffen, „der auf vorbildliche Weise die gewünschten Eigenschaften verkörpert und zur Identifikation herausfordert.“²⁹⁶ Dagegen ist hier die Figur nach Brechts *Epischem Theater* „kein Identifikations-, sondern ein Lernobjekt.“²⁹⁷ Hugo Pludek, die Hauptfigur im *Gartenfest*, erfüllt die Rolle des positiven Helden zur Identifikation nur scheinbar. Im Sinne des sozialistischen Realismus wirkt dieses Werk auf den ersten Blick wie ein Bildungsroman. Es wird gezeigt, wie Hugo seinen Weg vom Jugendlichen zum Erwachsenen nimmt und dabei zum Teil der Gesellschaft wird. Erwünscht wäre aber eine positive Veränderung, und so kann auch Hugos Erreichen des hohen Arbeitsplatzes betrachtet werden. In Wirklichkeit aber entpersonalisiert sich Hugo so sehr, dass die eigenen Eltern ihn nicht mehr erkennen. Sein Weg ist also kein steigender, sondern ein niedergehender. Er lernt nur die Regeln der Gesellschaft, also die wichtigen Phrasen, wie eine Schachpartie, kennen und das ermöglicht ihm zwar einen schnellen Aufstieg in der Arbeit und eine Eingliederung in die Gesellschaft, aber er verliert dadurch seine wahre Menschlichkeit.

Ähnlich erfüllt die *Umsiedlerin* auch auf den ersten Blick die Forderung sozialistische Themen zu bearbeiten. Denn die Hauptfiguren sind Bauern und die Szenerie spielt sich auf dem Land ab. Keine der Figuren ist jedoch eine zentrale Hauptfigur, und keine ist eine positive. Zwar heißt das Werk „Die Umsiedlerin“ nach einer der Figuren (auch Niet genannt), sie ist jedoch keine eigentliche Hauptfigur. In den Szenen erscheint sie ab und zu eher als ein stiller Geist. Sie ist ungeplant schwanger geworden von einem Alkoholiker namens Fondrak. Es ist jedoch nicht nur ihr Schicksal, das erzählt wird, sondern das Drama wird aus einzelnen Geschichten zusammenmontiert. Thematisiert werden die Probleme der Menschen, die durch die Bodenreform 1945 und die Kollektivierung 1960 verursacht wurden. Der eine z.B. begeht Selbstmord, der andere Korruption. Eine Darstellung solcher Probleme wäre nicht unter Kritik gestellt, solange die Probleme am Ende gelöst würden, was jedoch in diesem Stück nicht der Fall ist.²⁹⁸ Es wird kein neuer Mensch geschaffen. „Als gesellschaftlich typischer Vertreter der Übergangsgesellschaft kämpft der Held mit seinem alten Bewusstsein, ist er ‚zugleich

²⁹⁶ <https://kommunismusgeschichte.de/jhk/jhk-2012/article/detail/der-alte-adam-und-das-neue-paradies-heiner-muellers-komoedie-die-umsiedlerin-und-der-diskurs-ueber-d/> (27. 6. 2020)

²⁹⁷ WEBER 2014: 9

²⁹⁸ <https://kommunismusgeschichte.de/jhk/jhk-2012/article/detail/der-alte-adam-und-das-neue-paradies-heiner-muellers-komoedie-die-umsiedlerin-und-der-diskurs-ueber-d/> (27. 6. 2020)

Held und Nicht-Held‘, oder in den Worten Heiner Müllers: ein ‚Feind im Freund‘.²⁹⁹ Die Menschen sind allzu viel mit ihrer Vergangenheit verbunden und mit der Realität konfrontiert, die nicht immer der erwünschten Ideologie ähnelt: „Hätt auch gern Kommunismus, die Idee / Ist gut. Wenn nur die Menschen besser wärn. / Der Kommunismus ist was für die Zeitung.“³⁰⁰ Dagegen sind die Menschen im *Gartenfest* der Ideologie so angepasst, dass sie an menschlicher Glaubwürdigkeit verlieren und fast zu Maschinen werden. In beiden Werken ist also eine Absenz oder das Misslingen von Fortschritt thematisiert.

8.4.2 Namen der Figuren

Die Semiotik der Namen von Figuren ist nicht ohne Bedeutung, denn sie sind Träger mehrerer Funktionen, der ästhetischen, identifizierenden, klassifizierenden und assoziativen. Im Sinne des sog. „semantischen Geste“ nach Mukařovský trägt jeder Teil der Struktur eine Bedeutung, somit kann die Bedeutung des Namens das Gesamtbild vervollständigen.³⁰¹

Zuerst zum *Gartenfest*: Der Name **Hugo** ist kein typisch tschechischer Name. Den Ursprung hat er im Germanischen und bedeutet „Verstand“ oder „denkender Geist“.³⁰² So ist auch Hugo jemand, der die Situation gut analysieren kann und zu eigenem Erfolg zu nutzen weiß. Symbolisch spielt er am Anfang ein Schachspiel mit sich selbst, was Intelligenz assoziiert. Oft taucht die Schachspiel-Metapher auch in Dürrenmatts Dramen auf, welche Havel inspirieren konnten.³⁰³ Weitere Inspiration konnte auch Becketts Theaterstück *Endspiel* sein. Genauso wie Hugo die Schachpartie zu analysieren weiß und erwünschte Züge wählen kann, analysiert er auch die Situation im Leben und wählt strategisch Phrasen, die ihm eine rasche Karriere ermöglichen. Am Anfang ist er als Beobachter auf der Szene im Hintergrund, Schritt für Schritt aber übernimmt er die Phrasen der anderen und lernt die zu benutzen. Er verwendet im Laufe des Stücks im gewöhnlichen Dialog als letztes Wort der Diskussion immer „Schach“ und ganz am Ende dann „Matt“. Der Name ist weder heute noch damals in Tschechien frequentiert.³⁰⁴ Inspiration fand Havel höchstwahrscheinlich bei seinem Großvater Hugo Vavrečka. Wie schon gesagt, war auch er ein intelligenter Mann, der in der Politik tätig war, auch er musste also die „Schachzüge“ der Politik kennen lernen.

Eine weitere Person ist Hugos Bruder **Peter**, der von der Mutter als „schwarzes Schaf in der Familie“ bezeichnet und damit zusammenhängend auch „schwarzer Peter“ genannt

²⁹⁹ WEBER 2014: 14.

³⁰⁰ MÜLLER 2000: 189.

³⁰¹ KROČA 2019: 22-24.

³⁰² [https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_\(Name\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_(Name)) (27. 6. 2020)

³⁰³ IRMSCHER / KELLER 1983: 335.

³⁰⁴ <https://www.kdejsme.cz/jmeno/Hugo/pocet/> (27. 6. 2020)

wird.³⁰⁵ Das alles deswegen, weil er wie ein Intellektueller (wegen seiner Brille) aussieht, was für die Familie eine große Enttäuschung ist. Denn die Intellektuellen sind unter anderem in Diktaturen oft zum gemeinsamen Feind gemacht worden.³⁰⁶ Noch dazu wird er als ein „bürgerlicher Intellektueller“³⁰⁷ bezeichnet, was damals nichts Positives bedeutete. Peter spricht die ganze Zeit nicht und wird immer wieder weggeschickt. Statt ihm spricht seine Mutter und später dann Amalka, welche er heiraten will. Am Ende sagt er einen einzigen Satz: „Grüß Gott“, worauf die Mutter reagiert: „Hast du gehört, wie Peter das Maul aufreißt?“³⁰⁸

Die Eltern tragen die Namen **Oldřich** und **Božena**. Auch hier kann man den Namen Božena in Havels Familie finden, und zwar hieß so seine Mutter. Dieser Name ist im Gegensatz zu Hugo ein prototypisch tschechischer und in jener Zeit ein sehr beliebter.³⁰⁹ Wichtiger ist hier jedoch die Konnotation mit der sagenhaften Geschichte aus der Chronik des Dalimils, die von dem böhmischen Herzog Oldřich und der Wäscherin Božena handelt. Dieses Motiv ist in Tschechien wohlbekannt und wurde in der Kunst oft verwendet. Konnotiert wird damit auf der einen Seite Unterschiedlichkeit, auf der anderen auch Zusammengehörigkeit, weil der Herzog die Wäscherin trotz ihrer Herkunft heiratet. Die Eltern treten auf der Szene immer nur miteinander auf, als eine Einheit. Sie wirken auch sehr traditionell, als ein prototypisches Elternpaar.

Im Folgenden zu den Namen in der *Umsiedlerin*: Der Name der Umsiedlerin ist **Niet**, was eigentlich kein Name ist, sondern ein fachsprachlicher Begriff für ein Verbindungselement. In der Form „Niete“ bedeutet es „ein Los, das nicht gewonnen hat“ oder auch „ein ungeschickter Mensch“, „ein Verlierer“. Im ähnlichen Sinne wird auch ihr Schicksal dargestellt – eine ungeplant schwangere Frau, mit einem Mann, der Alkoholiker ist und das ganze Geld dafür ausgibt. Sie ist ab und zu auf der Szene präsent, verhält sich aber still und eher unbemerkt. Sie wirkt gar nicht als eine zentrale Figur, obwohl nach ihr das Drama heißt. Erst am Ende zeigt sie sich als eine starke Persönlichkeit, die sich entscheidet, ihr Leben in eigene Hände zu nehmen und sich zu emanzipieren.

Der Name des Bürgermeisters **Beutler** weist auf sein Korruptionsverfahren, indem es „Ausbeutung“ in sich versteckt. **Fondrak** ähnelt dem tschechischen Ausdruck „vandrák“, was „Landstreicher“ bedeutet. Das würde eigentlich seinem Charakter entsprechen, indem er sein

³⁰⁵ HAVEL 2009: 29.

³⁰⁶ TABERY 2017: 110

³⁰⁷ HAVEL 2009: 31.

³⁰⁸ Ebd. 77.

³⁰⁹ <https://www.kdejsme.cz/jmeno/Bo%C5%BEena/pocet/> (27. 6. 2020)

ganzes Geld für Alkohol ausgibt und dann in den Westen flieht. Das tschechische Wort stammt allerdings von dem deutschen „Wandern“. Seine Figur ähnelt auch den Narrenfiguren bei Shakespeare. Bei dem Namen **Flint** erinnert man sich an die Redewendung „Die Flinte ins Korn werfen“, was aber Flint gerade nicht macht, weil er voller Ideale und Hoffnungen auf den Fortschritt ist. **Schmulka** hört sich wegen dem Suffix -ka nach einem slawischen Namen. Es könnte nach dem Verb „schmulen“ gebildet werden, welches ein berlinerischer Ausdruck für „schielen“ ist, und das machen die Männer oft ihr hinterher. Der Name **Ketzer** bedeutet eine Person, die von der offiziellen Kirchenlehre abweicht, so tut es auch Ketzer, der mit der Situation um Bodenreform nicht einverstanden ist und sich für den Selbstmord entscheidet, was auch im religiösen Sinne als Sünde angesehen wird.

Beide Autoren wählen aber oft als Benennung einer Person nur ihren Beruf (Sekretärin, Direktor, Bauer, Landrat) oder auch eine Charakteristik (Bauer mit Mütze, Dicke Frau, Flüchtling).

8.4.3 Weibliche Personen

Im *Gartenfest* gibt es drei Frauenfiguren und in der *Umsiedlerin* sind es abgesehen von den Massenfiguren acht. Die Anzahl der männlichen Figuren ist wesentlich größer in beiden Werken. Die weiblichen Figuren bilden eigentlich nur „die andere Hälfte“ des Paares: Vater/Mutter, Sekretär/Sekretärin, Flint/Flinte 1 und 2, Beutler/Beutlern, Treiber/Treibern. Weil die psychologischen Charaktere bei den Figuren in beiden Werken nicht wichtig sind, nehmen diese in sich verschiedene Stereotype auf, um als Prototypen zu wirken, was sich eben an der Darstellung der Frau am meisten zeigt.

Amalka und **Schmulka** sind beide junge Mädchen, bei denen zu erwarten ist, dass sie innerhalb des Stücks eine Liebesgeschichte erleben. Bei Amalka spielt sich das alles außerhalb der Geschichte ab. Beim zweiten Erscheinen auf der Bühne wird schon die Heirat bekannt gegeben. Interessant dabei ist die Wandlung von Amalka. Im ersten Bild wirkt sie noch mädchenhaft und beim nächsten Mal ist ihr Auftreten schon selbstbewusster. Sie verteidigt ihre Beziehung mit Peter und berichtet von der Heirat. Eigentlich wäre dies von Peter zu erwarten, weil es seine Familie ist. Weil er aber nicht spricht, macht das Amalka statt ihm. Damit übernimmt sie die Rolle seiner Mutter, die ihn auch nie hat zu Wort kommen lassen und alles selbst gesagt hat. Schmulka ist wiederum das schöne junge Mädchen, nach der sich alle Männer umdrehen. Sie wirkt einfach, naiv und auch promiskuitiv. Ihr Ziel ist ein finanziell gut abgesicherter Mann.

Schmulka: Weil alle Männer mir nachlaufen, aber / Ich geh mit keinem, der kein Auto hat.

Siegfried *lacht*: Ein Auto hat im Kommunismus jeder.

Schmulka: Wenn jeder eins hat, geh ich auch mit jedem.³¹⁰

Eigentlich will sie aber nur das Leben genießen: „Man lebt nur einmal, leicht wird keinmal draus,“³¹¹ sagt sie. Das ist eigentlich mit Hinsicht auf ein Individuum gut nachvollziehbar, trotzdem wirkt ihre Figur im Sinne des Sozialismus eher negativ und egoistisch.

Als Gegenteil des Typs einer schönen Frau erscheint in der *Umsiedlerin* auch eine hässliche alte Frau – die **dicke Frau**, deren Mann einen Ehebruch begeht. Sie braucht nicht mehr einen Namen zu haben, der wenigstens auf die Beziehung zu ihrem Mann hindeuten würde, wie es bei den anderen Frauenfiguren ist (z.B. Flint/Flinte). Ihr Name ist ihre Charakteristik. Obwohl sie eigentlich das Opfer ist, wird das Verhalten ihres Mannes gerechtfertigt: „Der würd ich auch die Ehe brechen,“³¹² sagt Flint und meint damit eben ihr Aussehen. Absurd und ironisch wird ihre Situation, wenn der Sekretär die Schuld ihres Mannes darin sieht, dass er für den Ehebruch den Dienstwagen benutzt hat und nicht in dem Ehebruch selbst.

Die Person der **Mutter** (Frau Pludek) im *Gartenfest* ist eine dominantere Figur. Sie steuert ihrem Mann, was er sagen und tun soll. Gleichzeitig wirkt sie aber gehorsam dem Mann gegenüber. Auffallend ist, dass sie ihre mütterliche Rolle gar nicht richtig erfüllt. Sie bevorzugt Hugo und Peter sieht sie als einen unnützlichen an. Sie wirkt sehr unempathisch, als würde sie nur eine Mutter-Rolle für die Gesellschaft spielen. Ab und zu hat sie überspitzte emotionale Ausbrüche: „Niemand kommt. Niemand schreibt! Niemand ruft an! Wir sind allein! Allein auf der ganzen Welt!“³¹³ Diese sind sehr theatralisch, übertrieben und gar nicht passend in der Situation. Niemand nimmt sie aber wahr.

Die **Sekretärin** im *Gartenfest* entspricht am Anfang keiner typischen Frauenfigur. Sie bildet zusammen mit dem Sekretär ein gleichberechtigtes Arbeiterpaar. Der Kommunismus hat der Gleichberechtigung im Arbeitsbereich geholfen, indem die Frauen auch für sie bisher untypische Arbeiten übernahmen, wie z.B. in der Chemieindustrie.³¹⁴ Der Beruf der Sekretärin gilt jedoch eher als ein 'weiblicher'. Der Sekretär und die Sekretärin sind beide so bürokratisiert und mechanisiert, dass sie eigentlich wie Roboter wirken. Sie lernen wieder die Stereotype der Geschlechter kennen. Sie wechseln zwischen bürokratischer Sprache und einer erzwungen alltäglichen. Ihre Äußerungen wirken starr, unglaublich, fast unmenschlich,

³¹⁰ MÜLLER 2000: 237.

³¹¹ Ebd. 237.

³¹² Ebd. 232.

³¹³ HAVEL 2003: 34.

³¹⁴ WEBER / DOBEŠ 2003: 195.

was jedoch die Hauptcharakteristik des ganzen Stückes ist. Auch diese zwei empfinden kurz gewisse Intimität, womit die Beziehung zwischen Mann und Frau typisiert wird, und die Darstellung der Frau als ein gleichberechtigter Arbeiter wird dadurch geschwächt, indem sie wiederum ein „intimes Paar“ mit dem Mann bildet. Sonst sind die anderen höheren Arbeitsplätze nur von den Männern besetzt.

In einem anderen Bild wird das Verhältnis zwischen der **Sekretärin** und dem **Direktor** auf spielerische Art und Weise dargestellt, da die Stereotype einmal zugespitzt, dann wiederum umgekehrt verwendet werden. Der Direktor äußert sein sexuelles Bedürfnis der Sekretärin gegenüber: „Wollen Sie nicht ins Bett gehen?“ „Wie darf ich das verstehen?“ „Ach, nicht im schlechten Sinn“. Sie scheint aber Gefühle für den Sekretär zu haben und sagt: „Ich bin schließlich auch nur eine Frau.“ Dann ist sie wiederum gerührt vom Gedichtrezitieren des Direktors und weint. Darauf sagt er: „Sie sind doch eine Frau, ermannen Sie sich!“ Weinend geht sie schließlich mit den Wörtern: „Ich bin doch eine Frau, und kein Stück Holz!“³¹⁵ von der Szene ab. Die Annäherung zu dem Sekretär hat sie also wahrscheinlich etwas menschlicher gemacht. Wie gesagt, hat sie aber wiederum nur gewisse Stereotype (über Frauen) und Phrasen übernommen. Sie ist auf einer Seite dominanter als ihr Chef und hat bessere Übersicht und Kenntnisse von der Arbeit, auf der anderen Seite generalisiert sie sich als „eine Frau“ und wirkt in diesem Moment immer unpassend hysterisch genau wie die Mutter, was als Ironie zu lesen ist.

Obwohl die Mehrzahl der Personen in der *Umsiedlerin* männlich ist, spielt sich hier eine kleine Emanzipationsgeschichte ab. Das ganze Stück ist zwar *Umsiedlerin* genannt, sie ist jedoch keine Hauptfigur im eigentlichen Sinne, sondern ein Teil der ganzen Gemeinde und ihrer kleinen Lebensgeschichten. Von den Einzelgeschichten ist ihre am Ende des Stücks, nachdem ihr Mann Fondrak in den Westen geht, die eigentlich gut endende. Sie entscheidet sich als alleinerziehende Mutter die Neubauernstelle von Ketzer zu übernehmen und dort ohne ihren Mann zu wirtschaften. Zwar wird ihr gleich eine Heirat angeboten, sie lehnt sie jedoch mit folgenden Worten ab:

„Grad von den Knien aufgestanden und / Hervorgekrochen unter einem Mann / Der nicht der beste war, der schlimmste auch nicht / Soll Eile unter einen andern Mann / Wärs auch der beste, und Sie sinds vielleicht / Als wär kein anderer Platz, für den die Frau paßt.“³¹⁶

Sie befreit sich also von dem Gedanken, dass die Frau ein Bestandteil oder Objekt des Mannes ist und entdeckt sich als eigenständiges Subjekt. Sie tritt aus der passiven Rolle einer

³¹⁵ HAVEL 2009: 55-58.

³¹⁶ MÜLLER 2000: 281.

leidenden Frau heraus, die ihr Schicksal still erträgt, und wird zu einer aktiven Frau, die über ihr Leben selbst entscheiden will. Unterstützt wird diese Emanzipation auch durch den Zusammenschluss der Frauen. Flinte 1, die ex-Frau Flints, hilft der Niet (Umsiedlerin) dabei, den Bauernhof zu bekommen. Auch setzt sich Flinte 2 hinter Flinte 1, als sie ihr Mann nach Hause gehen zwingen will und ohrfeigt sie, als sie sich weigert. Dadurch wird die Freundschaft und Zusammenschließen der Frauen gezeigt, zu welchem es auch trotz der Tatsache kommt, dass es sich um eine Ehefrau und Exehfrau desselben Mannes handelt.³¹⁷

Die Vertretung der Frauen ist in beiden Werken gering. Sie werden auf stereotype Art und Weise dargestellt, was jedoch dadurch erzeugt ist, dass die Figuren keine tief psychologisierten Persönlichkeiten sind, sondern Träger von Phrasen und Gedanken. Einige dieser Stereotypen werden auch ironisch thematisiert. Im *Gartenfest* halten sich die Protagonisten künstlich an die Stereotypen, weil sie damit der realen Welt ähneln wollen. Oft misslingt dies und wird dadurch komisch. Alle drei Frauenfiguren sind dominant, aber gleichzeitig hysterisch und an den Mann gebunden. In beiden Werken treten die Frauenfiguren entweder als Geliebte, Mütter oder Ehefrau auf. Selbst die Befreiung der Umsiedlerin wird als etwas Besonderes dargestellt, als nichts Gewöhnliches und der Norm Entsprechendes.

8.5 Sprache

Beide Dramen sind in einer spezifischen Sprache geschrieben, obwohl die damalige Poetik eine klare, realistische und einfache Ausdrucksweise verlangte. Für die *Umsiedlerin* hat Müller den Blankvers gewählt, einen reimlosen jambischen Fünfheber, der mit Prosastellen wechselt. Somit verfremdet sich die Sprache der Wirklichkeit, ähnlich geschieht es auch in dem *Gartenfest*, aber mit einem anderen Ziel. In der *Umsiedlerin* wird in Brechts Sinne darauf hingewiesen, dass sich jetzt ein Theater abspielt und keine Realität. Es bedeutet aber nicht, dass die Figurenrede nur hoch poetisch ist, oft werden derbe Wörter benutzt oder Redewendungen, die Alltagssprache erzeugen sollen. Diese wird aber wiederum durch den Vers gebrochen. Im Kontext des Umfeldes der Bauer*innen Bauern und Bäuerinnen unterstützt die Sprache im Vers die Komik des Werkes.

„Die sprachliche Gestaltung ist höchst artifiziell. Die Bauern sprechen keine Alltagssprache, auch wenn Müller ihnen Redewendungen und deftige Vokabeln in den Mund legt. Er nutzt Formen sprachlicher Ironie wie die sogenannten Sagwörter. Beispielsweise spottet ein

³¹⁷ <https://kommunismusgeschichte.de/jhk/jhk-2012/article/detail/der-alte-adam-und-das-neue-paradies-heiner-muellers-komoedie-die-umsiedlerin-und-der-diskurs-ueber-d/> (27. 6. 2020)

Arbeiter, als Altbauer Treiber sein Land nicht in die LPG einbringen will: ‚Süßer Tod, sagte der Möbelpacker, als ihm der Geldschrank das Kreuz brach‘. Die Figurenrede ist anspielungsreich und rhetorisch geschliffen. Auffallend ist der Wechsel zwischen Prosa und Vers, wobei Müller in den Verspassagen häufig das Enjambement nutzt, Satzgliederung und Versgrenze also nicht übereinstimmen, und dadurch die thematisierten Schwierigkeiten auch auf der stilistischen Ebene gezeigt werden.“³¹⁸

Müller verwenden in dem Theaterstück sehr viele Anspielungen und Ironie.

Beutler: Der Mensch hat einen Mund und einen Hintern.

Genauso hat der Kommunismus auch

Nen Vordereingang und nen Hintereingang –

Flüchtling: Paß auf, daß du die nicht verwechselst etwa

Und kriechst ihm ins Gebiß statt in den Hintern.³¹⁹

Bei Havel's Dramen ist die Sprache von großer Bedeutung, obwohl (bzw. weil) sie kein richtiges Verständigungsmittel ist und somit eigentlich dem Wesen eines Dramas, dass auf Dialogen basiert, widerspricht. Hier handelt es sich eher um kurze Monologe, die jedoch keine Individualität oder Charakter der Figuren aufweisen würden.³²⁰ Die Entleerung der Sprache passiert auf mehreren Ebenen. Erstens ist es der vorgetäuschte Dialog der Figuren, wie Havel selbst sagt: „die Menschen sprechen nicht miteinander, sondern die halten füreinander Reden.“³²¹ Zweitens wird die Sprache durch Wiederholungen entleert, die entweder eine Figur ständig benutzt (z.B. fragt die Mutter ständig, wie spät es ist) oder es wiederholen mehrere Figuren eine Phrase. Das ist hauptsächlich für die Figur Hugos charakteristisch, der das ganze Stück die Phrasen der anderen übernimmt. Drittens ist eben die Phrase selbst ein wichtiges Entleerungsmittel der Sprache. *Das Gartenfest* ist voll von klischeehaften oder unlogischen Phrasen, Redewendungen und Slogans, deren ungewöhnlicher Kontext und Häufung sie aus der normalen Umgebung, in der wir diese verwenden, herausnimmt und ihre Gültigkeit sichtbar in Frage stellt.³²²

Eigentlich sollten diese dazu dienen, sich präzise oder bildhaft auszudrücken, hier verlieren sie aber diese Funktion. Entweder handelt es sich um unlogische erdachte Sprichwörter wie „Nicht einmal die Kolinier Husaren gehen ohne Sporen in den Wald“, „Wer weiß, wo die Hummel ihren Stachel hat, dem sind die Hosen nie zu kurz.“, „Ich habe die

³¹⁸ <https://kommunismusgeschichte.de/jhk/jhk-2012/article/detail/der-alte-adam-und-das-neue-paradies-heiner-muellers-komoedie-die-umsiedlerin-und-der-diskurs-ueber-d/> (26. 7. 2020)

³¹⁹ MÜLLER 2000: 212.

³²⁰ Divadelní Revue 2015/1: 113.

³²¹ HAVEL / FREIMANOVÁ 2012: 498. (Übersetzung A.P.)

³²² TÁBORSKÁ / ZEMAN 1992: 271.

Maus so lange gefüttert, bis mir der Löffel ins Gras fiel.“³²³ oder um klischeehafte Reden, die zwar wahr sind, aber hier flach wirken: „Ist denn die Liebe, verdammt noch einmal, nicht eine notwendige Sache, wenn man sie richtig anzufassen versteht?“³²⁴ Die Figuren benutzen diese Phrasen oft kontextlos, was zu der Entleerung der Sprache beiträgt, und damit absurd und humorvoll wirkt. Neben der alltäglichen Sprache sprechen die Figuren noch in einer bürokratischen und einer existenziell philosophischen. Es bleibt aber immer nur eine Vortäuschung von Gedanken, die zwar auf den ersten Blick Sinn haben, aber schnell wird gezeigt, dass man sie wieder in Frage stellen kann.

Jan Grossman nennt als die eigentliche Hauptfigur des *Gartenfestes* eben die Phrase: „der Mensch benutzt nicht die Phrase, sondern die Phrase benutzt den Menschen. Die Phrase ist Held des Stücks.“³²⁵ Dadurch, dass die Phrase aber leer ist, werden auch ihre Träger, die Protagonisten leer, sie mechanisieren sich. Die Sprache wird zu einem wiederholenden Ritual ohne Bezug zur semantischen Wirklichkeit. So ähnlich, wie die Menschen unter einer totalitären Ideologie leben.³²⁶ Die Sprache ist promiskuitiv und verliert zusammen mit dem Menschen die Identität. Inspiration fand Havel bei dem Philosophen Josef Šafařík, der darüber schrieb, dass der Mensch in einer anderen Welt lebt, als in welcher er eigentlich denkt zu leben.³²⁷

Ähnlich in beiden Werken ist der Bezug auf die seinerzeitige Sprache des Kommunismus. Müller lässt die Protagonisten in alltäglicher Art und Weise über die Ideologie des Kommunismus sprechen. Es sind keine leeren Schlagwörter, wie sie Havel benutzt, sondern situativ witzig verwendete Sätze. Durch die Satire wird die Tragikomik der Situation dargestellt.

Treibern: Sind wir im Himmel oder in der Hölle?

Treiber: Fürs erste sind wir in der LPG.³²⁸

Beide Autoren bauen in ihre Dramen derzeitige Slogans der Partei ein, z.B. „Gott hat euch aus dem Paradies geprügelt / Wir prügeln euch ins Paradies zurück.“ Dieser Vers bezieht sich auf „das propagierte weltimmanente Telos einer klassenlosen kommunistischen Gesellschaft, die einen ‚neuen Menschen‘, der nicht mehr durch kapitalistische Verhältnisse depraviert ist,

³²³ HAVEL 2009: 39-35.

³²⁴ Ebd. 45.

³²⁵ Ebd. 17.

³²⁶ HAVEL 1989: 55

³²⁷ Divadelní Revue 2015/1: 119.

³²⁸ MÜLLER 2000: 287.

hervorbringen soll.“³²⁹ Obwohl Müller der kommunistischen Ideologie eher zugeneigt war, wird einiges anhand des Humors in diesem Werk kritisiert. Sein Drama wird jedoch durch die Sprache und Thema mehr zeit- und ortsgebunden, weil es das Land zwischen der Bodenreform und der Kollektivierung darstellt. Manche Wörter können neueren Generationen schon fremd sein, wie z.B. „Kulak“, „LPG“, „Kolchose“.³³⁰

Havel verwendet in seinem Werk auch damalige Denksprüche der kommunistischen Partei, die er nur ein bisschen veränderte. In dem Werk wirken sie leer, flach, sinnlos und groteskartig, in der realen Welt waren sie jedoch akzeptiert und für normal gehalten. Eben der andere Kontext und deren Häufung ermöglicht es besser sie unter Lupe zu stellen.³³¹ Dadurch, dass sie aber sich auf Allgemeinheiten beziehen, ist das Drama mehr zeitlos und ähnlich wie bei Orwell ist es auf verschiedene totalitäre Systeme anwendbar und nicht nur an die Zeit des Kommunismus in der ČSSR. Besorgniserregend ist dabei die Tatsache, dass die Ideen auf den ersten Blick logisch wirken, in demselben Moment aber auch ihre Antiphrase gültig ist. Man stürzt somit in einen Argumentationszirkel, womit dann auch die Aktivität der Zuschauer erzeugt wird.

Thematisiert wird auch das Argumentieren durch unlogische Logik. Havel nutzt dies für die Absurdität der Situation und um die mangelhafte Kommunikation zu manifestieren:

Pludek: Wahrscheinlich hat er sich verspätet.

Frau Pludek: Wieso verspätet?

Pludek: Vielleicht hat er irgendjemand getroffen.

Frau Pludek: Aber wen denn?

Pludek: Einen Kriegskameraden –

Frau Pludek: Du hast doch gesagt, er war nicht im Krieg!

Pludek: Siehst du! Dann kommt er bestimmt! Soll ich? ³³²

Am meisten ist das Argumentieren des Unmöglichen am Ende des Stücks bei Hugos Monolog sichtbar. Eigentlich ist dies eine Charakteristik auch anderer Havels Dramen, wie z.B. bei *Odcházení*, wo auch am Ende Vilém Rieger in einem Monolog seine demütigende Arbeit rechtfertigt.³³³ Hugo fängt dem Monolog mit „Ich? Wer ich bin? Wißt ihr, ich habe so einseitig gestellte Fragen nicht gern, wirklich nicht! Kann man denn so einfach fragen?“³³⁴

³²⁹ <https://kommunismusgeschichte.de/jhk/jhk-2012/article/detail/der-alte-adam-und-das-neue-paradies-heiner-muellers-komoedie-die-umsiedlerin-und-der-diskurs-ueber-d/> (26. 7. 2020)

³³⁰ MÜLLER 2000: 188, 287, 271.

³³¹ TÁBORSKÁ / ZEMAN 1992: 273.

³³² HAVEL 2003: 31

³³³ <https://www.youtube.com/watch?v=7pflNc7n4rs> (26. 7. 2020)

³³⁴ HAVEL 2003: 78.

Weiter rechtfertigt Hugo in seiner Rede, dass eine Identität oder Name in der Welt völlig nutzlos sei.

Ähnlicher Argumentation folgen auch die Figuren in *Umsiedlerin*, wo es aber ein rhetorisches Mittel ist, das der hinterlistige Bürgermeister zu eigenem Gut ausnutzt.

„Also bist du ein Staatsfeind. / Und weil der Frieden eins mit unserm Staat ist / Bist du ein Friedensfeind. Und weil die Kinder / Den Frieden brauchen vor der Muttermilch / Bist du ein Kinderschlächter.“³³⁵

Die Sprache ist bei beiden Dramen im Dienst des Humors, der durch Ironie und Wortspiele erzeugt wird. Gleichzeitig werden dadurch ernsthafte Themen eröffnet. Sie ist in beiden Dramen das Wichtigste, die Protagonisten sind nur ihre Träger und die Handlung spielt eine geringe Rolle.

8.6 Thema

Trotz der verschiedenen Darstellungsformen ähneln sich die beiden Dramen hauptsächlich in Bezug auf das Thema und auf das Ziel. Beide Stücke sollen im Sinne des Modelldramas die Zuschauer dazu bringen, nach dem Spiel nachzudenken und eine eigene Meinung zu entwickeln. Es soll gezeigt werden, dass nicht immer alles eine klare Lösung hat. Fokussiert wird auf Darstellung der Pluralität in der Welt, was aber im Widerspruch mit der Ideologie steht, die eben eine Vereinfachung und viel zu klare Lösungen anbietet. Das *Gartenfest* macht darauf aufmerksam, wie weit die Handlung im Wort sein kann. Es bewegt dazu, kritischer über Äußerungen nachzudenken, die sich zwar schön und richtig anhören, die aber nur geschmücktes Gerede sind. In der *Umsiedlerin* wird gezeigt, wie ein Ereignis (die Bodenreform) auf einzelne Individuen wirken kann, dass die Menschen unterschiedlich sind und oft keine guten Menschen, sondern auch solche, die jede Situation für sich nützen können.

Damit hängt das zweite wichtige Thema zusammen, und zwar der Zweifel daran, dass es möglich ist, einen neuen Menschen zu schaffen. Darum hat sich der Kommunismus bemüht, und anhand Bildung (der auch die Literatur unterliegen soll) erreichen wollen.

„Die politökonomische Definition des Menschen, gepaart mit dem Glauben an seine Veränderbarkeit, ermöglichte ein ungebrochen positives Menschenbild, dem sich der wirkliche Mensch mit dem Aufbau sozialistischer bzw. kommunistischer Verhältnisse zunehmend angleichen würde. Was dem Ideal in der Gegenwart empirisch zuwiderlief, konnte den

³³⁵ MÜLLER 2000: 221.

Überresten kapitalistisch geprägten Bewusstseins angelastet werden. Die Wandlung darzustellen war ein zentraler Bestandteil des Auftrags, den die SED den Künstlern erteilte.³³⁶ Beide Autoren stellen sich die Frage, ob es überhaupt möglich ist. Sie stehen gegen diese Programmatik schon damit, dass in ihren Werken keine heldenhafte Figur erscheint, die einen positiven Wandel erleben würde und mit der man sich identifizieren könnte. Müller wird „anthropologischer Pessimismus“ vorgeworfen, da seine Protagonisten trotz allem schlecht bleiben. Obwohl er der kommunistischen Ideologie zugeneigt war, hat er seine Protagonisten an der Triebnatur des Menschen scheitern lassen, wie es bei der Figur Siegfrieds der Fall ist, indem er sich schließlich für die Beziehung mit Schmulka entscheidet und deshalb sein FDJ-Hemd auszieht und die Bücher über Kommunismus hinter sich lässt. Oder die Figur Flint, der zwar ein treuer Kommunist ist, jedoch oft egoistisch handelt, indem er sich z.B. für eine jüngere Frau entscheidet und die alte Frau verlässt. Müller hat die schlechten und egoistischen Menschen unverändert so gelassen, wie sie sind, ohne Belehrung und artifizielle Veränderung zu „neuen Menschen“.³³⁷ Zwar emanzipiert sich die Umsiedlerin Niet am Ende, es kommt bei ihr also zu einer positiven innerlichen Veränderung, real bleibt sie aber allein mit ihrem Kind für das Wirtschaften. Hinsichtlich der Lebensqualität verbessert sich ihr Leben nicht.

Havel dagegen zeigt, wie die Situation aussehen würde, hätten sich die Menschen hundertprozentig an die Ideologie gehalten – sie würden sich entpersonifizieren und blieben wie die Phrasen leer. Der so (von den Kommunisten) bejubelte Fortschritt würde sich zur Stagnation wandeln und auch hier würde kein neuer (positiver) Mensch entstehen. Eigentlich stellt er sich damit gegen den Holismus bzw. Totalitarismus und betrachtet den Pluralismus als den richtigen Weg, es handelt sich um eine frühe Vorwegnahme der Postmoderne.³³⁸

„In Bedingungen einer Totalität verschwinden jedoch solche Korrekturen, so bleibt nichts im Weg der Ideologie, die sich immer mehr von der Wirklichkeit entfernt und allmählich in das wandelt, was sie in einem posttotalitären System ist: in eine Welt des ‚Scheins‘, nur zum Ritual, zur formalen Sprache ohne semantischen Kontakt mit der Wirklichkeit, die in ein System ritueller Zeichen gewandelt ist und die Wirklichkeit zur Pseudowirklichkeit macht.“³³⁹

So ergänzen sich eigentlich beide Themen – der Fortschritt des Menschen ist nur dann möglich, wenn man das ganze Lebensspektrum wahrnimmt. Trotzdem erreicht die Welt nie einen idealen Zustand.

³³⁶ <https://kommunismusgeschichte.de/jhk/jhk-2012/article/detail/der-alte-adam-und-das-neue-paradies-heiner-muellers-komoedie-die-umsiedlerin-und-der-diskurs-ueber-d/> (26.7.2020)

³³⁷ Ebd.

³³⁸ TÁBORSKÁ / ZEMAN 1992: 278.

³³⁹ HAVEL 1989: 55. (Übersetzung A.P.)

9. Theater und Gesellschaft

Theater gibt es in der Gesellschaft schon lange Zeit. Seine Entstehung wird anhand verschiedener Theorien begründet, eine dieser Theorien ist die anthropologische, welche behauptet, das Theater sei aus dem Ritual entstanden, um welches sich dann Mythen bildeten, die man dann weiter tradierte.³⁴⁰ Die Frage lautet aber, welche Funktion das Theater in der Gesellschaft erfüllt. Das Theater hat nicht nur eine Funktion, sondern mehrere, die sich in der Zeit ändern und im verschiedenen historischen Kontext unterschiedlich dominant sind. Darunter sind die Unterhaltungsfunktion, Informationsfunktion, kulturelle, soziale, politische, ideologische, propagandistische, repräsentative, gesellschaftliche, aber auch ästhetische Funktion, Kontakt-, Wert-, Ausdrucks- und Darstellungsfunktion.³⁴¹ Man würde bestimmt noch einige Funktionen finden, denn „die Stärke des Theaters und seine Langlebigkeit hängen genau mit seiner Fähigkeit zusammen, seine soziale Rolle jederzeit neu zu definieren.“³⁴²

Allgemein lässt sich sagen, dass das Theater eine Form sozialer Kommunikation und Interaktion ist, und zwar handelt es sich um eine „intentionelle, gesteuerte, willentliche und vermittelte Form der Kommunikation“,³⁴³ die einem dynamischen Kontext unterliegt, d.h. sie ist an „Zeit, Ort, physische Form des Raumes, aber auch an soziale, psychologische, kulturelle, historische und andere Aspekte“³⁴⁴ gebunden, jede einzelne Aufführung unterliegt zudem noch ihrem spezifischen Kontext. Dadurch aber, dass man das Theater als Medium betrachtet, weil anhand dessen Informationen, aber auch Einstellungen, Meinungen, Normen, Symbole und Bedeutungen transportiert und geteilt werden,³⁴⁵ ist das Theater nicht nur durch den Kontext bestimmt, sondern beteiligt sich wiederum selbst an der Formierung des Kontextes.³⁴⁶ Das Theater kann zugleich zu einer Massenkommunikation werden, indem sich seine Wirkung nicht nur auf die unmittelbaren Zuschauer konzentriert, sondern auch durch weitere Vermittler wirksam ist, z.B. durch Weitererzählen der Zuschauer, Rezensionen und Aufzeichnungen in anderen Medien.³⁴⁷ „Das Theater mitgestaltet und beeinflusst das Klima der Gesellschaft“³⁴⁸ und so lässt es sich unter die Massenmedien einordnen.³⁴⁹

³⁴⁰ BROCKETT / HILDY 2019: 7-8.

³⁴¹ ŽANTOVSKÁ 2012: 29-36.

³⁴² Ebd. 44. (Übersetzung A.P.)

³⁴³ Ebd. 20. (Übersetzung A.P.)

³⁴⁴ Ebd. 21. (Übersetzung A.P.)

³⁴⁵ Ebd. 24.

³⁴⁶ Ebd. 22.

³⁴⁷ Ebd. 55.

³⁴⁸ Ebd. (Übersetzung A.P.)

³⁴⁹ Ebd.

Zu diesem zweiseitigen reziproken Verhältnis zwischen dem Theater und dem kulturpolitischen Kontext, lässt sich noch die Rolle des aktiven Zuschauers hinzufügen. Das Konzept des aktiven Zuschauers setzt sich eben in den 1960er Jahren durch und „betrachtet das Publikum als aktiven Bestandteil des Medienkommunikationsaustausch.“³⁵⁰ Der Zuschauer reagiert also aktiv auf die erhaltenen Informationen und formt anhand ihrer seinen kulturpolitischen Kontext, und wiederum erwartet man von dem Medium (Theater), dass es auf die Anforderungen des Publikums reagieren werde.³⁵¹ Deswegen legt das Theater der 1960er Jahre und allgemein des 20. Jahrhunderts den Wert auf den Dialog mit dem Publikum.³⁵²

Wenn man jetzt aus dieser Sicht das Theater der 1960er Jahre betrachtet, lässt sich sagen, dass einerseits die kulturpolitischen Ereignisse, darunter die Lockerungen der Zeit, das Theater formierten, indem das Theater „auf die radikale Veränderung der Gesellschaft und den Zerfall traditioneller Strukturen, auch auf deren neue Uniformität einerseits und die Fragmentierung andererseits“³⁵³, reagierte. Die Entwicklung in der Gesellschaft ist jedoch nicht überall in der Welt fließend, sondern „hat ihre lokalen Spezifika“.³⁵⁴ Gleichzeitig trug das Theater durch seinen Einfluss auf das Publikum, auf dessen Bedarf es wiederum reagieren musste, selbst zu den Liberalisierungstendenzen bei. Das Theater im kommunistischen Totalitarismus war dadurch spezifisch, dass seine gesellschaftlich-politische Funktion die künstlerische dominierte, es bildete eine gewisse politische Öffentlichkeit. Nach der Wende im Jahr 1989 hat sich das Theater wieder mehr ästhetisiert und wich von der gezielten Kommunikation mit dem Publikum ab, und das Publikum polarisierte mehr seine Präferenzen.³⁵⁵

³⁵⁰ ŽANTOVSKÁ 2012: 70. (Übersetzung A.P.)

³⁵¹ Ebd. 70.

³⁵² Ebd. 75.

³⁵³ Ebd. 45. (Übersetzung A.P.)

³⁵⁴ Ebd. 86.

³⁵⁵ Ebd. 86-87.

10. Zusammenfassung

Diese Arbeit setzte sich zum Ziel, das Theater der 1960er Jahre in der DDR und in der ČSSR zu beschreiben und vergleichen. Verfolgt werden sollte die Auswirkung der Liberalisierung bezüglich der kulturpolitischen Situation auf das Drama und die Theaterszene. Aus diesem Grunde musste zuerst der historische Kontext erläutert werden. Kurz wurden die Ereignisse der 1950er Jahre beschrieben, welche die Prozesse der 1960er Jahre mitbewirkt haben, darunter hauptsächlich Chruschtschows Politik der Destalinisierung und die Arbeiteraufstände in beiden Staaten, die durch die wirtschaftliche Krise motiviert wurden. Danach wurde komplexer der historische Kontext der 1960er Jahre vorgestellt. Beide Staaten mussten sich in dieser Zeit immer noch mit einer wirtschaftlichen Krise auseinandersetzen, wodurch sie gezwungen wurden, die Wirtschaftspolitik zu reformieren. Die Lebensqualität hat sich verbessert – auch dadurch, dass die Bevölkerung in den Alltag zurückgetreten und sich mehr auf die Arbeit konzentrierte.

Die Stabilisierung der Politik, die in der DDR auch durch den Mauerbau erzeugt wurde, brachte aber auch Tauwetter ins Kulturleben. Die Kunst konnte sich erstens von der Uniformität des sozialistischen Realismus befreien und neuen Strömungen folgen, zweitens konnte man wieder Inspiration im Westen suchen; so wurden auch Werke der Autoren*innen übersetzt, die bislang verboten waren, und hauptsächlich konnte die westliche Musik wie Jazz und Rock 'n' Roll gespielt werden. Dadurch formierte sich auch die neue junge Generation. Die Wege bezüglich der Entwicklung in den 1960er Jahren in beiden Staaten sind hauptsächlich durch die Wahl Breschnews zum Generalsekretär der KPdSU auseinander gelaufen. Die DDR passte sich mehr der wieder eingeführten konservativen Politik an, dagegen setzte die ČSSR die Reformen fort, die dann erst im Jahre 1968 durch den Einmarsch der Armeen des Warschauer Paktes ein Ende nahmen.

Wie sah aber konkret die Theaterszene und Dramatik in den beiden Staaten aus? Die Zeit der 1960er Jahre in der ČSSR ist typisch für die Gründung der sog. Kleinkunsthöfen; diese entstanden als Opposition zu der offiziellen Theaterszene und als Reaktion auf das Bedürfnis der jungen Generation, sich von der Ideologie zu befreien. Man wollte nicht mehr ideologisch und moralisch durch das Theater belehrt werden, sondern suchte Humor, alltägliche Themen und auch Kritik. Dies forderte das Publikum und das Theater wiederum forderte die Aktivität der Zuschauer und rief diese zum Dialog auf. Neben den kabarettartigen Stücken und Liedertheatern (z.B. im Theater Semafor) wurde von den Dramatikern*innen hauptsächlich das Problemdrama und das Absurde Drama in Form eines Modellstücks

gewählt. In den Theaterstücken wurde so eine Modellsituation und -welt geschaffen, in der sich die Figuren mit einem Problem auseinandersetzten. Die Dramatiker*innen gaben jedoch keine Lösung der Situation, denn das wurde nun jedem Zuschauer überlassen. Das Absurde Drama dagegen öffnete anhand der Absurdität viele oft existenzielle Themen zum Nachdenken. Oft handelte es sich um Autorentheater, in denen die Dramatiker*innen auf verschiedenen Posten arbeiteten.

Obwohl die Kleinkunstabühnen eher eine Spezifik der ČSSR der 1960er bleiben, entstanden auch in der DDR viele kabarettartige Theater, in denen es erlaubt war (obwohl auch überwacht wurde) Kritik durch Satire zu äußern. Daneben wurde aber eher in den offiziellen Theatern aufgeführt. Gespielt wurde hauptsächlich das Gegenwartsdrama, Produktionsstücke oder Politstücke. Großen Einfluss hatte auf das DDR-Drama Brechts episches, experimentelles und antiillusionistisches Theater, dessen Nachfolger z.B. Heiner Müller und Peter Hacks waren. Beide Autoren haben das Gegenwartsdrama dann für die Bearbeitung mythischer und historischer Stoffe eingetauscht, die es ihnen erlaubte, Kritik dahinter zu verstecken.

Ein Bildungselement der Dramatik für beide Staaten war eben der Kontakt zum Publikum und die antiillusionäre Darstellung, was aber vielen Theatern nach der sog. Theaterreform eigen war, die zugleich auch in anderen sowohl osteuropäischen als auch westeuropäischen Staaten verlaufen ist.

Zur Demonstration dieser Phänomene wurden in dieser Arbeit die beiden Dramen *Das Gartenfest* und *Die Umsiedlerin* der bekannten Autoren Václav Havel und Heiner Müller analysiert und verglichen. Diese Dramen unterscheiden sich schon im Dramengenre – *Das Gartenfest* ist dem Absurden Drama und dem Modelldrama zuzuordnen, *Die Umsiedlerin* ist ein Gegenwartsstück und im Sinne Brechts ein Lehrstück. Der Akzent wird in beiden Werken weder auf den Charakter der Figuren gelegt, die keine tief psychologisierten Figuren, sondern eher prototypische sind; noch auf die Handlung, welche nicht der typischen fünfteiligen Steigerung des Konfliktes und dessen Auflösung folgt. In beiden Werken ist jedoch die Sprache von großer Bedeutung. Weiterhin verbindet sie das Thema des Bezweifelns der Möglichkeit, einen neuen Menschen einer Ideologie nach zu schaffen und die Betonung der Pluralität der Welt. Damit stellten sich die Autoren gegen die damalige von der Partei geforderte Poetik des sozialistischen Realismus, die den Wandel des Menschen zum neuen kommunistischen Menschen zeigen wollte und kritisierten auch die Uniformität einer solchen Ideologie. Ein wichtiges Thema Havels ist auch der Verlust von Identität, und Müller widmet sich sehr konkret dem Land zwischen der Bodenreform und der Kollektivierung. Es ist zu

sehen, dass die Liberalisierung der Kultur kritische Werke hervorbrachte, die sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede aufweisen.

Im letzten Kapitel wurde die Funktion des Theaters erläutert und seine Stellung in und zu der Gesellschaft. Danach lässt sich erklären, dass, obwohl in beiden Staaten in den 1960er Jahren liberale Tendenzen verliefen und der Kontext der totalitären kommunistischen Politik in beiden auch gleich war, die gesellschaftlich-politischen Entwicklungen verschiedene Richtungen nahmen, womit verbunden sich auch die Entwicklung bezüglich des Theaters unterschied. Einfluss hatte hier auch die Theatertradition, an die angeknüpft wurde, in der DDR war es Brecht und in der ČSSR die Avantgarde der Ersten Republik, obwohl Brechts Theater auch die Bühne der ČSSR betrat und beeinflusste. Neben dem Kontext und der Tradition lässt sich auch die Rolle des Publikums nennen, die im Kapitel 9 erläutert wurde, denn auch das Publikum bestimmt in großem Maße, was gespielt wird. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Entwicklungstendenzen des Theaters und Dramas immer mehreren Faktoren unterliegen und dass ein ähnlicher kulturpolitischer Kontext in zwei Staaten nicht unbedingt die gleiche Entwicklung bedeutet. Weiterhin ist auch die reziproke Wirkung der Trias Kontext-Theater-Zuschauer wichtig, denn das Theater wird nicht nur passiv durch die Umgebung geändert, sondern beteiligt sich wiederum an der Veränderung der Umgebung, wobei eine aktive Rolle auch der Zuschauer spielt, der einerseits durch das Theater auf die Umgebung Einfluss hat und umgekehrt auch das Theater beeinflusst.

Diese Arbeit bemühte sich um die Erstellung eines Gesamtbildes des Theaters der 1960er Jahre in der DDR und in der ČSSR und versuchte, die Auswirkungen der Liberalisierungstendenzen auf das Theater zu erläutern und dieses Phänomen auch aus literatursoziologischer Sicht zu klären. Sie kann ein Anstoß für weitere wissenschaftliche Arbeiten sein, die eines der vielen Phänomene detaillierter untersuchen können.

11. Literaturverzeichnis

11.1 Primärliteratur

HAVEL, Václav (2003): *Das Gartenfest / Die Benachrichtigung*. Zwei Dramen – Essays – Antikoden. Hamburg: Rowohlt Verlag.

MÜLLER, Heiner (2000): Die Umsiedlerin. In: *Die Stücke I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

11.2 Sekundärliteratur

BRABEC, Jiří / DENEMARKOVÁ, Radka (Hg.) (2000): *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a zklamání: materiály z konference, pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18.6.1999*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.

BRAUNECK, Manfred / SCHNEILIN, Gérard (Hg.) (2007): *Theaterlexikon. I, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5., vollständig überarbeitete Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

BROCKETT, Oscar G. / HILDY, Franklin J. (2019): *Dějiny divadla*. V Praze: Rybka Publishers.

BUDDECKE, Wolfram / FUHRMANN, Helmut (1981): *Das deutschsprachige Drama seit 1945: Schwei, Bundesrepubli, Österreich, DDR; Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler Verlag.

HAVEL, Václav (1989): *Moc bezmocných*. Brno: Edice Host.

HAVEL, Václav (1990): *Dálkový výslech*. Praha: Melantrich.

HAVEL, Václav / FREIMANOVÁ, Anna (Hg.) (2012): *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla.

IRMSCHER, Hans Dietrich / KELLER, Werner (1983): *Drama und Theater im 20. Jahrhundert: Festschrift für Walter Hinck*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

JUST, Vladimír (2010): *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Akademia.

KLÁPŠTĚ, Jan / ŠEDIVÝ, Ivan (Hg.) (2019): *Dějiny Česka*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

KOCOURKOVÁ, Lucie (2018): *Laterna magika: zlatá éra očima pamětníků*. Praha: Knižní klub.

KOLÁŘ, Jan (1988): *Pětadvacet 1963-1988: Studio Ypsilon*. Praha: Svoboda.

KOLÁŘ, Jan / SUCHÝ, Jiří (1991): *Jak to bylo v Semaforu*. Praha: Scéna.

- KRISEOVÁ, Eda (1991): *Václav Havel. Životopis*. Brno: Atlantis.
- KROČA, David (2019): *Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita.
- MENCLOVÁ, Věra / VANĚK, Václav (2005): *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Libri.
- MÜLLER, Heiner (2016): *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Frankfurt am Main: Kiepenheuer & Witsch.
- OSLZLÝ, Petr (1999): *Divadlo Husa na provázku 1968(7) – 1998: roky, inscenace, grafika, fotografie, dokumenty*. Brno: Centrum experimentálního divadla – CED.
- SMEJKALOVÁ, Ilona (2019): *Zábradlí 1958-2018*. Praha: Divadlo Na zábradlí.
- ŠORMOVÁ, Eva (2000): *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav.
- SUCHÝ, Jiří (2002): *Encyklopedie díl 10, Divadlo 1963 - 1969*. Praha: Karolinum.
- SVĚRÁK, Zdeněk / BERÁNEK, Jan / MONÍK, Miloš (1993): *Divadlo Jára Cimrmana: dodatky: historie Divadla Jára Cimrmana: doslov: rejstřík*. Praha: Paseka.
- TABERY, Erik (2017): *Opuštěná společnost. Česká cesta od Masaryka po Babiše*. Praha: Paseka.
- TÁBORSKÁ, Jiřina / ZEMAN, Milan (Hg.) (1992): *Česká literatura 1945-1970. Interpretace vybraných děl*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- VOSTRÝ, Jaroslav (1996): *Činoherní klub 1965-1972: dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav.
- WEBER, Hermann / DOBEŠ, Jan (Hg.) (2003): *Dějiny NDR*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- ŽANTOVSKÁ, Irena (2012): *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.
- ZDEŇKOVÁ, Marie / HILMERA, Jiří / JUNGMANNOVÁ, Lenka / PAVLOVSKÝ, Petr (Hg.) (2004): *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri.

11.3 Zeitschriften

- Divadelní Revue. Praha: Divadelní ústav 2000/3.
- Divadelní Revue. Praha: Divadelní ústav 2015/1.

11.4 Internetquellen

BEZDĚKA, Michal (2009): *Pražské jaro a NDR*.

In: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/72586> (14. 7. 2020)

Pražské jaro a občanská společnost. Praha: ÚSTR, 2008.

In: <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/k231/panel04.pdf> (20. 5. 2020)

SLEZÁKOVÁ, Martina (2014): *Československo v 60. letech 20. století z hlediska teorie nedemokratických režimů*. In: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/107559> (14. 7. 2020)

VONDROVÁ, Jitka. PRAŽSKÉ JARO 1968. *Akademický bulletin*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR. In: <http://abicko.avcr.cz/2008/4/04/prazske-jaro-1968.html> (20. 5. 2020)

WEBER, Ronald (2014): *Dramatische Antipoden – Peter Hacks, Heiner Müller und die DDR*. Berlin: Helle Panke.

In: https://www.academia.edu/19584451/Dramatische_Antipoden._Peter_Hacks_Heiner_M%C3%BCller_und_die_DDR_Berlin_Helle_Panke_e.V._2014_hefte_zur_ddr-geschichte_132 (3. 7. 2020)

<https://kommunismusgeschichte.de/jhk/jhk-2012/article/detail/der-alte-adam-und-das-neue-paradies-heiner-muellers-komoedie-die-umsiedlerin-und-der-diskurs-ueber-d/> (27. 6. 2020)

<https://www.berliner-ensemble.de/das-theater-am-schiffbauerdamm> (6. 7. 2020)

<https://www.epd-film.de/themen/nova-vlna-avantgarde-und-alltag> (14. 7. 2020)

<https://www.mdr.de/zeitreise/stoebeln/damals/artikel75432.html> (1. 7. 2020)

<https://www.vlada.cz/cz/clenove-vlady/historie-minulych-vlad/prehled-vlad-cr/1945-1960-csr/klement-gottwald-1/klement-gottwald-28424/> (12. 7. 2020)

<https://www.mdr.de/zeitreise/stoebeln/damals/artikel75320.html> (24. 7. 2020)

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/1091682868-osudove-okamziky/403235100081006-strahov-1967/> (25. 7. 2020)

<http://www.archiv-datp.de/worterbuch-modellspiel-modellstuck/> (26. 7. 2020)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_\(Name\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_(Name)) (27. 6. 2020)

<https://www.kdejsme.cz/jmeno/Bo%C5%BEena/pocet/> (27. 6. 2020)

<https://www.kdejsme.cz/jmeno/Hugo/pocet/> (27. 6. 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=AsW0EMatbnU> (2. 7. 2020)

https://www.deutschestheater.de/ueber_ uns/chronik/ (6. 7. 2020)

<https://cinoherniklub.cz/divadlo/> (7. 7. 2020)

<http://www.ypsilonka.cz/o-divadle#content> (8. 7. 2020)

<https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=208> (8. 7. 2020)

<https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=245> (8. 7. 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=7pfLNc7n4rs> (21. 7. 2020)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Academixer> (28. 7. 2020)

https://de.wikipedia.org/wiki/Herkuleskeule_%28Kabarett%29 (28. 7. 2020)

https://de.m.wikipedia.org/wiki/Die_Kneifzange (28. 7. 2020)