



Institut für germanische Studien

Štěpán Zbytovský, Ph.D.
Institut für germanische Studien
Philosophische Fakultät
Karls-Universität Prag
Náměstí Jana Palacha 2
11638 Praha 1

Prag, 31. August 2020

Gutachten zur Masterarbeit

Povolná, Anna: Theater der 1960er Jahre in der DDR und der Tschechoslowakei. Praha: FF UK 2020, 88 S.

Die vorliegende Diplomarbeit bietet einen umfassenden Einblick in einen Bereich der tschechisch-deutschen bzw. tschechoslowakisch-ostdeutschen Kulturzusammenhänge, welcher in der Forschung immer noch deutlich unterbelichtet bleibt. Es sei vorausgeschickt, dass die Arbeit offensichtlich mit einem großen Arbeitsaufwand entstanden ist; die Verfasserin dokumentiert ihr durchaus profundes Studium der literaturgeschichtlichen Literatur und mancher Zeitdokumente sowie die Fähigkeit, dramatische Texte in ihren Kontexten und in wechselseitiger Komparation zu interpretieren. Die Arbeit ist sehr informativ – und dennoch finde ich, dass das angestrebte „Gesamtbild“ durch manche Unstimmigkeiten und mangelnden Zusammenhang der vorgeführten Einzelheiten gestört ist. Die Gesamtstruktur ist sinnvoll angelegt – wenn man die grundsätzliche, breit angelegte Konzeption akzeptiert, die jedoch m.E. mit Schwierigkeiten verbunden ist. Sollte das *gros* der Arbeit in der Erstellung eines vergleichenden Theaterhistorischen Profils der Dramatik der 1960er Jahre liegen, dann sind die Kapitel 3-7 teilweise doch allzu lückenhaft, was sowohl die basale Faktographie betrifft als auch ihre komparative Auswertung. Sollte der Schwerpunkt in der vergleichenden Textanalyse bestehen, dann ist der theaterhistorische Rahmen proportionell überdimensioniert und die Analysen wenig textnah und zu stichprobhaft. Und wenn (worauf die Einleitung am ehesten schließen lässt) beides gleichwertig und in synthetischem Wechselspiel gefasst werden sollte, dann ist der deklarierte Zusammenhang nicht völlig überzeugend ausgeführt. Dieses Opponentengutachten fokussiert vor allem die kritischen Aspekte der Arbeit.

Im einleitenden Kapitel vermisste ich die Begründung der Wahl der untersuchten Theaterstücke von Havel und Müller. Man kann sicherlich fast beliebige Gegenstände auf ‚Gemeinsamkeiten und Unterschiede‘ hin vergleichen, doch wird der Vergleich erst durch möglichst genaue Erörterung der Vergleichsbasis, der Vergleichstauglichkeit und des



FACULTY OF ARTS Charles University

Institut für germanische Studien

Erkenntnisinteresses wirklich produktiv. Eine solche Diskussion bleibt aus – und so wird die Aussagekraft der Komparation geschwächt.

Das zweite Kapitel bietet einen Überblick der politischen Situation und der relevanten kulturpolitischen Entwicklungen der 1960er Jahre. Der Situation in der DDR wird deutlich weniger Aufmerksamkeit gewidmet als der in der Tschechoslowakei. Es wurde übrigens nur tschechische historische Literatur zum historischen Kontext herangezogen – auch Webers *Geschichte der DDR* wird in Rückübersetzungen der Autorin aus der tschechischen Version zitiert. Im Passus zur Tschechoslowakei wird statt verlässlichen historischen Synthesen v.a. Martina Slezáková's politologische Diplomarbeit verwendet, welche die einschlägigen Daten fast ausschließlich anhand von Karel Kaplans zugänglichen Büchern (sehr schematisierend) referiert. Zu seltenen expliziten faktographischen Fehlern der Verfasserin gehört die Datierung der Unruhen nach der tschechoslowakischen ‚Währungsreform‘ von 1953 auf den 2. Juli und folgende Tage. Die Demonstrationen, Streiks und sonstige Unruhen begannen gleich am ersten Tag der neuen Währung; im Juli verliefen in Pilsen bereits die politischen Prozesse mit den Aufständischen. Aus dem Kontext der Arbeit geht hervor, dass wohl der 2. Juni gemeint war; die Ereignisse in Pilsen und anderen Städten sind aber auf den 1. Juni zu datieren. Bei den „Gewerkschaften“ wäre es schon angebracht zu klären, dass die *Revolutionäre Gewerkschaftsbewegung* (Revoluční odborové hnutí) gemeint ist und nicht die unabhängigen Gewerkschaftsorganisationen, die 1968 ansatzweise entstanden. Wenn dem Prager Frühling im Kontext der ostdeutsch-tschechoslowakischen Beziehungen Aufmerksamkeit gewidmet wird, sollte vielleicht auf die Debatten um die Rolle der NVA in der ersten Phase der Okkupation der Tschechoslowakei hingewiesen werden.

Mit dem dritten Kapitel begibt sich die Verfasserin auf das Gebiet der Theatergeschichte. Der sozialistische Realismus als Kunstrichtung wird nur durch eine sehr ‚lockere‘ Aufzählung der typischen Darstellungsgegenstände aus einer historischen Überblickspublikation charakterisiert, in der der gesamten tschechischen Geschichte nach 1945 nicht mehr als 20 Seiten gewidmet sind. Obwohl der Begriff später mehrmals auftaucht und die sozrealistische Dramatik als Hintergrundfolie vorgestellt wird, von der sich die behandelten Tendenzen und Dramatiker der 1960er Jahre abheben, wird die Kenntnis seiner Konzeption stillschweigend vorausgesetzt. Daher ist es auch verhältnismäßig wenig aussagekräftig, wenn zur 2. Bitterfelder Konferenz zitiert wird, dass bei dem Begriff des Sozrealismus „nunmehr dessen Weite und Vielfalt besonders hervorgehoben“ (S. 23) wurden – und dies wird auch nicht näher als „eine gewisse Freiheit“ für die Dramatiker und Dramaturgen kommentiert.

Der breitgefaste theatergeschichtliche Fokus am Anfang des dritten Kapitels mündet in etwas vage und unklare Aussagen. Wenn die Verfasserin behauptet, dass in der



FACULTY OF ARTS Charles University

Institut für germanische Studien

Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit neben expressionistischen Theaterstücken auch avantgardistische aufgeführt wurden (S. 20), wie ist dabei das Verhältnis von Expressionismus und Avantgarde aufgefasst? Wenn das selbst festgestellt wird, dass die Dramatik der 1960er Jahre „an diese Tradition anknüpft“, welche Tradition ist gemeint? Welche „Atmosphäre“ hat sich in den 1970er Jahren „gemildert“ (21) und was ist mit der „Ausgangsbasis durch Wirkung der Theaterreform“ (21) gemeint? Genauso vage bleiben die Ausführungen überall dort, wo sie über die Allgemeinzuschreibungen wie „avantgardistisches Theater“, „russisches Theater“ hinaus nicht konkreter werden, etwa in diesem Passus auf S. 25: „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, dass auch seine avantgardistische (aber auch kommunistische) Theater rehabilitierte.“ Während im Kapitel zur DDR-Dramatik ihre kulturpolitischen Bedingungen erörtert werden (einschließlich etwa der beiden Bitterfeld-Tagungen), fehlen derartige Informationen bezüglich der Situation in der Tschechoslowakei fast gänzlich (bis auf den Hinweis auf Státní divadelní studio). Im Kapitel über die Kleinkunstabühnen der Tschechoslowakei wäre es vielleicht angebracht, die beiden Begriffsvarianten präziser zu unterscheiden als „im weiten Sinne“ und „im engen Sinne“: zuerst wird „Kleinkunstabühne“ als ein durchaus kabarettnahes Format skizziert, dann in einer spezifischen historischen Erscheinungsform der tschechischen Kleinkunstabühnen seit den 1950er Jahren. Ihre „Vorgeschichte“ wäre sicherlich nicht nur im tschechischen Kleinbühnentheater der Zwischenkriegszeit zu suchen, sondern in weiteren wirkungsreichen Erscheinungen des (mittel-)europäischen Theaters seit der Jahrhundertwende (z.B. das sog. „Intime Theater“ im Kontext des deutsch- sowie tschechischsprachigen Theaters). Die für die Prager Kleinkunstabühne charakteristische Textform wurde nicht „Text-Appel“ (S. 27) genannt, sondern „Text-Appeal“. Unter den angeführten Kleinkunstabühnen sollte m.E. der Hinweis auf das *Nedivadlo* (Nichttheater) Ivan Vyskočils und seine Rolle als Programmatiker und Theoretiker des tschechischen Kleinkunsttheaters noch deutlicher unterstrichen werden, zumal wenn Havel selbst Vyskočil als den ersten Impulsgeber für das *Gartenfest* erwähnte (S. 62).

Das dritte Kapitel erörtert dann in vier Unterkapiteln die vier wichtigen Tendenzen des europäischen Theaters der Zeit: des Modelldramas, des Problem dramas, des epischen Theaters, des absurden Theaters. Diese Abschnitte halte ich nicht für besonders gelungen. Wenn die Begriffe „Problem drama“ und „episches Theater“ zuvor in einen wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang gebracht wurden, wobei darauf hingewiesen wird, dass beide Konzeptionen unterschiedlich sind (S. 29), könnte man erwarten, dass dieser konzeptionelle Unterschied im Abschnitt 3.3.2 geklärt wird. Das ist leider nicht der



FACULTY OF ARTS Charles University

Institut für germanische Studien

Fall – und obwohl vorher behauptet wird, dass das Problem drama für die tschechische Dramatik der 1960er Jahre durchaus typisch ist (S. 29), erfährt man weder in 3.3.2 noch später, wessen Werke dafür exemplarisch sind. Mehrmals kommt in verschiedenen Kontexten die Behauptung wieder, dass Brechts Theaterpoetik eine Wirkung auf die tschechische Dramatik ausübte (25, 28, 29). Weder im Abschnitt 3.3.3 noch später erfährt man jedoch, wer von den tschechischen und ostdeutschen Dramatikern die Prinzipien des epischen Theaters in welcher Weise rezipiert/umgesetzt hat (abgesehen von der allgemeinen Behauptung über den Einfluss auf Hacks und Müllers, S. 32, und dem knappsten Hinweis auf vergleichbare Konzeption der Hauptfigur in Havels und Müllers Dramen, S. 68). Im Abschnitt 3.3.4 wird das Dokumentarische Theater der 1960er Jahre als einer der Zweige der Weiterentwicklung des politischen Theaters präsentiert – leider erfährt man aber nichts darüber, ob es in der DDR oder der Tschechoslowakei entsprechende Tendenzen gab oder nicht. Der erwähnte Heiner Kipphardt lebte und schuf ja seit seiner Emigration in die Bundesrepublik 1959 nicht mehr in der DDR. Die Absurdität als grundlegendes Prinzip des absurden Theaters wird im Abschnitt 3.3.5 auf Bedeutungslosigkeit und Absenz der Handlung reduziert – ist also das absurde Theater ein pures Chaos auf der Bühne?

Die Kapitel 4-7 geben in kurzen Abschnitten einen Überblick der wichtigen Theaterszenen und Theaterschaffenden der 1960er Jahre in beiden Staaten. Hier wären im ‚tschechoslowakischen‘ Teil faktographisch evtl. nur Einzelheiten zu korrigieren (es ist z.B. schade, dass der Name Karel Velebnýs nur im Zusammenhang mit seinem Tod erwähnt wird; die Figur Otomar Krejčás wäre dennoch relevant, da Havels *Gartenfest* unter seiner Regie aufgeführt wurde). Wie sich die Produktion der einzelnen Bühnen zu den zuvor skizzierten vier Haupttendenzen verhält, bleibt aber (bis auf wenige flüchtige Hinweise) unklar. Im Kap. 6. werden die ostdeutschen Bühnen teilweise deutlich unterbelichtet – über das Deutsche Theater in den 1960ern wird auf knapp vier Zeilen berichtet (S. 49), über die derzeitige Produktion des Maxim-Gorki-Theaters überhaupt nicht (S. 50) und auch die Angaben zum Kabarett-Theater Distel sind derart telegraphisch, dass sie kaum als Materialgrundlage einer Komparation mit der tschechoslowakischen Szene dienen können. Die erwähnte Aufführung der *Neuen Leiden des jungen W.* im Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin konnte ich nicht verifizieren, meines Wissens fand die Uraufführung erst 1972 in Halle statt. Die Informationen über die DDR-Theaterhäuser sind überwiegend dem Theaterlexikon Brauneck/Schneilin 2007 entnommen (plus einige Hinweise auf die Webseiten der Bühnen und die Wikipedia), die Informationen über die „anderen“ DDR-Autoren und Autorinnen außer Hacks und Müller sind einem einzigen Referenzbuch entnommen (wahrscheinlich *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts* - Brauneck 1995 fehlt in der



FACULTY OF ARTS Charles University

Institut für germanische Studien

Literaturliste). Die durch Zitate aus Weber 2014 und Brauneck 1995 getragene vergleichende Darstellung des Schaffens und der Theaterkonzeptionen von Hacks und Müller (S. 53–55) könnte dort verwertet werden, wo Hacks' Kritik an der *Umsiedlerin* referiert wird (S. 64). Im Text geschieht dies nicht: könnte dennoch Hacks' Haltung in diesem konkreten Fall von seiner allgemeinen Theaterkonzeption hergeleitet werden? Nicht nur für eine noch bessere Verwertung des Verhältnisses Hacks-Müller wäre eine grundlegende Publikation sehr hilfreich, die nicht herangezogen wurde: Lehmanns und Patrick Primavesis *Heiner Müller Handbuch* (Metzler 2005).

Das zentrale analytische Kapitel 8 umfasst die Seiten 58-79. Zunächst werden analoge Linien im Leben Havel und Müllers erörtert. Ist die Verfasserin mit der abschließend (S. 62) präsentierten Darstellung aus Heiner Müllers Autobiographie einverstanden, die Havel primär als Politiker und Müller primär als Schriftsteller stilisiert? (Und übrigens – wie versteht die Verfasserin die Äußerung Müllers aus demselben Buch über den Unterschied zwischen Havel und ihm: „Der Vater von Havel war Mühlenbesitzer, meiner nicht.“?) Die Ausführungen zu den Dramen – von den Inhaltsangaben über die Figurencharakteristiken mit besonderer Berücksichtigung der Frage nach Haupthelden und der weiblichen Figuren bis zu der von der klassischen Bühnensprache abweichenden Sprechweise in beiden Stücken – sind überzeugend, stimmig und informativ geschrieben. (Nur die Feststellung „Die Vertretung der Frauen ist in beiden Werken gering“ (S. 74) halte ich für völlig irrelevant.) An mehreren Stellen würde ich mir allerdings deutlich mehr an detaillierter Textarbeit wünschen – v.a. eine ausbleibende konzentrierte analytische Auseinandersetzung mit der Sprache der *Umsiedlerin* lässt die umfassend zitierte Charakteristik der Sprache von Weber 2014 gewissermaßen in der Luft hängen. (Kann die Verfasserin übrigens die im *Heiner Müller Handbuch* formulierte Beobachtung bestätigen? : „Der trockene, Brecht nachahmende Sprachstil verwandelte sich in den »Umsiedlerin-Jambus«, bei dem Metrum und Rhythmus oft nicht übereinstimmten, um so eine verfremdete, bäuerliche Alltagssprache zu erreichen – im Brechtschen Sinne eine »Literarisierung« der Sprache.“ [Lehmann/Primavesi 2005: 140]). Gerade hier ließe sich die sinnvollste Basis für die Komparation mit Havel's Stück finden bzw. deutlich stärken: in der beispielsweise in Beutlers oder Ketzers Schicksal präsenten Problematik des Verhältnisses von Wahrheit und Lüge, des Doppelzünglertums und schließlich auch der Phrase. Im Kapitel 8.6 zum Thema gelingt der Vergleich auf der Basis der in beiden Stücken vorgeführten, doch unterschiedlich ausgetragenen Kollision zwischen dem sprachlich-ideologischen Schein und der Realität.

Die Einordnung des Kapitels 9 zu den allgemeinen gesellschaftlichen Funktionen des Theaters finde ich dagegen nicht glücklich, vielmehr könnte sein Großteil in den



Institut für germanische Studien

einleitenden Abschnitten der Masterarbeit für bestimmte Funktionsaspekte des Theaters sensibilisieren – und dem letzten Absatz könnte eine sinnvolle Rolle im Schlusskapitel zukommen. Das Kapitel 10 ist leider nicht als ein synthetisierender Abschluss aufgefasst, der die Komparation der Werke an den theatergeschichtlichen Teil zurückkoppeln würde, sondern als eine wiederholende „Zusammenfassung“. Die mehrmals angedeutete These zu diesem Zusammenhang wird hier ausdrücklich formuliert: „Es ist zu sehen, dass die Liberalisierung der Kultur kritische Werke hervorbrachte, die sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede aufweisen.“ (S. 84) Da jedoch die Liberalisierung in der DDR als interne Folge der äußeren „Absicherung“ der Machthaber durch die Berliner Mauer dargestellt wurde (vgl. S. 11 u. 82), kann dies für die 1956-1961 entstandene *Umsiedlerin* kaum zutreffen. Eine Kopplung der 1961 und 1963 uraufgeführten Texte an die allgemein- und theatergeschichtliche Entwicklung der gesamten 1960er Jahre wäre vielleicht dann durchführbar, wenn auch ihre Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte bis 1970 erfasst werden würde.

Das sprachliche Niveau der Arbeit ist in grammatischer, stilistischer sowie argumentativer Hinsicht insgesamt sehr gut. Ich fände es angebracht, die Rede von „hohen Idealen des Kommunismus“ (S. 7; 12; 37) entweder ausdrücklich als Zitat oder Euphemismus zu markieren oder an diesen Stellen anders zu formulieren (ähnlich unangemessen wäre eine Rede von den „hohen Idealen des Nationalsozialismus“, unabhängig von der Einstellung der Verfasserin dazu). Ähnlich unglücklich klingt die Behauptung, die Situation während des Streiks in den Pilsner Škoda-Werken im Juli sei durch den Eingriff der Polizei „stabilisiert“ (S. 10) worden. Nicht vereinzelt, aber in akzeptabler Menge stößt man auf Formulierungs-, Rechtsschreibe- und Grammatikfehler, deren Großteil ich als Flüchtigkeitsfehler wahrnehme.¹

Einige verwendete Publikationen fehlen in der Literaturliste – neben dem erwähnten Brauneck 1995 etwa der Artikel von Veronika Ambros (zitiert auf S. 65). Außer *Heiner Müller Handbuch* wäre es bestimmt nutzbringend, die publizierte Dokumentation zur *Umsiedlerin* zu verwenden (STREISAND, Marianne: Der Fall Heiner Müller. Dokumente zur ›Umsiedlerin‹, in: Sinn und Form 43 / 1991, H. 3, S. 429–486). Bei Havel könnte es von Interesse sein, eine auf das *Gartenfest* fokussierte Interpretationen

¹ Z.B. „durch die sog. *Šiks Reform*“ (13); „die fünf Staate des Warschauer Paktes“ (18); „Manifesten der Theaterkünstlern“ (20); „mehrere ineinander verknüpfte Gründe“ (21); „im Folgenden wird die Dramatik der einzeln beschrieben“ (21); „wurden Theaterfestivals ... gespielt“ (23); „Die Dramatik der ČSSR in den 1960er Jahren beeinflusste in den 1950er Jahren zuerst Brechts Dramatik“ (24); „Nach Jaroslav Vostrý (1996) war die Poetik der Kleinkunsthöfen durch deren Anti-Theatralik und Anti-Professionalität eine Manifestation des Misstrauens gegenüber dem Theater.“ (26); „Dieses dogmatische Vorfahren“ (31); „Pater Hacks“ (32); „Einmarsch der Armee des Warschauer Paktes“ (36); „Reggie“ (47); „Impuls für das Schreiben“ (62); „weit die Handlung im Wort sein kann“ (78) etc.



FACULTY OF ARTS
Charles University

Institut für germanische Studien

zu lesen (z.B. HOLÝ, Jiří: Šachový hráč Hugo. In: ders.: Možnosti interpretace. Olomouc: Periplum 2002, 262-273). Und für den literaturhistorischen Rahmen wäre es schließlich vielleicht angebracht, vergleichend eine nach der Wende entstandene Theatergeschichtliche Darstellung heranzuziehen (IRMER, Thomas, SCHMIDT, Matthias a BERGMANN, Wolfgang, ed.: *Die Bühnenrepublik: Theater in der DDR: ein kurzer Abriß mit längeren Interviews*. Lizenzausg. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, 2006; oder HASCHE, Christa, SCHÖLLING, Traute a FIEBACH, Joachim. *Theater in der DDR: Chronik und Positionen*. Berlin: Henschel, 1994). Wenn aus kollektiven Werken zitiert wird, wäre es besser, die einzelnen Beiträge bibliographisch auszuweisen – nicht allen Lesern müsste auf den ersten Blick klar sein, dass die Schilderung der Umstände der Kafka-Tagung 1963 in Liblice (S. 16) der etwas eigentümlichen und von Zeitzeugen teilweise polemisch besprochenen Darstellung von Alexej Kusák folgt.

Trotz der hier ausgeführten kritischen Punkte lässt sich jedenfalls festhalten, dass Anna Povolnás Arbeit eine materialreiche, eigenständige und lesenswerte Auseinandersetzung mit dem gewählten Thema ist, die in allen Hinsichten den Anforderungen an eine Diplom-Abschlussarbeit genügt. Daher empfehle ich sie ohne Vorbehalte zur Verteidigung und schlage die Note *velmi dobře* (2) vor.

Štěpán Zbytovský