

IDF - PUBLIK 31

NACHRICHTEN DER GESCHÄFTSFÜHRUNG

INSTITUT FÜR DEUTSCHLANDFORSCHUNG DER RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

12. DEZEMBER 2002

Internationales Expertengespräch im Institut für Deutschlandforschung

Impulse für das IDF

fh. - Germany - Comparative Studies hat IDF-Direktor Professor Dr. Werner Voß sein Konzept für einen Master-Studiengang überschrieben, das er erstmals öffentlich bei dem Expertengespräch „Im Fokus: Deutschland“ am 14. November 2002 präsentierte und zur Diskussion stellte. Vorangegangen waren am 13. November, dem ersten Veranstaltungstag des Kolloquiums über Entwicklungen und Modelle interdisziplinärer Deutschlandstudien, lebhafte Diskussionen und intensive Arbeitsberichte über das Studium Deutschlands in vielen europäischen Nachbarstaaten. Der weite Bogen der dabei vertretenen oder vorgestellten Hochschulprojekte reichte von Schweden über die baltischen Länder bis in unterschiedlichste Regionen Rußlands, von der Ukraine, den Balkanländern bis zu unseren westlichen Nachbarn in Belgien und den Niederlanden, ja sogar bis zur VR China und nach Taiwan. Auch Prorektor Fischer, der die Veranstaltung eröffnete, war von der Internationalität der Versammlung so beeindruckt, daß er den vorbereiteten Redetext beiseite legte und ein spontanes Grußwort an die Gäste richtete.

Zu dem Expertengespräch hatte das Institut für Deutschlandforschung ins EuroEck eingeladen, und wieder einmal bewährte sich diese schöne Einrichtung der Ruhr-Universität als der ideale Gesprächsort für ein Kolloquium im kleineren Kreis. Immerhin waren viele Bochumer und noch mehr auswärtige Gäste dem Angebot gefolgt, intensiv Erfahrungen über die Möglichkeiten, interdisziplinär über Deutschland zu lehren, auszutauschen und Kooperationen anzustoßen.

Den gesamten Fragehorizont maß sogleich im Eröffnungsvortrag die Regensburger Germanistin Professor Dr. Gertrud Rösch aus: Sie plädierte engagiert für eine kulturwissenschaftliche Fundierung von Deutschlandstudien, bezog aber auch ganz praktische, aus der Lebenswelt der jungen Studierendengeneration gewonnene Prämissen in ihre Überlegungen ein. Längst wird von ihr die interdisziplinäre Entgrenzung traditioneller Studiengänge gefordert.

Die anschließenden Expertenberichte aus den unterschiedlichen Regionen Europas und Chinas zeigten nun freilich die ganze Spannweite von Entwicklungen des Deutschland-Interesses in der Welt, aber auch das unterschiedliche Maß von Anschlußfähigkeit an solche theoretisch begründete Kulturalisierung der Deutschlandstudien. Schon allein für Rußland zeichneten Swetlana Kibardina (Wologda), Valentina Sawina (Nishnij Novgorod) und Valerij Provotorov (Kursk) ein höchst differenziertes Bild des lokalen Interesses für deutsche Sprache und Kultur. Ihre ukrainische Kollegin Ludmila Kisljakova (Donezk) bestätigte aber, daß insgesamt in Osteuropa und

im GUS-Bereich weiterhin eine relativ hohe Akzeptanz für das Deutsche als Wissenschaftssprache besteht.

Anders die Situation in Westeuropa. Die beiden Referenten für die Niederlande, John Mazeland (Nijmegen), und Belgien, Dirk Rochtus (Antwerpen), berichteten übereinstimmend von einer sinkenden Bereitschaft der jungen Generation ihrer Länder, sich für Deutschland und die deutsche Sprache zu engagieren. Allerdings sahen sie für ein praxisnahes und projektorientiertes Wei-

Eine schöne
Weihnachtszeit
und einen



guten Rutsch in ein
erfolgreiches, gutes
Jahr 2003
wünscht Ihnen
Ihr IDF-Team

terqualifizierungsangebot durchaus auch in ihren Ländern Chancen und manche Interessenten (Fortsetzung siehe Seite 11).

Nachrichten

IDF beteiligt sich an Auslandsmesse

Grenzenlos

An der Messe für Auslandsstudien der Ruhr-Universität Bochum, die am 21. November 2002 im AudiMax unter dem Titel „Grenzenlos“ durchgeführt wurde, hat sich auch das IDF beteiligt. Gemeinsam mit der Agentur „CUBUS“ und dem Lotman-Institut für russische und sowjetische Kultur wurde an einem Stand das vielfältige Informations- und Beratungsangebot präsentiert, insbesondere zu der Frage der ausländischen Wahrnehmung Deutschlands. Dies Thema stand auch bei einem vom IDF organisierten Podiumsgespräch unter Leitung von PD Dr. Mirjana Stancic im Mittelpunkt. Melanie Brüngel, Anna Olschewska und Almut Körting sowie die beiden Professoren Siegfried Grosse und Valerij Provotorov warben für ein Auslandsstudium in Ost und West und standen auch nach der Veranstaltung den in großer Zahl erschienenen Zuhörern noch für Gespräche zu Verfügung.

DEFA-Filmwoche in Münster

Der Berliner Kulturwissenschaftler Paul Werner Wagner hat in Kooperation mit der Bundeszentrale für politische Bildung in Münster im November eine Reihe mit Filmwerken der DEFA durchgeführt. Am 1. Dezember fand im „Cinema“-Programmkinos ein abschließendes Filmgespräch statt, bei dem Silke Flegel das Institut als Teilnehmerin auf dem Podium vertrat. Im Mittelpunkt ihrer Ausführungen stand das Filmwerk von Siegfried Kühn, dessen Film „Kindheit“ (1986/87) gezeigt wurde und der auch selbst anwesend war.

Veranstaltungshinweis

Das *Centrum voor Duitsland-Studies CDS* der Universität Nijmegen führt am 20. Januar 2003 einen hochkarätig besetzten Kongreß aus Anlaß der vierzigsten Wiederkehr des Deutsch-Französischen Vertrags von 1963 durch: *Deutsch-Französische Zusammenarbeit (1963-2003): Ergebnisse und Zukunftsperspektiven aus deutscher, französischer und niederländischer Sicht.* Spannend dabei ist insbesondere die spezifisch niederländische Perspektive auf die als „Achse Bonn-Paris“ bekannt gewordene Zusammenarbeit der einstigen Erbfeinde. Nähere Informationen und Anmeldung bei dem Leiter der Öffentlichkeitsarbeit des CDS per e-mail: J.Kleuters@cds.kun.nl

Theatergrößen in Berlin

Bereits früher (IDF-Publik 26) haben wir auf den instruktiven Ausstellungszyklus zur Theatergeschichte Berlins hingewiesen, der seit Herbst 2001 und noch bis Sommer 2003 im Nicolaihaus (Brüderstraße, B-Mitte) gezeigt wird. Inzwischen ist die Schau beim Sprechtheater von 1950 bis 1990 angekommen. Eine riesige Aufgabe, denn in der geteilten Stadt spielte sich auf den Bühnen nicht nur immer wieder großartiges Theater ab, sondern auch die politische Instrumentalisierung der Künste gilt es in einer solchen Aufarbeitung zu bedenken.

Begrüßt wird der Besucher mit einem spektakulären Entree, das die Sprache verschlägt und jedes politisch-ästhetische Raisonement ins Leere laufen läßt: Horst Sagerts phantastisches Bühnenbild zu Benno Bessons Inszenierung des *Drachen* von Jewgenij Schwarz im Deutschen Theater (1965) verbunden mit der originalen Tonkulisse entführt direkt zu Beginn in eine fulminante Fabelwelt. Gleiche Faszination bietet der wunderbare „Kostümgarten“ im 1. Stock. Erst in den folgenden Abteilungen, wo Ost- und Westberliner Inszenierungen von Klassikern und Gegenwartsautoren der 50er und 60er Jahre kontrastiert werden, fällt wieder die (kultur)politische Situation der Stadt ein. Aber die Künste triumphieren über alle Grenzen hinweg. Inszenierungen wie die der Stücke Becketts am Schloßpark-Theater (*Warten auf Godot*, 1953) durch Boleslaw Barlog und dann später, von Barlog inspiriert, durch den Dichter selbst am Schiller-Theater, oder wie die Arbeit von und an Brecht am Berliner Ensemble waren internationale Ereignisse. Aber auch Theatermacher wie Alexander Lang, Adolf Dresen, Peter Stein und Peter Zadek werden in eigenen Abteilungen lebendig. Trotz mancher Lücke und konzeptioneller Schwächen zeigt auch der dritte Teil des Zyklus, daß Berlin auf dem Theater immer eine feste Größe für Deutschland bleibt.

Impressum:

IDF-PUBLIK erscheint im Semester monatlich als Nachrichtenblatt des Instituts für Deutschlandforschung der Ruhr-Universität Bochum. Herausgeber: Prof. Dr. Paul Gerhard Klussmann, Redaktion: Dr. Frank Hoffmann (Frank.Hoffmann-2@ruhr-uni-bochum.de), Silke Flegel M. A. (Silke.Flegel@ruhr-uni-bochum.de). IDF-PUBLIK wird gratis abgegeben. Auflage: 100. - Anschrift: Ruhr-Universität Bochum, Institut für Deutschlandforschung, GB 04/48, D-44780 Bochum, ☎ 0234-32-27863, Fax: 0234-32-14587.

Marthalers Traum von der schönen Müllerin

Von Guido Hiß

Christoph Marthaler, Jahrgang 1951, ist von Haus aus Musiker. Anfang der achtziger Jahre debütierte er als Theaterkomponist am Neumarkt-Theater in Zürich. Gleichzeitig machte sich Marthaler in der Schweiz mit einer Reihe von Veranstaltungen bekannt, die erprobten, was die heutige Bühnenästhetik ausmacht: die berühmte Langsamkeit, die Montage disparater Text- und Musikfragmente, die rhythmische Organisation der Abläufe und vor allem der wohltönende Chorgesang. Über die Schweiz hinaus wuchs Marthalers Ruf mit seinen ersten veritablen Theaterinszenierungen in Basel. Inszenierungen von Labiches „Rue de Lourcine“, Pessos „Faust“, Becketts „Stück Monolog“ markierten den Einstieg in eine der erstaunlichsten Bühnenkarrieren der neunziger Jahre. 1993 schließlich lud die Berliner Volksbühne zu einer Gastproduktion; das Ergebnis war ein großer Theaterabend mit einem langen Titel: „Murx“ den Europäer! „Murx“ ihn! „Murx“ ihn! „Murx“ ihn ab! Marthaler eroberte Berlin, inszenierte in Hamburg und Frankfurt, gewann den Kortner-Preis und den Europäischen Theaterpreis. Seine Produktionen sind Stammgäste beim Berliner Theatertreffen. In der Spielzeit 2000/01 wurde er zum Intendanten in Zürich berufen, die Kritik wählte das Haus zweimal in Folge zum deutschsprachigen „Theater des Jahres“. Im August 2002 kündigte die Stadt seinen Vertrag – ein ungeheuerlicher Vorgang. „Die Rache der herrschenden Klasse am Theater“ titelte Thomas Hürlimann treffend in der ZEIT vom 5. September 2002. An der Ruhr, wo Marthaler und sein Team im Rahmen der Ruhr-Triennale zum ersten Mal gastierten, war der Empfang herzlich.

Marthalers szenische Etüden liefern ein faszinierendes Beispiel für ein musikalisches Theater jenseits von opernhafter Partiturfixierung und diesseits von angereicherterem Sprechtheater. Musik dient als Inspiration der Inszenierung, als Ausgangs- und Orientierungspunkt aller Bühnenvorgänge. Doch nicht unbedingt die Tragödie wird dabei aus dem Geist der Musik geboren, sondern ihre moderne Schwester: die Grotteske. Mit maßgeblichen Stationen der historischen Theateravantgarden korrespondiert Marthalers Musiktheater unter diesem Vorzeichen: mit den symbolistischen Traumspielen der vorletzten Jahrhundertwende, die zum ersten Mal ein radikal ungegenständliches, den Welten des Unbewußten zugewandtes Theater probierten. In dieser Linie zählen auch die Protagonisten des surrealistischen und absurden Theaters zu den Schutzheiligen des Schweizers. Und selbstverständlich leuchtet auch Dada über ihm, besonders der Großmeister des Anarchisch-Komischen, Assoziativen und zugleich Musikalischen: Kurt Schwitters.

Wer in diesem Theater nach Eindeutigkeit sucht, sitzt im Züricher Theaterrausschuß. Wer erwartet, daß Marthaler szenische Deutungen, „Interpretationen“ dramatischer, Opern- oder auf einen Liederzyklus bezogener Vorgaben entwerfe, verirrt sich im Labyrinth der Andeutungen und Verweise. Und den auf Lachtheater Hoffenden wird das Lachen im

Halse stecken bleiben. Doch immer wenn die Not am größten ist, ertönt als Rettung und Trost ein Lied, ein Chor, reiner Wohlklang. Über die Friedhöfe der großen Utopien schleichen Marthalers Geschöpfe. Mild und melancholisch beschwört ihr Gesang die untergegangenen Reiche des Sinns.

Der Liederzyklus

Theater verfügt über reichhaltige bildliche, körperliche, räumliche und gestische Ausdrucksmittel, um einen dramatischen Text eigenständig und unverwechselbar szenisch zu vergegenwärtigen. Vergleichbares gilt für das Verhältnis von Lied und Gedicht. Auch die Musik kann ihre Texte „inszenieren“, auch ihr stehen dafür vielfältige Möglichkeiten zur Verfügung. Melodie, Rhythmus, Dynamik, tonale, dynamische, tempobezogene Klangdimensionen können lyrische Aussagen musikalisch so übermalen, daß uns ein bekanntes Gedicht im Lied fremd, neu und unmittelbar entgegentritt. Daß Liedkomposition nicht einfach illustrierende Wiederholung des Textes im Medium der Musik sein muß, erkannte Schubert als einer der Ersten. Der vielfach bestätigte Eindruck, seine Liederzyklen präsentierten verkappte Opern, hat damit elementar zu tun.

Schuberts Komposition der „Schönen Müllerin“ baut auf Wilhelm Müllers Gedichtsammlung. 1821 veröffentlicht, umkreist sie romantische Urmotive wie Wanderschaft und Suche, Naturverbundenheit, Liebe und Tod. Die Handlung ist einfach gestrickt, das Metrum plätschert überwiegend in Jamben, das Volkslied liegt nahe. Ein fahrender Geselle entdeckt in den Bergen ein „Bächlein“, das ihm gleich den „Sinn berauscht“. Er folgt ihm ins Tal hinab, wo er auf eine Mühle stößt, in der er Arbeit und eine schöne Müllerstochter findet: „Liebes Bächlein, war's so gemeint?“ Doch die „Äugelein“ der Müllerin beachten ihn nicht, und auch das „Bächlein meiner Liebe“ weiß keinen Rat. Das Begehren des Gesellen steigt mehr und mehr an. Endlich führt ein etwas bizarres florales Projekt zu einem Teilerfolg. Der Geselle gewinnt die Aufmerksamkeit der Angebeteten durch blaue „Blümelein“, die er unter ihrem Fenster einpflanzt: „Und wenn sie tät die Äuglein zu (...) / Dann lispelt als ein Traumgesicht / Ihr zu: Vergiß, vergiß mein nicht.“ Im zehnten Gedicht („Tränenregen“) kommt ein Rendezvous zustande, man sitzt zusammen am Bach, aber leider gehen dem Gesellen gleich die „Augen über“, was der Müllerin offenbar peinlich ist: „Es kommt ein Regen, / Ade, ich geh nach Haus.“ Dennoch gerät der Geselle in Euphorie: „Die geliebte Müllerin ist mein.“ Er schenkt ihr das grüne Band seiner Laute, welches sie in die Haare flechten soll, da sie „grün so gern“ hat. Leider taucht ein ebenfalls grüner Jägersmann auf, der vermutlich beim ersten Rendezvous nicht gleich losheult, und spannt ihm die Liebste aus. Drüber regt sich auch der Bach sehr auf. Der Geselle möchte sterben, zuvor will er noch die ganze (grüne) Natur durch seine Tränen ausbleichen, was er aber nicht schafft. Wiederum plant er Blumengrüße, die diesmal allerdings ziemlich makaber ausfallen: „Und wenn sie wandelt / am Hügel vorbei (...) / Dann Blümlein alle / heraus, heraus!“ Das Unternehmen Hügelgrab wird schließlich zugunsten einer Wasserbestattung verworfen. „Da unten, die kühle Ruh.“ Am Schluß kommt der Bach selbst zu Wort, mit einem Wiegenlied: „Will betten dich kühl / In dem kristallinen blauen Kämmerlein“. Außerdem verspricht der Bach, Jäger und Müllerinnen fernzuhalten – via Gebrause.

Schon der erste Höreindruck der „Müllerin“ vermittelt, gleichsam als Haupteffekt der musikalischen Korrespondenzen, die radikale Subjektivierung der lyrisch angelegten Stimmungsmomente. Der Müllergeselle gewinnt musikalisch Gestalt und sogar – Glaubwürdigkeit. Vieles in den Gedichten tendiert zum Poesiealbum. Vor Schuberts Musik verstummt das Gekicher. Die Ahnungen, Hoffnungen, Erwartungen, Enttäuschungen, die Verzweiflung des Gesellen gehen unter die Haut. Hauptinspiration des Klaviersatzes liefert das „Bächlein“. In Sechzehntel-Hextolen plätschert es zu Anfang lieblich einher. „Ziemlich geschwind“, in wogenden Arpeggioketten, untermalt es am „Feierabend“ die beginnende Verliebtheit. In wütenden Triolen bebraust es des Gesellen „Ungeduld“, verwirbelt sich fast schon kontrapunktisch im „Tränenregen“, strömt in rasenden Sechzehntelketten über fahlen Quintabgründen zur „Eifersucht“ und singt zuletzt, im langsamen „Alla-Breve-Takt“, den uralten Rhythmus des Todes zitierend, sein unheimliches Wiegenlied – in todesseligstem Dur.

Dabei verbleibt die Musik, insbesondere das Orchester namens Klavier, nicht im Illustrativen. Die Strömungsmuster des Baches identifizieren sich mit den körperlichen Zuständen des singenden Gesellen. Und die sind von Momenten des anwachsenden Begehrens und seines Zusammenbruchs maßgeblich gekennzeichnet. Daß „Musik die Sprache der Liebe“ sei, hat Wagner postuliert. Es wäre, gerade am Beispiel Schuberts, verführerisch, dieses Wort nicht metaphorisch, sondern sinnlich konkret zu verstehen: Musik als Ausdruck der Libido. Schon Freud schilderte seinerseits ihre Energien im Konnotationsfeld des Fließens und Strömens. Schuberts Bächlein-Motorik entbehrt jedenfalls jeder Idylle. Umso unerträglicher ist das verbreitete Aufführungsideal, das die Qualität der Singstimme offenbar nach dem Vorbild der Bockflöte bemißt. Damit bringen die Fischer-Dieskau, Schreier und deren Nachfolger den Zyklus vielleicht um die wesentlichste Entdeckung Schuberts: den lustvollen und leidenden Körper des Gesellen. Marthaler setzt genau an diesem Punkt an.

Marthalers Mühle

Marthalers Theater ist ohne die Bühnenbilder, die ihm Anna Viebrock kongenial zuliefert, kaum denkbar. Ihre Raumfindungen verhalten sich zueinander wie die Kapitel eines Romans – es sind Räume, die sich sehr ähnlich sehen: große hallenartige Gebilde, etwas heruntergekommen zumeist, gedeckte Brauntöne, schäbige Furniere oder gar Betonwände dominieren. Es sind Räume, die ihre einstige Funktion verloren haben, Warteräume, Geisterräume, postapokalyptische Bewahranstalten. Im Fall der *Triennale*-Aufführung wirkt schon der Rahmen gespenstisch. Man spielt in der Ruine eines gewaltigen Dortmunder Stahlwerks namens *Phönix West*. Der Duisburger Landschaftspark wirkt idyllisch dagegen. Vom Parkplatz bis zur Spielhalle ist es fast einen Kilometer. Auf dem langen Fußweg durch eine bizarre Formenwelt, werden die Zuschauer von schwarzgekleideten Männern („Triennale Ruhr“) beschützt, vermutlich vor Mutanten, die im rostigen Dickicht hausen. Das Bächlein heißt also Ruhr, und Mühlen sind heutzutage auch nicht mehr das.

Wir retten uns in eine große Halle, ein ehemaliges Schalthaus des untergegangenen Werks, wo uns ein enormer, zentralperspektivisch angelegter Spielraum mit drei hintereinander gestaffelten Auftrittsorten erwartet. Auf dem gewaltigen, braun ausgelegten Proszenium stehen links ein Konzertflügel (Flügel 1), Mitte rechts ein ausgestopfter Auerhahn und ganz rechts ein Tasteninstrument, das sich später als Celesta erweisen wird. In die Betonwände sind spiegelbildlich große Schranktüren eingelassen, zwei auf jeder Seite. Die zweite Spielfläche (Bühne A), gefertigt aus zerschlissen braunen Holz furnieren, erhebt sich einen Meter über dem Proszenium. Links ragt ein großes Bett mit gewaltigen Plumeaus vor fleckiger Betonwand, rechts wartet ein weiterer Konzertflügel (Flügel 2) auf seinen Einsatz. Nach hinten wird Bühne A durch eine Holz wand begrenzt, von vier großen (Fenster-) Ausschnitten und einer mittigen Pforte durchbrochen. Hinter diesen Öffnungen erkennen wir aber nicht Berg, Wald, Bächlein oder Mühlrad, sondern den dritten Innen-Spielort (Bühne B): links ein eher proletarisch geprägtes Zimmer mit brauner Struktur tapete, altem Klavier und einem großen runden Eßtisch, rechts ein strahlend weißes,

bürgerliches (Musik-)Zimmer mit schwarzem Klavier. Und ganz rechts liegt ein mit viebrock-typischen Lifttüren ausgestatteter Waschraum. Verbunden werden das Proszenium und die zwei Bühnen durch eine Treppe. Sie entspringt in der Mitte von Bühne B aus einem Portal, das mit einem prächtigen Hirschgeweih geschmückt ist, plätschert durch die große Zentralpforte in der hölzernen Trennwand auf Bühne A und stürzt dann steil ins Proszenium hinab, wo sie in den bräunlichen Teppich mündet. Die drei Spielfelder sind eingelassen in einen gewaltigen Betonkasten, der so tut, als gehöre er zur Hinterlassenschaft des Hüttenwerkes, was aber nicht stimmt.

Müllerinnen und Gesellen

Vielfältige Spiel- und Assoziationsräume öffnet dieser Raum, vom alpenländisch Jägerhaften über das bürgerlich Musikalische bis hin zu Hotel, Sanatorium und Zauberberg. Wie (fast) immer bei Marthaler und Viebrock handelt es sich um gekapselte Innenräume, aus denen es kein Entrinnen gibt. Als Gefangene in diesem betonierten Alptraum agieren neun Herren und drei Damen. Zwei Frauen stellen schöne Müllerinnen dar. Die etwas vollere (gespielt von Bettina Stucky) trägt zunächst ein rotes Kleid mit großen Karos, die schmalere (getanzt von Altea Garrido) ein vergleichbares Kleid mit kleinen Karos. Im Gedichtzyklus erleben wir die untreue Müllerin nur aus der Perspektive des liebestrunkenen Gesellen, hier gewinnt sie ein Eigenleben. Diese Figurationen des schönen Müllerinnentums erweisen sich als sexuell erfahren und emanzipiert. Sie tun nur naiv, besonders schön Frau Stucky.

Die beiden rechten Schranktüren in der Proszeniumswand bergen erotische Schreine. Hier bewahren die Beiden eine Serie von männlichen Aktfotos auf, die sie vehement anbalzen („Du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn“). Auf darüber befestigten Wandborden liegen viele Tirolerhüte, offenbar ihre Jagdbeute. Dies kommt in der Vorlage nicht vor, ganz im Gegensatz zu jenem „grünen Band“, an dem vormals des Gesellen Laute befestigt war. Im Gedicht schenkt er es seiner Liebsten als Haarschmuck. Hier mutiert das Objekt in ein grünes Maßband mit dem Müllerin Garrido

kritisch die Länge der Gemächte besagter Pin-up-Boys ausmißt.

Wovon die beiden Müllerinnen träumen, machen sie dann in einem Tänzchen noch klarer, in dem sie sich den begehrten Objekten anverwandeln: Jägermäßig staffieren sie sich aus, mit Tirolerhut und Flinte pirschen sie auf der Bühne herum. Doch die Jagd strengt an, erschöpft legen sie sich auf den Boden, phallisch ragen die beiden Gewehre zwischen ihren Beinen in die Luft. Später locken sie den (bzw. die) Gesellen aufs Unzüchtigste, indem sie ihre Röcke heben. Fatale Müllerinnen auf der Jagd nach Jägern. Für Gesellen demonstrieren sie nur Desinteresse.

Als dritte Frau agiert die Sopranistin Rosemary Hardy. Ihr Revier ist das bürgerliche Musikzimmer (Bühne B), sie trägt ein grün bis türkis changierendes Abendkleid, einen enormen Dutt und eine Notentasche. Sie singt sehr schön und geistert als Allegorie der schöngestig-verklärenden

Aufführungsgeschichte der Müllerin durch die Räume. Dazwischen greift sie zur Whiskyflasche. Auch sie verfällt der sexuell aufgeladenen Sphäre. Mehrfach versucht sie, sich ihrem männlichen Pendant, dem Tenor Christoph Homberger zu nähern, der sie aber brüsk und im vierfachen Forte hinwegbrüllt („Dein ist mein Herz“), denn er träumt von Müllerinnen und nicht von Kammersängerinnen. Vielleicht geht ihm auch seine Rezeptionsgeschichte auf die Nerven. Oder die gängige Aufführungspraxis.

Homberger, von eher massiver Statur, in grünen und braunen Cord gekleidet, rothaarig, scheint so etwas wie das geheime Zentrum dieses Müllerinnenalptrahms zu sein. Schon beim Einlaß des Publikums liegt er im Bett, das fortan sein Lieblingssort bleibt, in das er immer wieder zurückkehrt, auch am Schluß, und von wo aus er herrlich singt. Dieser erste Träumer markiert zugleich den ersten Gesellen. Wo im Gedicht Quelle und Bächlein (traumsymbolisch stimmig) die Sehnsucht nach anderen, weiblichen Körpern wecken, verbirgt sich die Libido hier in der linken Wand des Proszeniums hinter zwei den Jägerschränken spiegelbildlich zugeordneten Türen, die der Homberger-Geselle brünstig ansingt („Neugierig“). Die Müllerinnen versuchen, den Tenor an der Erkundung dieser Lustgrotten zu hindern – auch in der Vorlage zierte man sich bekanntlich. Doch irgendwann geht eine

Schranktür auf, und der Tenor sitzt bereits darin, stöbernd im Foto-Fundus des männlichen Begehrens, wühlend in seiner „Ungeduld“ („auf meinen Wangen müsst man's brennen sehn“).

Homberger bleibt nicht allein. Ich habe sechs weitere Gesellen gezählt, doch vielleicht sind es auch sieben, denn einer der zwei Pianisten, Christoph Keller, darf zwischendurch mitspielen. Sein Kollege Markus Hinterhäuser hält sich dagegen heraus. Wenn er nicht gerade virtuos den Flügel bedient, macht er sich Notizen, die er von Zeit zu Zeit in einen Umschlag steckt und dann in den männlichen Sexschrein bzw. Briefkasten wirft. Der traurige Chor verletzter Männlichkeit markiert den komischen und körperlichen Höhepunkt der Veranstaltung. Drei fleischgewordene Aspekte des liebesleidenden Gesellentums, die gelernten Schauspieler des Chores, gewinnen genaueres Profil. Stephan Kurt pflegt ein inniges dialogisches Verhältnis zum Auerhahn, die beiden sind fast unzertrennlich. Graham F. Valentine singt herzerreißend vom „Jüngling an der Quelle“, Ueli Jäggi, in roter Jacke, darf seinem enormen Falsett-Talent nachgehen („Luise“). Thomas Stache und Daniel Chait sind ausgebildete Tänzer, der Schauspieler Markus Wolff verfügt über ein ausgeprägtes Bewegungstalent. Zu dritt entwickeln sie, hochgradig virtuos, die Liebeswirren und -verletzungen des Gesellen als Körperelend. Sie kugeln auf und übereinander, verknoten sich zu bizarren Menschenknäueln, hüpfen wild herum, suchen unter den Flügeln Schutz oder schieben sie durch die Gegend. Als reine Körper etwas realitätsblind, versuchen sie einmal sogar, mit den Köpfen durch die Wand zu kommen. Außerdem fallen sie dauernd irgendwo herunter. Die etwas bewußteren Gesellenstücke, Valentine, Jäggi und Kurt, formieren sich mehrfach zu langen Grashalmen, die in imaginärem Wind synchron über die Bühnen schwanken. Besonders anschaulich biegen und beugen sie sich, während sie der schönen Müllerin (1), die gerade auf dem Flügel (2) tanzt, unter den Rock spähen. Eines aber ist allen Gesellenaspekten gleich: Im Gegensatz zu Schuberts/Müllers Figur finden sie in keinem Augenblick Erhörung. Die Müllerinnen drehen einfach immer ab. Die Frustrationen und Verrenkungen wachsen und wachsen. Auf die Idee, sich einfach ein Tirolerhütchen aufzusetzen, kommen die Herren nicht. So bleiben sie

ohne Chance. Nicht einmal, als sie alles auf eine Karte setzen und nackt aus dem männlichen Sexschrein herausbrechen, um dann im Gantermarsch die zentrale Treppe hinaufzuströmen („Was sucht denn der Jäger am Mühlbach hier?“), finden sie die erwünschte Beachtung. Es sei denn vom kichernden Publikum.

Klangwelten

Das dramaturgische Grundmuster der Liedarrangements wird weitgehend beibehalten: Wandern – Werben – Liebesteilerfolg – Eifersucht – Scheitern – Todessehnsucht: Subtile Umstellungen und drei Striche fallen kaum ins Gewicht. Auffällig ist die dagegen nachhaltige Anreicherung des Zyklus mit Fremdliedern oder Klavierstücken, wenn ich richtig gezählt habe, sind es insgesamt sechs. Wer den Zyklus nicht oder wenig kennt, wird dies kaum bemerken. Vereinfacht gesagt: Müllerinnen-Stimmungen und Gesten springen auf vergleichbare Schöpfungen in Schuberts breitem Liedschaffen über: Wenn der Geselle Sehnsucht hat, singt er in höchsten Tönen von „Luise“, dieses Lied, „Leise rieselnder Quell“, plätschert eigentlich außerhalb der Müllerin, wirkt hier aber durchaus plausibel. Denn Lieben, Leiden und Strömen haben viele Spuren in Schuberts Werk hinterlassen.

Die Musik bildet das Rückgrat der Inszenierungen, die Musiksequenzen teilen die Abläufe ein, formulieren die Gesten der Körper. Ein Teil der Lieder wird im Sinne eines klassischen Recitals von den beiden Profisängern vorgetragen, wobei das übrige Bühnenpersonal entweder pantomimisch agiert oder schlicht einfriert. Andere Lieder fallen den un- oder besonders ausgebildeten Stimmen der Schauspieler zu, so etwa das hoch überdrüssig, als Endlosschleife dargebrachte „Wandern“ der Müllerin Stucky. Bisweilen alternieren auch die Profis und die Dilettanten. Faszinierend wirken die durch die fünf Tasteninstrumente entwickelten Klangraumeffekte, das kann, wenn beide Flügel zugleich tönen, orchestrale Ausmaße annehmen. Das Klavier im Musikzimmer ist leicht verstimmt, die Celesta kommt nur einmal zur Anwendung und fräst, kurz vor Schluß den unheimlichen Orgelpunkt, auf dem die unheimliche „liebe Farbe“ baut, in die Köpfe des Publikums. Bisweilen wird es auch chorisches. Zum Beispiel am Anfang, der eigentlich der Schluß ist: Die Sopranistin eröffnet (den Liederabend) mit dem tödlichen

Wiegenlied, harmonisch untermalt von den versammelt summenden Marthaler-Lemuren. Die Wiederholung, am Schluß, begleitet dann Flügel 1. Die Inszenierung nimmt sich gegen Ende zugunsten der Musik zurück. Zu den in der ursprünglichen Reihe (und überwiegend von den beiden Profisängern vorgetragenen) Katastrophenreflexen erstarren die Gestalten zusehends. Ganz am Schluß, als der Bach den Gesellen musikalisch beerdigt, kalkt sich Müllerin Stucky noch das Gesicht.

Traumspiel

Ein Sänger liegt im Bett, das Wiegenlied steigt auf, er sinkt in den Schlaf und beginnt die Müllerin zu träumen. Die Bühne projiziert seinen Traum in Raum, Klang und Zeit. Was sich zunächst anhören mag, wie eine plausible Inszenierungsidee, führt zugleich ins Zentrum der besonderen Ästhetik dieser Aufführung. Marthalers „Müllerin“ zeigt nicht nur einen Traum, sie folgt auch exemplarisch seiner von Freud aufgedeckten Logik. Die „Traumdeutung“ unterscheidet zwei elementare Ebenen: den latenten und den manifesten Trauminhalt. Die latente Schicht der „Traumgedanken“ sitzt dem Es unmittelbar auf: Hier drängen Triebimpulse ins schlafende Ich. Kämen sie ungefiltert an seine Oberfläche, müßten wir sofort erwachen, das Stichwort heißt „Alptraum“. Beliefert wird die latente Schicht darüber hinaus von unseren Erinnerungen, sei es mit Blick auf lange Vergangenes oder eben Erlebtes. Solche „vom Wachleben erübrigte Strebung“ kann im Schlaf „eine Verstärkung durch ein unbewußtes Element“ erfahren. Um den Schlaf zu schützen, werden die auf der Ebene der Latenz ungefilterten, mithin für das schlafende Ich bedrohlichen Triebimpulse und Konfliktpotentiale abgewandelt und entschärft: durch die „Traumzensur“.

Was wir schließlich träumen, woran wir uns vielleicht sogar noch erinnern können, ergibt sich als Endprodukt dieser Transformationen als „manifestes Trauminhalt“. Seine fantastische Bilder- und Wunschwelt sitzt den ursprünglichen Triebimpulsen auf wie eine Tarnkappe. Freud benennt vier elementare Mechanismen der Übersetzung des Latenten ins Manifeste, mithin die Grundgesetze der „Traumarbeit“. Die Gedächtnismomente, mit denen der Traum spielt, werden

auf charakteristische Weise *verdichtet*. Der Traum neigt dazu, „neue Einheiten zu bilden aus Elementen, die wir im Wachleben gewiß auseinandergehalten hätten“ (Sigmund Freud, *Abriß der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1994, S. 63). Genau dies passiert auch in der Inszenierung. Der Träumer agiert zugleich als Sänger und Geselle. Im Raum überlagern sich viele Räume. Die Müllerin ist zugleich der Jäger und auf ihn scharf. Im Wandschrank überlagern sich Lustgrotte, Briefkasten und Tür. Die Situation des Recitals (der Darstellung) oszilliert ständig mit dem Dargestellten.

Der zweite Traummechanismus heißt *Verschiebung*: Erinnernte Worte, Namen, Gesten, Gefühle, Situationen tauchen in ganz anderen Zusammenhängen wieder auf, „so daß oft im manifesten Traum ein Element als das deutlichste und dementsprechend wichtigste erscheint, das in den Traumgedanken [mithin auf der Ebene der Latenz, G. H.] nebensächlich war“ (Freud, S. 63). Das grüne Band der Laute mutiert zum Maßband. Alle Außenszenen spielen innen. Der Bach verschiebt sich in die Treppe, das Objekt der Begierde, die Müllerin, verschiebt sich in ein Subjekt des Begehrens und verdoppelt sich dabei. Aus einem Gesellen werden acht. Statt der Liebenden sitzen zwei Gesellen zusammen, mit verrenkten Gliedern („Tränenregen“). Seelische Qual überträgt sich in körperliche Zerrbilder. Zuletzt verschiebt auch noch die *Triennale* den Züricher Schiffbau in die Dortmunder Hütte „Phönix“.

Auch für den dritten Mechanismus der Traumsprache, die „Symbolisierung“, finden sich Beispiele, etwa die beschriebene Erektion der Gewehre. Und die vierte Dimension markiert zuletzt die elementare und über den einzelnen Fall hinausweisende Verwandtschaft des Traumes zum Theater. Latente „Traumgedanken“ – wenn man so will: die

Traumpartituren – können nur manifest werden, soweit sie auf unseren nächtlichen Kopfbühnen visuell oder akustisch „inszenierbar“ sind: „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ muß also auch jene innere Instanz der Regie nehmen, welche die Psychoanalyse als „Traumzensur“ beschrieben hat.

Daß Marthalers Inszenierungen, gerade in ihrem somnambulen Charakter, auf Traumspiele verweisen, ist nicht neu. Damit hat auch ihr dezidiertes Bezug auf Symbolismus, Surrealismus und die Tradition der Groteske zu tun. Der Traum regiert diese Produktionen indes nicht einfach als globale Metapher, er liefert zugleich das technische Instrumentarium eines Theaters jenseits von konventioneller Figuren- und Handlungszeichnung. Marthaler *deutet* nicht die Lieder, er dekonstruiert sie auch nicht, er träumt sie weiter, das heißt er verschiebt, verdichtet, symbolisiert und findet neue Bilder und Klänge für das, was Schubert und Müller ihm anbieten. Das „Postdramatische“ ist das Traumatische.

Nicht einmal die grundsätzliche Haltung der Marthalerschen Manifestation zur Schubertschen Latenz läßt sich auf einen Nenner bringen. Das changiert zwischen liebevoller Ironie und – gegen Ende zumal – echter Ergriffenheit. Die todesseligen Schlußsequenzen verzichten auf jeglichen inszenatorischen Bombast, die Inszenierung haucht ihren Atem aus, der Tenor liegt wieder im Bett, der Traum ist aus. Oder beginnt, zyklisch, neu. Die Träumer im Saal müssen aufwachen und in eine andere Ruinenlandschaft hinaus. Hier scheint gerade der Krieg der Maschinen gegen die Menschen stattzufinden: „Terminator 1“, die Bilder aus der Zukunft. In der Inszenierung hat die Natur keinen Platz. Und draußen singen auch nicht gerade die Wälder. Draußen singt niemand. Ach Bächlein.

Hinweis:

Die ausführliche Besprechung zur Ruhr-Triennale-Aufführung hat uns das IDF-Mitglied Professor Dr. Guido Hiß (Institut für Theaterwissenschaft) freundlicherweise als Vorabdruck für IDF-PUBLIK zur Verfügung gestellt. Wir freuen uns darüber sehr und sagen ganz herzlichen Dank. Eine überarbeitete und aktualisierte Fassung des Texts erscheint im zweiten Band des von ihm mitherausgegebenen Jahrbuchs zum Ruhrgebietstheater „Theater über Tage“ im nächsten Jahr.

Unheilbar sprudelndes Leben

Über die russische Dichterin Marina Zwetajewa

Von Valentina Sawina

Mit ihren Gedichten, ihrer Prosa, ihren Dramen und ihrem großen Briefwerk hat Marina Zwetajewa in der europäischen Literatur einen hohen Rang gewonnen. Die Dichterin ist am 8. Oktober 1892 in Moskau geboren. Wie ihre Mutter sollte sie eine berühmte Pianistin werden, aber Weltruhm hat sie gerade dadurch erreicht, daß sie sich entschieden gegen das Musikstudium aussprach und sich der Dichtung zuwendete. Vor allem die frühe Lektüre von deutschen Texten der Goethezeit und der Romantik hat ihre eigenen ersten poetischen Versuche inspiriert. Da sie ihre Gedichte zunächst immer in Russisch und Deutsch verfaßte, darf man sie von ihren literarischen Anfängen her als eine europäische Autorin bezeichnen.

Auch ihr Lebensgang führte sie bald in die europäischen Hauptstädte, die Zentren des literarischen Lebens nach der Jahrhundertwende (1900) waren: zuerst nach Prag, dann nach Berlin und Paris. Auf diese Weise ergaben sich zahlreiche Begegnungen mit der Szene der Künstler und Literaten. In Paris beeindruckten natürlich die Gedichte der Moderne, wobei Rimbaud in den Mittelpunkt rückte, aber auch die russischen Symbolisten, Alexander Blok und Andrej Belyj, vermittelten wichtige Impulse. Auf ihrem eigenen Weg begleitete und förderte sie Maximilian Woloschin, der in seinem Haus auf der Halbinsel Krim ein literarisches Zentrum als Treffpunkt vieler Künstler und Autoren begründet hatte.

Lebenslang blieb die Beziehung zur deutschen Dichtung für Marina Zwetajewa von herausragender Bedeutung. Auch durch die Rilke-Rezeption und den Briefwechsel mit dem deutschen Dichter erhielt ihr Schaffen manche Anstöße. Von Paris aus kehrte Marina Zwetajewa kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in ihre Heimat nach Moskau zurück. Ihre Abweichung von den damals in der Sowjetunion geltenden Normen, die Zurückweisung durch den Schriftstellerverband, die Verbannung, die elementare Existenznot und auch der Schmerz der Einsamkeit, der durch das Unverständnis der Zeitgenossen für ihre Dichtungen noch ge-

steigert wurde, veranlaßte die Dichterin zu dem Entschluß, im Sommer des Jahres 1941 aus dem Leben zu gehen. In den Medien berichtete man nichts über ihren Tod.

Marina Zwetajewa

Für Boris Pasternak

Ab-stand, weit-ab: Werste, Meilen...
Ab-getrennt, aus-gesetzt, zwei zu teilen:
Daß jeder stille hält
An seinem Ende der Welt.

Ab-stand, Ab-seits: Werste, Weiten...
Abgelötet, -geleimt, in entzweite
Zwei Hände – am Kreuz – abgezweigt,
Als wüßten sie nicht, wie das zeugt,

Den Sehnen Begeisterung schenkt...
Abtrünnig nicht – abgedrängt,
Abgegrenzt...
Mauer und Graben.
Auseinandergesprengt wie die Adler-

Verschwörer: Werste und Weiten...
Abgezwängte, verlorene Seiten.
In die Asyle erdbreitenweit
Haben sie uns, wie Waisen, verstreut.

Am wievielten März – na, an welchem, wie?
Einem Kartenspiel gleich - uns aus warfen sie.

Marina Zwetajewa

Die Adern geöffnet – nicht aufzuhalten,
Unheilbar sprudelt es: Leben.
Teller stellt, Schüsseln nur unter, lachhaft!
Jeder Teller wird – ein flacher.
Eure Schüsseln sind Platten.

Übermaß, *daneben*,

Die Binsen zu nähren, die Schwarzerde färbts.
Unwiederbringlich, nicht aufzuhalten,
Unheilbar sprudelt es: Vers.

Marina Zwetajewa

Wir vom Handwerk, wir aus den Fabriken -
Was ist uns vom Paradies geblieben?
Erstes Messer, erster Stich und - Bruch,
Lag denn auf dem ersten Tag ein Fluch?

Ding - wie Frau - schenkt uns Vertrauen!
Hölzer, Erze - nicht genug, wir bauen
Ab, wir roden, rotten aus: es muß
Bretter geben, Nägel, Späne - Stuß!

Leicht verdaulich, Sachen zum Verbrauchen!
Nach dem ersten Schritt - wohin gelaufen?
Wir - hier - reden ständig nur von Ihm,
Doch wir brechen Dinge, richten Dinge hin.

Wir vom Handwerk, wir mit unsern Künsten
Sind es, die die Dinge strecken, kürzen...
Ob Maschine, ob Prokrustesbett -
Allen Dingen geben wir den Rest...

Nur durch mündliche Mitteilungen erfuhr ein kleiner Kreis von Menschen einiges über das Schicksal von Marina Zwetajewa. Doch schon 1941 widmete Boris Pasternak der Dichterin nicht nur ein rühmendes Andenken, sondern er brachte seine Erschütterung über den Freitod zum Ausdruck.

Im Mittelpunkt des dichterischen Schaffens von Marina Zwetajewa stehen Gedichte, aber ihre Produktivität galt auch der Erzählung, dem Drama und dem poetischen Essay. Ihr erstes Gedichtbuch hat sie mit achtzehn Jahren unter dem Titel *Abendalbum* herausgegeben (1910). Die Texte sind zumeist freie und kühne Bilderfolgen, Imaginationen, Impressionen eines Moments oder Aussagen über psychische Befindlichkeiten und innere Bewegungen, auch mit einer neuartigen Liebesmotivik. Nicht selten

zeichnen sich Liebesgedichte, auch spätere, durch eine mit der deutschen Romantik verwandte Liedstruktur und Thematik aus.

Liebe findet keinen Halt in einem konkreten Du oder Objekt, sondern die Gefühlsbewegungen kreisen um das eigene innerseelische Liebesverlangen und loten die Tiefe von Liebesempfindungen aus. Der poetische Stil der Dichtungen in der Schaffensperiode der Emigration zeichnet sich aus durch eine eigenwillige und einprägsame Rhythmik, durch reiche Instrumentierung, von fern an Rimbaud erinnernd, durch Wortspielkompositionen und durch innovative grammatische Verkürzungen und Abweichungen. So unvergleichlich neu auch Sprache und Form der Gedichte sind, die Faszination bewirken wohl eindruckstarke Momente zeitgeschichtlicher Erfahrung, die oft eine epochale oder mythische Dimension gewinnen. Es sind Gedichte einer existentiellen poetischen Welterfahrungen, Zeitdokumente und autobiographische Bekenntnisse, gültige Setzungen einer einmaligen poetischen Imagination.

Pasternaks klagende und rühmende Stimme blieb fast zwei Jahrzehnte ungehört. Erst seit 1960 ist das Werk der Dichterin nach und nach in seiner poetischen und geistigen Qualität entdeckt, gedruckt und rezipiert worden. In Deutschland haben dann Suhrkamp und der Hansa Verlag Übertragungen ins Deutsche und Buchausgaben veranlaßt. Genannt seien *Gruß vom Meer* in der Edition Akzente, München 1994, *Liebesgedichte*, Zürich 1997, *Ein Abend nicht von dieser Welt*, Frankfurt am Main 1999 (mit einem instruktiven Nachwort von Ilma Rakusa), *Versuch, eifersüchtig zu sein*, Frankfurt am Main 2002, und *Begegnungen mit M. Woloschin, A. Belyj und R. Steiner*, Dornach 2000. Um einen Eindruck von den Gedichten durch Übersetzungen zu vermitteln, haben wir einige Texte, leicht gekürzt, am Rande zitiert.

Hinweis:

Unsere Autorin, Frau Dr. Valentina Sawina von der Linguistischen Universität Nishnij Novgorod (Rußland), ist zur Zeit mit einem Stipendium des DAAD zu Gast am Institut für Deutschlandforschung. Zu ihren Hauptarbeitsgebieten zählen die deutsche Literatur der Frühromantik, insbesondere das Werk von Novalis, sowie die Lyrik und Prosa der klassischen Moderne. Im Zusammenhang ihrer ausgebreiteten Studien zu den großen deutschsprachigen Dichtungen von Rilke, Hofmannsthal, George und den Expressionisten erforscht sie auch die russische Rezeption dieser Autoren sowie umgekehrt deren Lektüre der russischen Lyrik und Erzählkunst. Leben und Werk von Marina Zwetajewa sind paradigmatisch für solche Wechselbeziehungen von russischer und deutscher Kultur.

Endlich: Werkbiographie über Manès Sperber von Mirjana Stancic ist erschienen

Darauf haben wir alle lange gewartet, aber das wundervolle Ergebnis rechtefertigt alle Mühen und manche Zeit des Abwartens, der prüfenden Neulektüre und der Korrekturen:

Soeben ist im Verlag Stroemfeld in Frankfurt am Main die umfangreiche und mit historischen Fotodokumenten reich illustrierte Werkbiographie über den großen europäischen Intellektuellen, Essayisten und Romancier Manès Sperber erschienen. Die Verfasserin, unsere verehrte IDF-PUBLIK-Autorin Mirjana Stancic, die liebe Kollegin, Freundin und intellektuelle Partnerin im Institut für Deutschlandforschung, kann mit Recht stolz sein auf ein ebenso erschöpfendes wie gleichzeitig immer leserfreundliches Werk, das eine große Leserschaft einfach verdient und gewiß auch finden wird.

Titelfoto: Manès Sperber

Bibliographischer Hinweis:

Mirjana Stancic: Manès Sperber. Leben und Werk. Frankfurt am Main / Basel: Stroemfeld Verlag, 2003. 687 S., zahlr. Abb. ISBN 3-86 109-163-1.

Impulse für das IDF (Fortsetzung von Seite 1):

Sehr abgewogen argumentierten auch die beiden Referenten aus China. Während Almut Körting zeigte, daß sogar innerhalb einer einzelnen Universität, hier der Tongji-Universität Shanghai, ganz unterschiedliche argumentative Niveaus und Deutschland-Perspektiven vorherrschten, plädierte Professor Jhy-Wey Shieh auf der Basis seiner Erfahrungen in Taiwan für ein sehr pragmatisches Verfahren: Durchaus könne man die Faszination für deutsche Kultur und Literatur auch in Kursen mit übersetzten Texten wecken, um dann zu einer näheren Beschäftigung zu führen. Den Abschluß des ersten Tages bildeten schließlich Beiträge von Professor Heinz Abels (FernUniversität Hagen), von Mirjana Stancic, die von einem breiten Deutschland-Interesse für den gesamten Raum von Ex-Jugoslawien zu berichten wußte, und dem in Göteborg lehrenden Germanisten Edgar Platen.

Am zweiten Tag stellte Professor Werner Voß für das IDF sein umfangreiches Konzept eines Studiengangs „Germany - Comparative Studies“ vor. Seine Überlegungen, diesen dreisemestrigen Kurs, der zu einem Master-Abschluß führen soll, stark durch Projektarbeit und Praktika zu strukturieren, fanden breite Zustimmung, auch der Gedanke, daß eine Kostenbeteiligung der Studierenden notwendig sei. Größere Diskussionen löste das Gedankenexperiment aus, den Studiengang (partiell) auf Englisch durchzuführen. Doch war schnell Übereinstimmung dahingehend gefunden, daß ein echter Deutschland-Experte gewiß auch deutsche Sprachkompetenz benötigt und sie selbst auch in einem solchen Studiengang erwerben bzw. verbessern möchte. Zahlreiche Anregungen und viele Diskussionsbeiträge, nicht zuletzt auch bei der abendlichen Kaminrunde und beim Abschiedsessen, vermittelten neue Impulse für die weitere Arbeit des IDF.

Neu in der Bibliothek

Hinweise auf Neuerwerbungen
der Handbibliothek des IDF

Ein deutscher Kommunist

fh. - Die flott und sachlich geschriebene Darstellung des Lebens von Walter Ulbricht aus der Hand des in Sachsen tätigen Publizisten und Verlagsleiters Mario Frank ist im Untertitel mit einem merkwürdigen Beiwort versehen: „Eine deutsche Biografie“. Ist die Vita Ulbrichts tatsächlich paradigmatisch für eine *deutsche* Biographie im 20. Jahrhundert, oder wird man sie nicht doch eher an den Karrieremustern stalinistischer Spitzen-Apparatschiks des Ostblocks messen müssen, an den Kadars, Gomulkas, Schiwkows, Husaks und wie sie alle hießen? Freilich erinnert schon diese Namensliste daran, wie *relativ* bruchlos die politische Entwicklung in der DDR unter Ulbricht verlaufen ist, jedenfalls im Ergebnis und in der Kontinuität einer über 20 Jahre währenden Diktatur des kleinen Sachsen. Anders als die kommunistischen Machthaber in Ungarn, Polen und in der Tschechoslowakei hat Ulbricht die fünfziger und sechziger Jahre unbeschadet überstanden, ja er wuchs in jeder Krise und mit jeder parteiinternen Opposition, gegen die er sich durchsetzte, zu einer immer dominanteren Größe heran, so lange, bis er es in einer Mischung aus Verblendung und Unbedingtheit sogar wagte, die ideologische und politische Führungsrolle der Sowjetunion mit eigensinnigen Thesen und Aktionen zu konterkarieren. Dies führte 1971 zu seiner von Breshnew unterstützten Ablösung durch Honecker, freilich auf eine für Ostblockverhältnisse doch sehr abgefederte und höfliche Art, die dem Greis repräsentative Bedeutung beließ.

Die große Sollbruchstelle in Ulbrichts Lebenslauf war indessen schon der Frühsommer 1953, und sie rückt Mario Frank daher ganz in den Vordergrund seines Buchs. Es beginnt mit einem reportagehaften, Tag auf Tag chronologisch reihenden Bericht über die Entwicklung in der DDR von April bis September 1953, als es zeitweilig schien, daß seine Tage als SED-Chef gezählt waren. Die nüchterne Faktenreihe in diesem Eingangskapitel läßt den Leser aber allein, wenn er sich die Frage nach der Bewertung und Deutung all dieser Tatsachen stellt, insbesondere die doch immer wieder wahrhaft dramatische Verknüpfung des Volksaufstands vom 17. Juni mit der politischen „Rettung“ Ulbrichts in der Zeit danach, als den Sowjets

kaum etwas anderes übrig blieb als an ihrem wenig geliebten, beinahe schon gestürzten Satrapen festzuhalten.

Die folgenden Kapitel breiten dann in gleichmäßiger Reihe das gesicherte Wissen über Ulbrichts Leben aus: Die Jugendjahre im Leipziger Arbeitermilieu, die ihn bereits als fleißig-verbissenen Lerner und begeisterten Sportsmann zeigen, auch die Wanderzeit des jungen Tischlergesellen wird gestreift, und dann rückt immer stärker die politische Arbeit Ulbrichts ins Blickfeld. Während die Zeit bis 1933 erstaunlich knapp und in lockeren Skizzen resümiert wird, findet das Exil einen vergleichsweise breiten Anteil. Ein wenig hat man den Eindruck, als ob der Autor hier dazu neigt, die Rolle seines Helden in der stalinistischen Verfolgung herunterzuspielen und ihn als hilfsbereiten Beschützer bedürftiger Genossen zu profilieren (vgl. S. 147f.).

Für diese Abschnitte hat Frank einige Aktenbestände der Komintern in Moskauer Archiven ausgewertet bzw. auswerten lassen, während das Buch sonst vornehmlich auf der vorhandenen Forschungsliteratur aufbaut und auch die bereits vorliegenden Biographien von Carola Stern (1964) und Norbert Podewin (1995) ebenso vielfach zitiert wie den halbwegs offiziellen „biographischen Abriss“ aus der DDR von Heinz Voßke (1984). Dieses Verfahren macht deutlich, daß die Biographie sowohl eine populäre Darstellung für die breite Öffentlichkeit sein als auch einen Beitrag für die Forschung liefern möchte, wie der insgesamt sorgfältige Apparat mit Anmerkungen, Belegen und Bibliographie belegt.

Schon wegen des beträchtlichen Umfangs und der sorgfältigen Verarbeitung vieler Tatsachen wird Franks Buch daher gewiß für einige Zeit die gängige Standarddarstellung einer der wichtigsten Persönlichkeiten der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert bleiben. Freilich wäre man vor allem in den DDR-Kapiteln für eine etwas konzisere und analytischere Durchdringung von Lebensbeschreibung und politischer Wirkung Ulbrichts dankbar gewesen. Bei der Behandlung der sechziger Jahre folgt Frank relativ dicht der seitenstarken, aber nicht unumstrittenen Interpretation von Monika Kaiser, die bei ihrer Untersuchung des Machtwechsels zu Honecker eine Art Rehabilitation Ulbrichts wagte.

Frank selbst geht indessen über eine vorsichtige Würdigung Ulbrichts - sein Name sei „untrennbar mit der Geschichte des Kommunismus in Deutschland verbunden“ (S. 448) - nicht hinaus. Hier wird ihm keiner widersprechen.

Mario Frank: Walter Ulbricht. Eine deutsche Biografie. Berlin: Siedler, 2001. 537 S.