

Leseprobe

Birgit Haas

Das Theater von Dea Loher:
Brecht und (k)ein Ende

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2006

Abbildung auf dem Umschlag:
Dea Loher, Berlin 1998
Foto: David Baltzer

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2006
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-529-5
www.aisthesis.de

Inhalt

0.	Vorwort	9
I.	Der Begriff des politischen Theaters	18
II.	Dea Lohers politische Theaterästhetik	37
III.	Die Stücke	83
III.1.	Oral History versus materielle Überlieferung	89
	Erinnern und Vergessen: <i>Olgas Raum</i> (1990)	93
	Auf der Suche nach der persönlichen Wahrheit: <i>Fremdes Haus</i> (1995)	104
III.2.	<i>Was ist der Mensch?</i> – Im Spannungsfeld von Materialismus und Idealismus	111
	Die Rote Armee Fraktion: <i>Leviathan</i> (1993)	124
	Zwischen Auflehnung und Passionsgeschichte: <i>Adam Geist</i> (1997)	142
	Arbeitslosigkeit und Komödie: <i>Klaras Verhältnisse</i> (2000)	154
	Verspätete Revolte: <i>Der dritte Sektor</i> (2001)	165
	Magazin des Glücks: <i>Licht. Hände. Deponie. Hund. Sanka. Samurai. Futuresong</i> (2001)	178
	Unschärferelationen: <i>Unschuld</i> (2003)	197
	Stillstand und Unterdrückung: <i>Das Leben auf der Praça Roosevelt</i> (2004)	218
III.3.	Spielarten eines feministischen Materialismus	230
	Kindesmissbrauch: <i>Tätowierung</i> (1992)	237
	Opfer und Täter: <i>Blaubart – Hoffnung der Frauen</i> (1997)	245
	Argonauten in Amerika: <i>Manhattan Medea</i> (1999)	253
	Fiktionalisiertes Ich: <i>Schere</i> (2001)	268
IV.	Schlussnotiz	270
V.	Literatur	276

Die Geschichte beweist alles
meine Herren
das muss dem dümmsten Dummkopf klarwerden
dass die Geschichte alles beweist
Thomas Bernhard

Intensität
Geistesrücksichtslosigkeit
In jedem Fall
Ein tödlicher Prozess
Thomas Bernhard

0. Vorwort

Wer ist Dea Loher?¹ Nach meiner Einschätzung sicherlich die bedeutendste deutsche Dramatikerin der letzten fünfzehn Jahre, deren herausragendes Schaffen bereits mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen gewürdigt wurde.² Bekannt wurde sie mit ihrem erfolgreichsten und meistgespielten Stück *Tätowierung* (1992), das vom Kindesmissbrauch innerhalb einer Familie handelt und mittlerweile in sieben Sprachen übersetzt wurde. Ihre Dramen sind auf den Spielplänen aller großen deutschen Bühnen vertreten, z.B. dem Thalia in Hamburg, dem Schauspiel Frankfurt, dem Staatstheater Stuttgart und den Kammerspielen in München, um nur einige herauszugreifen.

Die Dramatikerin kam 1964 in Franken zur Welt, ihr Vater war Förster und Jäger, die Mutter eine Justizangestellte. Doch an ihre Kindheit denkt sie nicht gerne zurück:

Traunstein ist ein kleinbürgerlicher oberbayerischer Luftkurort, wunderschön gelegen und ziemlich unerträglich, wenn man dort Kindheit und Pubertät verbringen muss. Das Klima habe ich als repressiv und bigott und einfach ätzend empfunden. [...] Bei uns zuhause gabs keinen Bücherschrank im Wohnzimmer, sondern einen Gewehrschrank. Und es war ganz normal, dass morgens, wenn ich aufstand und ins Badezimmer ging, ein Kadaver mit abgehacktem Kopf in der Wanne lag, aus dem langsam das Blut rausfloss.³

¹ Zu Dea Loher gibt es bislang nur kurze Aperçus, vgl.: Sandra Umatham: Unglückliche Utopisten. In: Stück-Werk 3. Hg. v. Christel Weiler and Harald Müller. Berlin: Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts 2001, 101-105; Sascha Löschner: Dea Loher: Verletzte Sprache. In: Stück-Werk 1. Berlin: Internationales Theaterinstitut 1997, 71-73.

² 1990 Dramatikerpreis der Hamburger Volksbühne; 1992 Playwright Award des Royal Court Theatre in London; 1992 Goethepreis der Mülheimer Theatertage, 1993 Preis der Frankfurter Autorenstiftung; 1993/94 wurde sie von Theater heute zur Nachwuchsdramatikerin des Jahres gewählt; 1995 Fördergabe des Schiller Gedächtnispreises; 1997 Jakob-Michael-Reinhold-Lenz-Preis der Stadt Jena; 1997 Gerrit-Engelke-Preis der Stadt Hannover; 1998 Mülheimer Dramatikerpreis; 2005 Else-Lasker-Schüler Dramatikerpreis.

³ „Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen. Ein Gespräch mit Dea Loher über das Leben, das Schreiben und ihre Stücke“, *Theater heute* 2 (1998), 61-65, hier: 62.

Nach einem Germanistik- und Philosophiestudium in München, dessen Realitätsferne sie enttäuscht hatte, ging sie ein Jahr nach Brasilien, wo sie ihr erstes Stück *Olgas Raum* (1990) verfasste. Nach ihrer Rückkehr entschied sie sich für ein Zweitstudium in Szenischem Schreiben an der Hochschule der Künste in Berlin: Ihre Lehrer sind unter anderem Heiner Müller und Yaak Karsunke.

Gleich mit *Olgas Raum* (1990) gelingt der Durchbruch: Das Stück erhält mehrere Preise und gelangt kurze Zeit später auf die Bühne des Royal Court Theatre in London. Ebenfalls dort gezeigt wurde *Fremdes Haus* (1995): Inzwischen liegt das Stück in einer englischen Übersetzung vor.⁴ Viel Aufmerksamkeit erhielt *Adam Geist*, das insbesondere in Deutschland aufgrund der *Woyzeck*-Thematik gern inszeniert wird. Als Drama über die jüngste Kriegsvorgeschichte in Jugoslawien umgemünzt, wurde *Adam Geist* etwa im Januar 2005 in der ausgebrannten Bibliothek in Sarajevo aufgeführt. Dort betonte der Regisseur die Parallelen zwischen dem Leidensweg Adams und dem Kriegsgeschehen:

Mustafic lässt *Adam Geist* inmitten der halbrestaurierten, kathedralenartig hohen Eingangshalle der Nationalbibliothek spielen [...]; im nächtlich kalten Dunkel trifft sich das Publikum wie zu einer Séance unter Heizstrahlern. Und tatsächlich muss es wie Bilder einer Séance, einer hypnotischen Heraufbeschwörung von Vergangenheit auf die Gäste wirken, wenn Mustafic im und um den Zuschauerkreis Adams Stationen des Leidens und Leidenlassens verteilt wie auf einem Kreuzgang. [...] Fragen nach Schuld und Sühne und danach, wie es dazu kommen konnte, dazu kam.⁵

Dieses Beispiel ist eines von vielen: Es besteht kein Zweifel daran, dass Loher politische Dramen von einer universellen Tragweite verfasst. Spätestens seit Mitte der Neunzigerjahre ist sie eine international anerkannte Dramatikerin, deren Stücke auf der ganzen Welt aufgeführt werden. Geschätzt wird Loher's Werk in Frankreich, was sich wohl den Übersetzungen von Laurent Mühleisen verdankt⁶: *Blaubart – Hoffnung der Frauen* wur-

⁴ Elyse Dodgson (Hg.): German Plays. [Enthält *Stranger's House*]. London: Nick Hern Books 1998.

⁵ Florian Malzacher: Gefrorenes Lächeln in verminter Gegend. In: Theater heute 2 (2005), 70-71.

⁶ Dea Loher: Barbe-Bleue, espoir des femmes. Übersetzt von Laurent Mühleisen. Paris: L'Arche 2001.; Dea Loher: Les relations de Claire. Übersetzt von Laurent Mühleisen. Paris: L'Arche 2004.

de im Jahr 2000 in Strasbourg gezeigt. In Paris gelangte *Blaubart* im Januar 2003⁷, *Klaras Verhältnisse* im Januar 2004 zur Aufführung.⁸ Daneben ist die Autorin in Ostmitteleuropa präsent, nahezu alle ihre Stücke sind ins Polnische⁹ bzw. Tschechische¹⁰ übersetzt. Im Januar 2002 führte Loher selbst Regie bei der Produktion von *Magazin des Glücks* beim Theaterfestival *Eurodrama* in Breslau. Insbesondere *Klaras Verhältnisse* und *Unschuld* waren in der Spielzeit 2004/05 auf zahlreichen Bühnen zu sehen, z.B. in Krakau, Warschau und Breslau. Das Alte Theater Krakau spielte *Unschuld* im Oktober 2004 auf einem Theaterfestival in Nitra/Slowakei, im Februar 2004 wurde dasselbe Stück als Oper im alten Theater in Breslau aufgeführt.¹¹ Darüber hinaus ist ihr Werk in Südamerika bekannt: Im Rahmen des Festivals *Territorio livre* in São Paulo fanden Lohers erstes und neuestes Stück, *Olgas Raum* und *Das Leben auf der Praça Roosevelt*, großen Anklang, da beide Stücke in Brasilien spielen (Regie: Andreas Kriegenburg).¹² *Unschuld* erhielt im Oktober 2004 auf dem chilenischen *festival de dramaturgia europea contemporánea* in Santiago viel Anerkennung.¹³

Die Autorin lebt derzeit in Berlin, wo sie seit 1995 hauptsächlich mit dem aus Magdeburg stammenden Regisseur und Castorf-Schüler Andreas Kriegenburg zusammenarbeitet. Mit der Unterstützung des Intendanten des Schauspiel Hannover, Ulrich Khuon, entwickelte sich dabei eine intensive und fruchtbare Zusammenarbeit, in deren Verlauf viele ihrer Stücke zur Aufführung kamen. Im Hinblick darauf betont sie:

Kriegenburg war und ist mein Wunschregisseur. Wir haben beide die Schnauze voll von dem postmodernen Orientierungslosig-

⁷ Dorothee Hammerstein: *Blaubart* und andere Herzlosigkeiten. In: Theater heute 2 (2003), 20-25, hier: 22-23.

⁸ Dorothee Hammerstein: Tschechow bleibt der beste Mensch. In: Theater heute 2 (2004), 16-23, hier: 17-18.

⁹ Die Rechte für die polnische Übersetzungen sowie die Skripte sind bei der Agentur Adit erhältlich, es liegen folgende Übersetzungen vor: *Przestrzeń Ogi*, *Tatuaż*, *Sinobrody – Nadzieja Kobiet*, *Przypadek Klary* und *Lewiathan*. Website: adit.art.pl

¹⁰ Dea Loher: *Tetovány. Modrovous – naděje žen. Adam Geist. Klářiny vztahy. Třetí sektor*. Brno: Vitrné mlýny 2004.

¹¹ <http://cn.com.ua/N328/culture/festival.html>

¹² *Das Leben auf der Praça Roosevelt* wurde von der Dramaturgin Christiane Röhrig bereits unter dem Titel *A Vida na Praça Roosevelt* ins Portugiesische übersetzt, ist jedoch noch nicht im Buchhandel erhältlich.

¹³ Jürgen Berger: *Jenseits der Anden*. In: Theater heute 11 (2004), 68-69.

keitsgefasel, das die gesellschaftliche Funktion des Theaters letztlich auf Null setzt, weil es wurscht ist, was gespielt wird [...].¹⁴

Auf seine Anregung hin arbeitet Loher beim Verfassen der Dramen enger mit den Schauspielern zusammen. Ein erster Versuch, das Stück aus dem Spiel zu entwickeln, war *Blaubart – Hoffnung der Frauen*. Viel Aufmerksamkeit erhielt ebenfalls *Magazin des Glücks*, ein Zyklus aus sieben kurzen Dramen, die Loher jeweils innerhalb von wenigen Wochen verfasste: Das erste Stück, *Licht*, ein Dramolett über Hannelore Kohl, wurde 2004 von der Neuköllner Oper vertont. Der Akzent lag dabei auf der Nicht-Vorhersehbarkeit des Unternehmens, wie Kriegenburg unterstreicht: „Alle einzelnen Teile des Abends sind sehr schnell entstanden, sind nicht Ergebnisse langen Suchens oder Verwerfens, sind Momentinszenierungen, sind die Stimmungen oder Assoziationen zum Text [...]“¹⁵ Die Zusammenarbeit ist nicht zuletzt deshalb so produktiv, weil Loher nicht auf einer bestimmten Wiedergabe des Damentextes beharrt. Vielmehr begrüßt sie Kriegenburgs Ansatz, gegen den Text zu arbeiten: „Nicht lauter zueinander homogene Ebenen der Wahrnehmung erzeugen, sondern vervielfachte asynchrone. Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz.“¹⁶ Im Kontext von Lohers dramatischem Werk ist diese Aussage allerdings nicht als Affirmation der Montage- und Collagetechnik zu verstehen. Vielmehr geht es ganz klassisch darum, mithilfe der Reibungspunkte im Rahmen des dialogischen Spiels möglichst viel Subtext herauszuarbeiten.

Die Tatsache, dass Lohers Œuvre von den Geisteswissenschaften bislang weithin unbeachtet blieb, mag am generell schlechten Ruf des zeitgenössischen deutschen Theaters liegen. Eine Einschätzung, die Lohers Werk Unrecht tut. Dennoch: Deutschsprachige Stücke erhalten im Unterschied zu englischen oder amerikanischen selten Anerkennung. Trotz der außerordentlichen Qualität ihrer Dramen ist ihr Werk in der Forschungsliteratur – zusammen mit dem zahlreicher anderer Dramatiker – bislang noch viel zu wenig zur Kenntnis genommen worden. Während

¹⁴ Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz. Juliane Kuhn im Gespräch mit Dea Loher. In: Jens Groß/Ulrich Khuon (Hg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover. Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998, 18-22, hier: 21.

¹⁵ Wir werfen Ideen in die Luft und warten ab, wo sie landen. Dramatikerin Dea Loher und Regisseur Andreas Kriegenburg äußern sich in der Welt erstmals gemeinsam zu ihrem *Magazin des Glücks*. In: Die Welt, 5. Juni 2002.

¹⁶ Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz, 22.

Mark Ravenhill, Martin McDonagh, Neil LaBute und Sarah Kane in deutschen Schauspielhäusern Triumphe feiern, bleibt das deutsche Theater weithin unbeachtet. „Warum sollte sich das Theater verbünden mit seinen Autoren?“, fragt der Intendant des Staatsschauspiels Hannover (und Förderer Lohers), Ulrich Khuon, und antwortet: „[...] die besten Regisseure sind nicht unerschöpflich, sie brauchen schließlich das Spannungsfeld zwischen eigener Phantasie, Ensemble und Stück. Es muss den Theatern also darum gehen, zwischen diesen Polen Verbindungen zu stiften.“¹⁷ Damit stemmt er sich mit seinem Konzept gegen das leider immer noch gängige Vorurteil gegenüber dem Gegenwartsdrama. Denn das deutsche Gegenwartstheater, zumal das politische, besaß während der letzten beiden Jahrzehnte keinen hohen Stellenwert, vor allem wenn es sich auf dramatische Formen der Moderne berief. Damit drängt sich die Frage auf, warum dieses Vorurteil weiterhin wie ein Schatten über dem Gegenwartstheater liegt. Dies lässt sich relativ leicht beantworten, indem man einen Blick auf die Entwicklung des deutschen Theaters in den 1970er und 1980er Jahren wirft, auf die postmoderne Auflösung der dramatischen Form: M.E. hat sich die deutsche Theaterlandschaft von dem in den Siebzigerjahren proklamierten Ende der Texttreue, der Dominanz des Regietheaters bzw. der „Entlassung“ des Dramenautors nicht wieder erholt. Große Dramatiker, die etwa den Stellenwert eines Brecht einnehmen können, sind rar: Zu nennen wäre hier etwa Heiner Müller, der sich jedoch ab 1977 ebenfalls der herrschenden postmodernen Dramatik verschreibt. Und sicherlich Dea Loher, eine brillante Autorin, deren Werk bleiben wird und längst mehr als eine „Dauerhoffnung“ des deutschen Theaters darstellt.

Im Zuge der postmodernen Regietheaterwelle erfuhr die Wertschätzung des Autorentheaters, vor allem des politischen Theaters, eine merkliche Abwertung, die bis heute andauert. Vor diesem Hintergrund leuchtet unmittelbar ein, dass erst 2005, nachdem Lohers erster Erzählband *Hundskopf* erschien, das breite Interesse der Literaturkritiker erwacht. Offenbar sind Dramen weiterhin Literatur „zweiter Klasse“, eine Einschätzung, die mir höchst bedauernswert erscheint. Über die Krise des Theaters wird schon seit den Siebzigerjahren ausführlich und allerorten lamentiert, deshalb soll die generelle Debatte über die insgesamt doch noch recht lebendige „Leiche“ des Theaters hier nicht weiter ausgebrei-

¹⁷ Ulrich Khuon: Das Spiel des Schreibens und seine Anstöße. Dea Loher und das Autorentheater in Hannover. In: Groß/Khuon (Hg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover, 9-14, hier: 13.

tet werden. Vielmehr liegt mir am Herzen, ein Wiederaufleben eines linken politischen Theaters in der Tradition des epischen Theaters hervorzuhoben, das sich in Lohers eindrucksvollem Œuvre manifestiert. Und zwar nicht erst seit der zaghaften Brecht-Renaissance, wie sie sich seit dem Ende der Neunzigerjahre in den deutschen Spielhäusern abzeichnet. In ihren Stücken offenbart sich die Sozialkritik schon kurz nach der Wiedervereinigung, im Jahr 1990, wobei jedoch die zum Klischee erstarrte Ost-West-Thematik keine Rolle spielt.

Meine These lautet: In Lohers dramatischem Schaffen, das mit *Olgas Raum* im Jahr 1991 einsetzt, lässt sich eine Hinwendung zu einem politischen Theater erkennen, das sich einem brechtschen Zugriff verdankt. Aber: Damit soll nicht vereinfachend behauptet werden, dass Loher lediglich mechanisch auf einige Stilmittel des epischen Theaters zurückgreift und diese auf die Bühne stellt. Nicht nur das Spiel mit den V-Effekten, sondern auch die Inhalte deuten auf ein engagiertes, sozialkritisches Theater, das sich vorwiegend auf die Lage der Unterprivilegierten konzentriert. Schon lange vor der aktuellen sozialen Verschlechterung der Lage stellt Lohers Theater die begrenzten sozialen Handlungsmöglichkeiten der politisch, sozial oder ökonomisch Benachteiligten aus. Nicht erst seit dem dramatischen Anstieg der Arbeitslosigkeit über die 5-Millionen-Grenze oder der Hartz IV-Reform dramatisiert Loher eine konkret fassbare Gesellschaftskritik, die sich an den materiellen Verhältnissen entzündet:

Aber die Angst, zu kurz zu kommen, nimmt mitunter surreale Formen an; ich habe neulich im Zug von Hamburg nach Berlin einen Mann beobachtet, der einen riesigen Koffer bei sich hatte, und offensichtlich aus Angst, keinen Sitzplatz mehr zu bekommen, anfang, auf eine Frau einzuschlagen, die ihm im Gang entgegenkam und den Weg versperrte. [...] ich beobachte nur das Phänomen: Panik, weil man als Einzelkämpfer zurechtkommen zu müssen glaubt, weil man sich scheinbar oder anscheinend auf die Solidarität anderer nicht mehr verlassen kann? Dies Haltung wird durch die pseudoliberalen Parolen der Politik unterstützt, die mehr Einzelinitiative verlangt, ohne dass es die Freiräume dafür geben würde oder ohne dass diese Einzelinitiativen zu einem Erfolg führen könnten.¹⁸

¹⁸ Dea Loher im Gespräch mit Claus Caesar anlässlich der Aufführung von *Leviathan* am Schauspielhaus Frankfurt, Premiere 6. April 2005, abrufbar auf der Homepage unter: <http://www.schauspielfrankfurt.de>.

Als konkretes Beispiel dafür, wie die Solidarität unter den Menschen aussehen könnte, führt sie die staatlich unabhängigen, jedoch nicht „privaten“ Ärztkooperativen in Brasilien an, in denen die wirklich Armen und Bedürftigen aufgrund der Umverteilung der Kosten einen niedrigen Beitrag bezahlen: Mitmenschlichkeit versus Ellenbogengesellschaft. Dieses Exempel zeugt von einem linken Denken, das die politischen und gesellschaftlichen Strukturen sehr kritisch unter die Lupe nimmt, so hält sie beispielweise mit Blick auf ihr Stück *Leviathan* fest: „Dass die Geschichte der RAF bei den Linken so verdrängt werden konnte, hat auch was mit der mangelnden revolutionären Tradition in Deutschland zu tun.“¹⁹ Aus diesem Denken heraus entwickelt die Autorin ein politisches Theater, das – in einer freien Paraphrase des *prodesse et delectare* – „demokratiekontrollierender Ort“ mit einem „Spaßwert“ sein möchte.²⁰ Ihre kritische Haltung resultiert jedoch weder in einer Fortsetzung der postmodernen Collage, noch in einer Wiedereinsetzung des bürgerlichen Trauerspiels. Im Hinblick auf die formalen Charakteristika ihres Theaters, die einen deutlichen Bezug zum epischen Theater aufweisen, lässt sich Lohers dramatisches Werk als eine – an die Erfordernisse der Gegenwart angepasste – Renaissance des epischen Theaters lesen. In diesem Sinne setzt sie sich ein hochgestecktes Ziel:

Wenn das Theater seine Position als relevantes lebendiges soziales Forum zurückgewinnen will, müssen dorthin logisch auch die großen Fragen zurückgeholt werden. Nicht Arbeitslosigkeit, Umweltverschmutzung, Strahlenverseuchung, sondern Gewalt, Schuld, Verrat, Freiheit, nicht Sozialreportage, sondern Tragödie.²¹

Im Hinblick darauf, dass Dea Loher (wie ich sehr hoffe) weiterhin Dramen verfasst, kann dieses Buch keineswegs das letzte Wort zu ihrem Werk sein. In diesem Sinne sei bei dieser vorläufigen Bilanz ihres dramatischen Werkes ein leises „die ersten fünfzehn Jahre“ mitgedacht, im Grunde mehr ein Wunsch an die Autorin, der zum Titel dieses Buches hinzugesetzt werden sollte.

¹⁹ Theater ist für mich Raum der Sprache. Eva Heldrich im Gespräch mit Dea Loher. In: Jens Groß/Ulrich Khuon (Hg.): *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*. Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998, 88-89, hier: 89.

²⁰ Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz. Juliane Kuhn im Gespräch mit Dea Loher. In: Jens Groß/Ulrich Khuon (Hg.): *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*. Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998, 18-22, hier: 22.

²¹ Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz, 22.

I. Der Begriff des politischen Theaters

Um Dea Lohers Dramatik in der Diskussion um das politische Theater, dem es insbesondere um die Zuschauerwirkung geht, zu verorten, seien eingangs kurz die für sie wichtigsten Positionen in einem knappen Abriss vorgestellt. Der Übergang vom Geschichtsdrama zum politischen Theater vollzieht sich in den 1920er Jahren mit der Hinwendung zu gesellschaftspolitischen Themen, die der ungebildeten Unterschicht mittels eines linksorientierten Theaters nahe gebracht werden sollten. Keiner hat dies wohl expliziter formuliert als Erwin Piscator, der in seinem Buch *Das politische Theater* (1929) seinen Weg zu einem agitatorischen und propagandistischen Theater nachzeichnet. Dort heißt es: „Auch ich hatte jetzt eine klare Einstellung, wie weit Kunst nur Mittel zum Zweck sei. Ein politisches Mittel. Ein propagandistisches. Ein erzieherisches. [...] los von der Kunst, Schluss damit!!!“¹ Im Agitproptheater des frühen Piscator, das die Massen aufklären will, sind nicht die künstlerischen Mittel, sondern der Inhalt und der politische Zweck relevant. Für ihn ist Theater nicht ein Ort der Reflexion, sondern eine Form der politischen Agitation, die von der Straße in die Schauspielhäuser verlegt wird und sich lediglich des Theaterspiels bedient: „Wir hatten ein radikaleres Programm als die Gruppe um Leonhard. Kunstloser und politischer: proletarische Kultur und Agitation, wurzelnd in den Prinzipien aller proletarischen Elemente.“² Um dies zu erreichen, bietet er alle Mittel auf, von der Diashow über Filmprojektionen bis hin zu Laufbändern, die das mechanische Prinzip des Kapitalismus visualisieren und zur Revolution anstacheln sollen. Brecht, der ja bei Piscator gelernt hat, teilt zwar dessen marxistische Einstellung, möchte aber die Welt als eine veränderliche und begreifbare darstellen. Dazu muss er die politischen Abläufe im Drama parabolisch verkleinern, um sie als Modelle der Realität anbieten zu können. So schreibt er:

Die Fabel entspricht nicht einfach einem Ablauf aus dem Zusammenleben der Menschen, wie er sich in der Wirklichkeit abspielt, sondern es sind zurechtgemachte Vorgänge, in denen die Ideen

¹ Erwin Piscator: Von der Kunst zur Politik. In: Ders.: *Das politische Theater* 1. [Nachdruck der Faksimileausgabe von 1929] Berlin: Henschelverlag 1968, 9-26, hier: 25.

² Piscator: Von der Kunst zur Politik, 26.

des Fabelerfinders über das Zusammenleben der Menschen zum Ausdruck kommen.³

Für Brecht ist die Parabel die ästhetische Form des Didaktischen, die sich für ein Theater, das belehren und unterhalten will, anbietet. D.h., er übernimmt aus der politischen Realität nur die Strukturen, indem er quasi die zeitgeschichtliche Wirklichkeit verkleidet: „Der Schrei nach einem neuen Theater ist der Schrei nach einer neuen Gesellschaft.“⁴ Dabei beruht die konkrete gegenständliche Handlung auf einer gleichnishaften Beziehung zur Realität. Brechts Ziel ist erstens das Belehren des Zuschauers, zweitens die Überzeugung von der Durchschaubarkeit der Welt und drittens das Vertrauen in die Veränderbarkeit der Welt. Im Mittelpunkt steht dabei die Rezeptionshaltung, „jene kühle, forschende, interessierte Haltung des Publikums, nämlich die Haltung des Publikums des wissenschaftlichen Zeitalters.“⁵

Für Lohers Theater bedeutsam ist insbesondere Ödön von Horváth, der ebenfalls Stellung bezieht zu den gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen der Weimarer Zeit: Angeprangert wird die Unmoral des mittelständischen Kleinbürgertums. Um dies auszustellen, intendiert er die „Demaskierung des Bewusstseins“, die „Störung der Mordgefühle“, die er als „vornehme politische Aufgabe des Theaters“ bezeichnet.⁶ Sein Ziel war es, die Erwartungshaltung des Publikums zu enttäuschen, das vom Volksstück Gemütlichkeit und Idylle erwartete. Horváth strebte die Erneuerung des alten Volksstücks an, das er formal und ethisch zu zerstören suchte.⁷ In diesem Sinne schreibt er:

Selbstverständlich müssen die Stücke stilisiert gespielt werden, Naturalismus und Realismus bringen sie um – denn dann werden es Miljöbilder und keine Bilder, die den Kampf des Bewusstseins mit dem Unbewussten zeigen.⁸

³ Brecht: [Weitere Nachträge zum „Kleinen Organon“]. In: Ders.: Werke. Bd. 23, 292-295, hier: 292.

⁴ Brecht: Über eine neue Dramatik. In: Ders.: Werke. Bd. 21, 234-239, hier: 238.

⁵ Brecht: Neue Dramatik. Gespräch mit Sternberg und Ihering. In: Ders.: Werke. Bd. 21, 270-275, hier: 275.

⁶ Ödön von Horváth: Gebrauchsanweisung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, 661-664, hier: 661.

⁷ Horváth: Gebrauchsanweisung, 662-663.

⁸ Horváth: Gebrauchsanweisung, 663-664.

Damit nähert er sich dem Anspruch Brechts, der ja ebenfalls für ein künstliches Theater plädierte, das sich gegen den Ruf nach einem neuen Realismus wandte. Die stilisierte Strukturierung des Stoffs sollte die Konsumhaltung der Zuschauer stören und ihn in Distanz zum Bühnengeschehen setzen: Eine Auffassung, die von Loher durchaus geteilt wird. Um sich den sozialen Veränderung zu stellen, muss das Theater sich ebenfalls verändern: Literatur, ebenso wie die Stücke, können nicht ewig gültig sein. Aus diesem Grunde wird aus dem Dialekt des alten Volksstücks der „Bildungsjargon“, so hält Horváth fest: „will man als Autor wahrhaft gestalten, muss man der völligen Zersetzung der Dialekte durch den Bildungsjargon Rechnung tragen.“⁹ Horváth – wie auch seine Nachfolger Kroetz, Fassbinder und Sperr – wendet sich gegen das alte Volksstück, indem er seine Figuren eine angelernte Hochsprache sprechen lässt: eine stilistische Vorgehensweise, die sich an zahlreichen Stellen von Lohers Werk findet.¹⁰ Beide verwenden Sprichwörter, Bibelzitate, Zitate aus anderen Kontexten, die sinnentstellend eingesetzt werden. Dadurch zeigen Horváth und Loher, dass das Bildungsgut, das von den Figuren selbst nicht recht verstanden wurde, letztlich beliebig und oberflächlich ist. Horváths Kleinbürger entlarven ihre Halbbildung und ihre eigene Dummheit. Das damit im Zuschauer hervorgerufene Lachen soll zugleich Befremden und eine Reflexion über die Gründe der sprachlichen Fehler auslösen. Doch spätestens seit Ende der Zwanzigerjahre äußert er zunehmend Skepsis gegenüber der Wirksamkeit von Literatur, ein Zweifel, der sich ab der nationalsozialistischen Machtübernahme verstärkt: Der Schriftsteller muss seinem Gewissen treu bleiben, er muss seiner Vernunft gehorchen und für Klarheit sorgen können „in einer Zeit, in der ein großer Teil der Welt von Verbechern und Narren beherrscht wird.“¹¹ In diesem Sinne begegnen sich in seinen Stücken Idealisten und Materialisten, Proletarier und Kleinbürger, Linke und Rechte. Dennoch ergreift Horváth nicht dezidiert für eine seiner Figuren Partei. Vielmehr bewahrt er sich – wie Loher – eine kritische Distanz zu jeglicher Ideologie. Als Beispiel sei das Stück *Sladek der schwarze Reichswehrmann* (1929) genannt, in dem die Hauptfigur, Sladek, zum Mitläufer und

⁹ Ödön von Horváth: Interview. In: Ders.: Gesammelte Werke 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, 7-16, hier: 11.

¹⁰ Loher in einem Gespräch mit mir am 24. Juni 2005.

¹¹ Ödön von Horváth: Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben? In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8. Frankfurt am Main 1975, 668-671, hier: 670.

Mörder wird, eine Haltung, die dieser mit einem unverhohlenen Sozialdarwinismus verteidigt: „In der Natur wird gemordet, das ändert sich nicht. Da ist der Sinn des Lebens, das große Gesetz.“¹² Frank, sein Gegenspieler und Pazifist, plädiert dagegen für Versöhnung und Nächstenliebe. Beide Figuren besitzen positive und negative Züge, eine reine Schwarz-Weiß-Malerei wird von Horváth vermieden. In seinem Volksstück *Italienische Nacht* (1930) trägt die politische Auseinandersetzung den Charakter einer Komödie. Gegenübergestellt werden unter den jüngeren Figuren der revolutionäre, klassenbewusste Arbeiter Martin und der kleinbürgerliche Karl. Trotzdem schlägt sich Horváth nicht eindeutig auf eine Seite, denn Martin besitzt Züge eines Fanatikers, während Karl trotz seiner Schwächen eher sympathisch wirkt. Im Zentrum steht dabei immer der Mensch, der als soziales Wesen in einem gesellschaftlichen Gefüge gezeichnet wird. Noch kurz vor seinem Tode wendet Horváth sich dem Sinn seiner Dichtung zu und fragt sich: „Wofür bin ich denn eingetreten? Ich hab nie politisiert. Ich trat ein für das Recht der Kreatur.“¹³ Hier schließt Lohers Dramatik an, in deren Mittelpunkt ebenfalls die Menschen und ihre Geschichten stehen: Nicht politische Theorien und Modelle, sondern das Individuum bildet den Dreh- und Angelpunkt ihres Schreibens.

In Bezug auf seine Lehrstücke ohne Lehre, *Biedermann und die Brandstifter* und *Andorra* äußert Max Frisch seine Skepsis an der Nutzleistung des politischen Theaters. Zwar besitzen die Stücke noch parabelhafte Züge, verneinen zugleich aber jeden ideologischen Bezug und eine simple Moral. So sagt Frisch selbst:

Das Verfahren der Parabel: Realität wird nicht auf der Bühne imitiert, sondern kommt uns zu Bewusstsein durch den „Sinn“, den das Spiel ihr verleiht: Die Szenen selbst geben sich offenkundig als ungeschichtlich, das Beispiel fingiert, als Modell und somit aus Kunst-Stoff. Das geht; es hat nur einen Nachteil: Die Parabel strapaziert den Sinn, das Spiel tendiert zum *quod erat demonstrandum*. Es hilft dann wenig, wenn ich mich durch den Untertitel verwahre: *Lehrstücke ohne Lehre*. Die Parabel impliziert Lehre, auch

¹² Ödön von Horváth: Sladek der schwarze Reichswehmann. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2, 482-528, hier: 489.

¹³ Ödön von Horváth: Die stille Revolution. Kleine Prosa. Hg. v. Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, 89.

wenn es mir nicht um eine Lehre geht. Vielleicht ist es mir nie in erster Linie darum gegangen.¹⁴

Mit Blick auf das absurde Theater, in welchem politische Strukturen als diffuse Bedrohung im Hintergrund fungieren, konstatiert er ebenfalls kritisch, dass es sich jeglicher Analyse verweigert: „das Publikum, das sich am Absurden befriedigt, müsste einen Diktator entzücken“, schreibt er und fügt hinzu: „es will keine Aufklärung von Ursachen, sondern genießen was es ängstigt“.¹⁵ Seiner Meinung nach ist die aufklärerische Funktion des Theaters letztlich nicht existent. Denn selbst Brecht gelang es nicht, die politischen Auffassungen der Menschen zu beeinflussen:

Millionen von Menschen haben Brecht gesehen und werden ihn wieder und wieder sehen; dass einer dadurch seine politische Denkweise geändert hat oder auch nur einer Prüfung unterzieht, wage ich zu bezweifeln.¹⁶

Mit diesen pessimistischen Worten erteilt Frisch der politischen Wirkung von Dramen eine eindeutige Absage. Daher zeigen seine Dramen einen Rückzug aus der politischen Realität, seine Figuren befinden sich in keinem konkreten Geschichtszusammenhang. Die Leben der Menschen haben nur noch punktuell mit dem Lauf der Geschichte zu tun, im Mittelpunkt steht die Reprivatisierung des Theaters. Zwar steht er als Autor in der Öffentlichkeit und schreibt für ein öffentliches Publikum, doch politisch möchte er sein Schreiben nicht nennen: Brechts Wille, die Welt zu verändern, lässt sich laut Frisch durch Theater nicht erzeugen. Dennoch ist Theater politisch in dem Sinn, dass es zwar nicht die Welt verändert, aber zumindest das Verhältnis des Menschen zur Welt beeinflusst. In diesem Sinne ist das Spiel eine „Selbstbehauptung des Menschen gegen die Geschichtlichkeit“, es setzt ihn in den Stand, über die Welt zu reflektieren.¹⁷ Engagement ist für ihn nicht eine politische Geste, das Unterzeichnen eines Manifests etwa („Wohl ist mir nicht dabei.“¹⁸), sondern

¹⁴ Noch einmal anfangen können. Ein Gespräch mit Max Frisch. Von Dieter E. Zimmer. In: *Die Zeit*, 22. Dezember 1967.

¹⁵ Max Frisch: *Der Autor und das Theater* (1964). In: Ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, 339-354, hier: 341.

¹⁶ Frisch: *Der Autor und das Theater*, 342.

¹⁷ Frisch: *Der Autor und das Theater*, 347.

¹⁸ Frisch: *Der Autor und das Theater*, 348.

der Wille zum Schreiben. So fragt er sich selbst, was das Ergebnis des politischen Engagements eines Schriftstellers wäre und antwortet:

Literatur, im besten Fall, indem es sich von einer Stammtischrede unterscheidet durch Qualität der Formulierung und damit des Gedankens; aber zu meinen, der Schriftsteller mache Politik, indem er sich ausspricht zur Politik, wäre eine Selbsttäuschung.¹⁹

Theater kann nicht Politik machen, sondern eben lediglich darstellen und mithilfe dieser Darstellung vielleicht ein paar Denkanstöße bieten. Gegenüber einem Theater, das wie Brecht ein umfassendes moralisches Programm vertritt, verhält er sich jedoch misstrauisch. Er lehnt es ab, Partei zu ergreifen, weil „unsere Praxis der Urteilsprechung vage und willkürlich in ihrer Mischung von künstlerischen und moralischen Kategorien“²⁰ bleibt. Deshalb will Frisch an die Stelle der brechtschen eine Dramatik setzen, die die Zufälligkeit betont. Diese Wende zeigt sich mit seinem Stück *Biografie*, in dem er die Kategorien von Schicksal und Kausalität außer Kraft setzt: Der Hauptfigur Kürmann wird die Möglichkeit geboten, die letzten sieben Jahre seines Lebens nochmals anders zu gestalten, andere Varianten auszuprobieren.²¹ Obgleich der Krebstod Kürmanns schließlich unausweichlich ist, präsentiert sich das Leben als Spiel, dessen Varianten ausprobiert werden: „es gibt Zwänge, es gibt auch Zufälle; was auf eine Gebärde des Entscheidens folgt, kann so und auch anders verlaufen.“²² Frisch wendet sich gegen die klassische Dramaturgie,

¹⁹ Frisch: Der Autor und das Theater, 349.

²⁰ Max Frisch: Öffentlichkeit als Partner (1960). In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, 244-264, hier: 247.

²¹ In den Anmerkungen zu *Biografie* schreibt er: „Also nicht die Biografie des Herrn Kürmann, die banal ist, sondern sein Verhältnis zu der Tatsache, dass man mit der Zeit unweigerlich eine Biografie hat, ist das Thema des Stücks, das die Vorkommnisse nicht illusionistisch als Gegenwärtigkeit vorgibt, sondern das sie reflektiert – etwa wie beim Schachspiel, wenn wir die entscheidenden Züge einer verlorenen Partie rekonstruieren, neugierig, ob und wo und wie die Partie wohl anders zu führen gewesen wäre.“ In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Reihenfolge. Bd. 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, 579-580, hier: 579.

²² Max Frisch: In eigener Sache. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 5, 581-582, hier: 581.

die nichts dem Zufall überlässt.²³ Im Spiel des Zufalls, das die Lebenswirklichkeit betrifft, werden die exakten historischen Abläufe, die Brecht als beschreibbar angenommen hatte, letztlich obsolet: „Wie immer das Theater sich gibt, ist es Kunst: Spiel als Antwort auf die Unabbildbarkeit der Welt.“²⁴ An diesem Punkt setzt Lohers Dramatik an, indem sie die Künstlichkeit von Brecht übernimmt, den Zeigegestus jedoch als Zitat innerhalb eines dialogischen Spiels präsentiert: Daraus ergibt sich für Lohrer eine ästhetische Spannung, die ebenfalls durch die Kombination von brechtschen Kunstmitteln mit einer inhaltlichen Akzentuierung der Unbegreiflichkeit der Welt entsteht. Dabei stehen ihre Dramen der politischen Realität – wie verwischt auch immer sie wiedergegeben wird – allerdings näher als Frischs Stücke.

Gegen Brechts Begriff vom Theater des wissenschaftlichen Zeitalters wendet sich Friedrich Dürrenmatt. Mit Blick auf die Eindeutigkeit der Aussagen lehnt er Brechts politisches Theater als dogmatisch ab:

Die Brechtsche These, die er in seiner Straßenszene entwickelt, die Welt als Unfall hinzustellen und zu zeigen, wie es zu diesem Unfall gekommen sei, mag großartiges Theater geben, was ja Brecht bewiesen hat, doch muss das meiste bei der Beweisführung unterschlagen werden: Brecht denkt unerbittlich, weil er an vieles unerbittlich denkt.²⁵

Im Gegensatz zu Brecht wertet er die Komödie wieder auf, da ihm diese die Möglichkeit bietet, die Zufälle bzw. das „Rätsel an Unheil“²⁶ darzustellen, ohne vor der politischen Realität zu kapitulieren. In der Dramatik Dürrenmatts muss das scheinbar Widersprüchliche ausgehalten werden. Denn das Akzeptieren des Paradoxen und Ungeheuerlichen kommt nicht einem Resignieren angesichts der politischen Wirklichkeit gleich. Vielmehr drückt sich in seinem Insistieren auf dem Zufälligen ein tiefes

²³ Max Frisch: Schillerpreis-Rede. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 5, 362-370, hier: 367. Dort stellt er fest, dass das Leben sich aus Handlungen summiert, „die oft zufällig sind, und es hätte immer auch anders sein können.“

²⁴ Frisch: Der Autor und das Theater, 345.

²⁵ Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme. In: Ders.: Theater. Essays, Gedichte, Reden. Zürich: Diogenes 1980, 31-72, hier: 64.

²⁶ Dürrenmatt: Theaterprobleme, 63: „Die Welt (die Bühne somit, die diese Welt bedeutet), steht für mich als ein Ungeheures da, als ein Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muss, vor der es jedoch keine Kapitulation geben darf.“

Misstrauen gegen Brechts Optimismus der marxistischen Weltdeutung aus. Zugleich ermöglicht es ihm dieser ästhetische Kunstgriff, die Sehgewohnheiten des Publikums zu verunsichern und so mehr Aufmerksamkeit zu erzeugen. Aus diesem Grunde lehnt er eine offen moralisierende Dramatik ab: „Dem Publikum wohnt eine hartnäckige Kraft inne, zu hören was es will und wie es will.“, klagt Dürrenmatt und fährt fort: „Man kann viel mehr erreichen, wenn man ihm scheinbar nachgibt.“²⁷ Um das Publikum auf seine Seite zu ziehen und gleichsam auf subtile Weise zu beeinflussen, greift Dürrenmatt auf die Komödie zurück. Seiner Meinung nach sind die großen Debatten um Schuld und Moral überholt. Dies begründet er damit, dass die politischen Strukturen zunehmend undurchsichtig werden: „In der Wurstelei unseres Jahrhunderts gibt es keine Schuldigen und keine Verantwortlichen mehr.“, polemisiert er und setzt nach: „Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei.“²⁸ Wie er in seinem Essay *Theaterprobleme* darstellt, tragen Staatsaktionen den Charakter von „Satyrspielen“, d.h. aufgrund der Theatralisierung der Politik, die sich bereits als Tragödie stilisiert, muss auf der Bühne die Entlarvung jener Selbstbeweihräucherung präsentiert werden. Zudem beklagt er, dass die repräsentative Politik zunehmend undurchsichtig wird:

Die echten Repräsentanten fehlen, und die tragischen Helden sind ohne Namen. Mit einem kleinen Schieber, mit einem Kanzlisten, mit einem Polizisten lässt sich die heutige Welt besser wiedergeben als mit einem Bundesrat, als mit einem Bundeskanzler.²⁹

Der Staat kann auf der Bühne nicht mehr tragisch abgebildet werden, da er – so Dürrenmatt – als politisches Gebilde letztlich gestaltlos geworden ist und nur noch von untergeordneten Bürokraten am Laufen gehalten wird. Dürrenmatt beruft sich auf die Grundsätze des epischen Theaters, den V-Effekt und die Nicht-Identifikation. Er übernimmt sie, bezieht sie aber auf die Komödie. Indem das Welttheater als Komödie dargestellt wird, kann Brechts Theater verwirklicht werden. Denn die komische Handlung produziert den V-Effekt aus sich selbst heraus. Da der Zuschauer lacht, kann er sich distanzieren und so die Nicht-Identifikation, um die es Brecht zu tun war, erreichen: Daran knüpft Loher an,

²⁷ Dürrenmatt: Literatur nicht aus Literatur. In: Ders.: Theater, 84-92, hier: 91.

²⁸ Dürrenmatt: Theaterprobleme, 62.

²⁹ Dürrenmatt: Theaterprobleme, 60.

wenn sie mit Bezug auf ihren *Blaubart – Hoffnung der Frauen* von einem „intelligenten Lachen“ spricht.³⁰

Ab Mitte der 1960er Jahre ist – im Zuge der von Sartre angestoßenen Debatte um Literatur und Engagement – ein Wiederaufleben des politischen Theaters zu erkennen, das sich unter anderem am kritischen Volkstheater und am dokumentarischen Theater festmachen lässt. Nach den ersten Nachkriegsjahren, in denen Autoren wie Wolfgang Borchert ihre Betroffenheit in neo-expressionistischen Stücken verarbeiten, ist gegen Ende der Sechzigerjahre eine Trendwende sichtbar. Das Theater wird erneut stärker an die gesellschaftlichen Verhältnisse gebunden, eine Forderung, die sicher nicht zufällig mit dem Aufkommen der neuen sozialen Bewegungen zusammenfällt. Immer lauter wurde die Forderung nach einem Theater, das in die politische Praxis überführt werden konnte. Das ideale Vorbild für ein solches Theater, das Theorie und Praxis zu verbinden sucht, ist das von Piscator. Ziel ist nun erneut eine dramatische Faktografie, die vor allem Peter Weiss, Heinar Kipphardt und Hans Magnus Enzensberger entwickeln. Es geht um die Verwendung von authentischem Material sowie um dessen Verarbeitung. Einer klaren ästhetischen Perspektive entspricht ein klarer politischer Anspruch. Der Dramatiker wird dabei zu einem Montagekünstler, der eindeutig Partei ergreift und sich politisch engagiert. Weiss, der sich auf Brecht und Piscator beruft, ist sich der Schere von politischen Ansprüchen und ästhetischer Umsetzung durchaus bewusst. Dennoch strebt er im *Viet Nam Diskurs* (1968) zunächst ein Agitproptheater an, das die Rampe überspringt und den Zuschauer unmittelbar zur Aktivität, d.h. zu Geldspenden, aufruft. Was zählt, ist die politische Effektivität, im Zuge derer sich das Theater in eine politische Arena verwandelt. Trotzdem hält er mit Blick auf *Die Ermittlung* (1965) eindeutig fest, dass das Dokumentarstück ein Kunstprodukt ist und nicht strikt authentisch sein kann:

Erst wenn es durch seine sondierende, kontrollierende, kritisierende Tätigkeit erfahrenen Wirklichkeitsstoff zum künstlerischen

³⁰ Dea Loher in einem Interview mit Laurent Mühleisen im April 2000 anlässlich der Aufführung von *Barbe Bleue – espoir des femmes* am 18. Mai 2000 am Theatre National in Strasbourg, abrufbar auf der Internetseite: www.tns.fr: „Provoquer une sorte de rire triste, de rire intelligent, conscient de lui-même [...] cela permet de garder plus de distance [...]“.