

Terry Albrecht (*Veszprém*)

„Böhmen am Meer“.

Volker Brauns Dramatik der 1990er Jahre

Volker Braun zeichnet eine Arbeit in langen Zeiträumen an seinen Stücken aus. Ein gutes Jahrzehnt schrieb er an „Hinze-Kunze“ (1967-1977) oder „Schmitt“ (1969-78)¹. Doch nur einmal zog er eine bereits veröffentlichte Spielfassung wieder zurück, um sie durch eine neue zu ersetzen: „Böhmen am Meer“² wurde von 1989 bis 1991 geschrieben, 1992 am ehemaligen Schiller-Theater in Berlin uraufgeführt, stieß danach auf wenig Interesse bei anderen Spielstätten und wurde seit Anfang des Jahres 2000 nicht mehr vertrieben.

Der Grund, warum Braun die erste Fassung, „Böhmen I“, zurückzog und durch eine zweite Fassung ersetzte, ist primär nicht auf das Desinteresse an diesem Stück zurückzuführen.³ Obwohl Braun zu den bedeutendsten deutschsprachigen Gegenwartsdramatikern zählt, werden auch andere Stücke selten aufgeführt. Auch „Hans Faust“ zog er nach der Uraufführung 1968 zurück und legte eine zweite Fassung unter dem neuen Titel „Hinze-Kunze“ vor.

Volker Braun ist vielmehr ein Autor, der insbesondere an seinen Theatertexten in langen Zeitabständen arbeitet, ein Perfektionist, bei dem jedes Wort *durchdacht* und das erste noch beim Schreiben des letzten *gedacht* ist. Er kann sich nur schwer von seinen Texten trennen – sie arbeiten in ihm weiter, ganz besonders, wenn ihre Niederschrift in eine so extreme gesellschaftliche Umbruchsphase fällt wie bei „Böhmen am Meer“, das während der sogenannten Wende in der DDR entstand.

Braun – der in den 60er und 70er Jahren dramaturgischer Mitarbeiter am Berliner Ensemble und Deutschen Theater war – begreift das Theater als ein „Haus, in dem die Möglichkeiten der Gesellschaft durchgespielt werden, damit die günstigste wahrscheinlicher werde.“⁴ Das heißt, seine Stücke sind Angebote zum gesellschaftlichen Dialog. Sie sind ein Forum gesellschaftlicher Wirkungsmöglichkeit,

¹ Wie auch die folgenden Stücke, sind „Hinze-Kunze“ (1978) und „Schmitt“ (1979) im Henschel – SCHAUSPIEL Verlag Berlin erschienen.

² Braun, Volker: *Böhmen am Meer*. Berlin 1992, Henschel – SCHAUSPIEL; Braun, Volker: *Böhmen am Meer*. Ein Stück. Frankfurt a. M. Des Weiteren wird nach der in der edition suhrkamp erschienenen Ausgabe zitiert.

³ Seinerzeit als Lektor im Verlag Henschel – SCHAUSPIEL tätig, habe ich mit Volker Braun die zweite Fassung von „Böhmen am Meer“ besprochen.

⁴ Weidemann, Volker: *Aufbruch, Aufbruch, Untergang*. In: *Die tageszeitung (taz)*, Berlin 8./9.4.2000.

aber auch ein Diskurs Brauns mit sich selbst. Wenige Schriftsteller aus der DDR haben seit dem Ende des Staates immer wieder so explizit Stellung zu einem Identitätsverlust bezogen wie Volker Braun. Diese gesellschaftspolitischen Veränderungen seit 1990 reflektiert das dramatische Werk Brauns.

Die Drucklegung der ersten Fassung von „Böhmen“ verschob sich um fast zwei Jahre von 1990 auf 1992 und wurde schließlich durch eine neue Fassung neun Jahre später ersetzt. In der zweiten Fassung hat Braun gegenüber der ersten Kürzungen vorgenommen. Zudem ist eine Perspektivverschiebung, weg von den Ost-West-Dialogen in Richtung einer verstärkten Kapitalismuskritik zu beobachten. Das Stück wirkt nun prosaischer, wozu auch die beiden neu hinzugefügten Epiloge beitragen, aber es ist noch hermetischer geworden. Doch zunächst zur ersten Fassung.

„Böhmen I“

Programmatisch, quasi als Motto, könnte diesem Stück der Vierzeiler „Weltbild I“ aus einem Gedichtzyklus vorangestellt werden, den Braun 1991 veröffentlichte:

„Gestern war der Frühling eine Schande.
Heute ist der Sommer grade gut.
Einst der Fluß zerrann im Sande...
Jetzt gewahren wir die Flut.“⁵

„Böhmen am Meer“ besteht in der ersten Fassung aus zehn Bildern. Die Szenenanweisung des ersten Bildes besagt, dass wir uns an einem Küstenort befinden: Die abreisenden Badegäste sind auf der Flucht. Böhmen als ein Land am Meer ist in diesem utopischen Sinne schon oft zitiert worden. Von Braun selbst im Gedicht „Prag“, wo gefragt wird: „Böhmen/Am Meer/Von Blut?“⁶.

Böhmen als Metapher der Entgrenzung. Endzeitstimmung. In das unwirklich erscheinende Exil eines fiktiven Ortes hat der tschechische Emigrant Pavel, der hier mit seiner Frau Julia und dem Sohn Vaclav lebt, zwei alte Freunde eingeladen: Michael und Bardolph. Pavel sieht sich von den alten Weggefährten, dem amerikanischen Fabrikanten Bardolph und dem Russen und Prawda-Journalisten Michael verraten. Verraten, seit 1968, der Niederschlagung des Prager Frühlings, und durch die Haltung, mit der Bardolph für das westliche kapitalistische System steht und

⁵ Braun, Volker: Weltbild I. In: Die Zickzackbrücke. Ein Abrisskalender. Halle 1992, S. 13.

⁶ Braun, Volker: Prag. In: Gegen die symmetrische Welt. Frankfurt a. M. 1974, S. 51. Shakespeare schreibt in „The Winter's Tale“: „The deserts of Bohemia. We have landed in ill time; the skies look grimly.“

Michael für die sowjetische Doktrin der Rechtfertigung des Einmarsches der Truppen des Warschauer Paktes. Nun, am Ende des Ost-West-Konfliktes, lädt er beide zu sich ein, um – wie Julia es nennt – mit sich und der eigenen Geschichte „ins Reine“ (S. 15) zu kommen: „Gestern war der Frühling eine Schande“, schreibt Braun in dem Gedicht „Weltbild I“ (ebd. 13).

Nun, in „Böhmen“, ist die Zeit nach dem Frühling. Etwas mehr als zwanzig Jahre sind vergangen, man trifft sich wieder, im Sommer am Meer. Die gesellschaftlichen Orientierungsmaßstäbe werden neu verteilt. Es ist die Zeit des politischen Umbruchs, die Auflösung des Ost-West-Konflikts. „Heute ist der Sommer grade gut.“ (S. 13) Hier am Meer stehen die Protagonisten. In ihrem Rücken: „Einst der Fluß zerrann im Sande...“ (S. 13) Immer deutlicher wird, dass (auch) das Bächlein, mit dem sich die letzte Hoffnung verband, das Meer nicht mehr erreichen wird.

An der Schnittstelle zwischen dem versandeten Fluß und dem offenen Meer mit seinen ungewiss aufkommenden Winden, treffen sich Pavel, Bardolph und Michael. Was folgt, sind Anwürfe, Dialoge, Monologe, Gegensätzlichkeiten, Kämpfe, Sprachlosigkeiten, Eitelkeiten usw. Der Wind nimmt zu, wird schließlich zum Sturm: „Jetzt gewahren wir die Flut.“ (S. 13)

Die Flut als letztes Verteidigungsmittel der Natur, auch in „Böhmen I“ ein metaphorisches Bild, das auch Hoffnung ausdrücken kann, die aus der Katastrophe erwächst. Das Kontinuum der Zeit ist bereits am Beginn des ersten Bildes gebrochen.

Aus der Vergangenheit flüchtend, die Gegenwart bereits als bedrohliches Zukunftsbild wahrnehmend, sagt eine namenlose Frau: „Hier ist das Chaos.“ (S. 9) Im Chaos zählt nicht die Vernunft, sie wirkt verlebt wie Bardolph und Michael, denen folgerichtig bei ihrer Ankunft am Meer die sie erwartende politische Lage von zwei gesichtslosen Gestalten prognostiziert wird: Ein „4. namenloser Mann“ ruft: „Politik ist das Chaos.“ (S. 10) Ein „1. namenloser Mann“ ruft: „Die Anarchie der Vernunft.“ (Ebd.)

Im Folgenden schafft Braun ein Stück Gegenwart, in dem die Erinnerung sich Bahn bricht. Doch verzehrt sie seine Protagonisten, denn Pavel weiß: Michael, der Russe, und Bardolph, der Amerikaner, „kommen aus zwei Welte, die *eine* sind, aber unversöhnlich.“⁷ (S. 12) Zwanzig Jahre hat Pavel im Exil verbracht, nun hat er die Möglichkeit, das Treffen mit den früheren Freunden zu inszenieren – sein letztes Lebenszeichen. Das Vorhersehbare passiert. Sie werden nicht an der gedeckten Tafel essen, sondern in gegenseitigen Vorwürfen ihre Biographien durchmessen. Pavel sagt zu Michael und Bardolph: „Ihr macht die Geschichte. Ich weiß, wie ihr sie macht.“ (S. 41) Der eine als Besatzer und Unterstützer der sowjetischen Truppen und Verbrecher, als Vergewaltiger der eigenen Tochter Raja, die das Land verlassen wollte. Der andere ist ein Korrupter, für den alles käuflich ist, auch Raja,

⁷ „Zwei Welte“ ist eine Braunsche Wendung, die Hervorhebung ist von mir, T.A.

nachdem sie im Westen gelandet ist: „Mit Geld machst du alles. Du kaufst dir die Welt“ (S. 43). Pavel klagt sowohl den Amerikaner als auch den Russen an. Zu Bardolph: „Du hast mir den Westen verbrannt“. Zu Michael: „Du hast den Sozialismus erschossen. Ihr seid Faschisten.“ (S. 43)

Bardolphs und Michaels gegenseitige Bezeichnungen tragen Züge des Absurden, nicht nur durch ihr schwerfälliges Verhalten, etwa wenn sie sich gegenseitig den Schweiß von der Stirn tupfen, während sie sich gestehen, ein Verhältnis mit Pavels Frau Julia gehabt zu haben. Zugleich trägt ihre Hoffnungslosigkeit Züge der Verzweiflung: Michael: „...was nützt mir meine Einsicht. Ich bin politisch geliefert. [...] Die Ideologie. Die Pest der Geschichte.“ (S. 52). Er sei kein Wendehals und „vernichte“ sich „hundertprozentig“ (S. 52). Bardolph antwortet fatalistisch und zynisch zugleich: „Habe zur Geschichte kein so familiäres Verhältnis. Ich bin Privatmann.“ (S. 52) Der lebensüberdrüssige Amerikaner beklagt das Ende der Welt und der Russe seine eigene Passivität, indem er sich als Zeitungsleser gibt, der über alles informiert ist, aber selbst nichts tut (S. 24). Bardolph beschreibt seinen Utopieverlust: „Im Stau ist der Aussteiger, keine Hoffnung.“ (S. 53) Für ihn ist der Einzelne nur ein Spielball der Geschichte, ohne Veränderungsmöglichkeit: „Unser Rollenbuch muß von der Geschichte erst geschrieben werden“ (S. 54). Die Natur sieht er noch als letzte Hoffnung an, denn: „wir erwarten von uns nichts, aber von der Natur. [...] Sie soll blühen, wachsen, schmecken.“ (S. 54) Michael antwortet: „...die Natur bleibt ausgeschlossen.“ (S. 54) Auch er wird an der unaufhaltsamen Naturzerstörung zugrunde gehen, vom aufsteigenden Meer verschluckt werden.

Die Konstruktion der Begegnung, Pavels Vorhaben, sich von der eigenen Geschichte zu befreien, indem er Bardolph und Michael im Widerstreit zusammenführt, bricht in sich zusammen. Das Ende des Ost-West-Konfliktes bringt keine Hoffnung auf Versöhnung, weil der Nord-Süd-Konflikt nun umso deutlicher hervortritt. In der Angst vor den Fremden, von denen er annimmt, sie neiden ihm seinen Besitz, schießt er auf sie, um dann selbst angeschossen zu werden. „Die Schwarzen“ bilden im Stück eine archaisch bildhaft anmutende Symbiose mit der Natur.

Der intellektuelle Pavel ist der neuzeitliche Prospero aus Shakespeares letztem Schauspiel „Der Sturm“. Beide sind sie aus ihren Ländern gedrängt worden. Anders als dem aus dem Herzogtum Mailand verbannten Prospero ist es dem Exilanten Pavel nicht gegeben, eine Versöhnung mit seinen Kontrahenten zu erzielen. Es findet sich keine idealtypische Heimkehr aus der Verbannung, wie sie Shakespeare beschreibt. „Böhmen am Meer“ zeigt keine Umkehr der Geschichte, keinen dritten Weg, nur Rache für unverheilte Wunden auf. Wo Prospero mit Hilfe des Luftgeistes Ariel Versöhnung schafft, können Bardolph, Michael und Pavel nur noch ihren eigenen „Geist“ des Untergangs anrufen (S. 54).

Das in seinen Komödien bevorzugte Verfahren Shakespeares, eine zweite Erzählebene zu entwickeln, kommt in der Liebesgeschichte zwischen Miranda und Ferdinand zum Tragen. Die Liebesgeschichte ist für die Binnenstruktur des „Sturm“ von außerordentlicher Wichtigkeit, weil durch sie die Zusammenführung und Versöhnung der Kontrahenten Prospero, Antonio und Alonso vorbereitet wird. Von ähn-

licher Tragweite ist die Liebesgeschichte in „Böhmen I“ zwischen der Russin Raja und dem Deutschen Robert⁸. Robert verhalf Raja zur Ausreise unter der Vor-
 spielung, sie seien ineinander verliebt und wollten zusammenleben. Sie können
 dieses Spiel zunächst durchhalten. Raja kann aber nicht in die neue westliche Welt
 finden und somit auch nicht zu Robert. Nun, da die Grenzen offen sind und Michael,
 Rajas Vater, anreist⁹, versucht sie wieder die Geliebte Roberts zu spielen, womit
 sie ihre Ausreise ermöglichte. Doch sie scheitert.

Noch einmal zeigt Braun hier die Macht des Politischen auf, die sich aus dem
 Ost-West-Konflikt speist, und die Folgen dieser strukturellen Gewalt im Privaten.
 Die Rolle der Raja ist die Intimste im ganzen Stück. Sie erinnert an die Rolle der
 Karin in Brauns „Unvollendete Geschichte“¹⁰. Raja bleibt sich auch nach der voll-
 zogenen Ausreise ihrer Gefühle unsicher, wozu Roberts Unentschiedenheit ihr
 gegenüber beiträgt. Auch sie spürt die Macht der Partei in ihrem Rücken, einer
 Gewalt, die sich im Privaten äußert. Wie bei Karin ist das auch in Rajas Fall ihr
 Elternhaus: Als ihr Vater auftaucht, glaubt sie noch an seine alte Macht und bittet
 Robert, überzeugend als Liebhaber aufzutreten, um den Vater vor vollendete Tat-
 sachen zu stellen: „Stell es dir doch vor [mein Vater denkt, T.A.]: DIE WILL IHN
 NICHT. Kannst du das nicht verstehn.“ (S. 46) Doch in der neuen Welt, in der die
 alten Strukturen nicht funktionieren, ist Michael noch nicht angekommen. Er glaubt
 noch an seine Macht, zumindest als Vater: „Sie nimmt den Jungen. Sie nimmt ihn,
 oder kommt mit mir. Dawei. Paschli.“ (S. 34) Es zeigt sich schnell, dass er auf die
 Beziehung zwischen Raja und Robert keinen Einfluss mehr hat. Er hat ihn ver-
 loren, wie die Wahrheit der Prawda, für die er einst geschrieben hat. Die Trennung
 von ihrem Vater hilft Raja aber nicht weiter, sondern treibt sie noch mehr in
 Verzweiflung.

Das Nichtzusammenfinden von Raja und Robert auf der zweiten Erzählebene
 von „Böhmen I“ unterstreicht die Entfremdung zwischen Michael, Bardolph und
 Pavel. Szene für Szene bewegen sich die Protagonisten auf den Endpunkt zu, wo
 sie in der Dunkelheit, von der Michael hoffte, sie verheißt das kommende Licht,
 entschwinden werden. Hier steht die kommende Generation in Person von Vaclav,
 Pavels diabolischem Sohn, ante portas, einem Vergewaltiger und gestischen
 Endzeitverkünder, der schon in der zerstörten Welt angekommen zu sein scheint
 und den Altvorderen mitteilt: „Sie sind alle krank. Sie streiten sich um nichts, um
 die kaputte Welt.“ (S. 50)

Wie in Christoph Heins Stück „Die Ritter der Tafelrunde“¹¹ Mordret auf die

⁸ Vgl. 5. Bild.

⁹ Es handelt sich um ein ähnliches Verwandtschafts-, Versteck- und Verwirrspiel wie bei
 Shakespeare.

¹⁰ Braun, Volker: Unvollendete Geschichte. Frankfurt a. M. 1979.

Frage seines Vaters Artus „Du wirst viel zerstören?“ mit „Ja, Vater“¹² antwortet, so verkörpert Vaclav in „Böhmen am Meer“ ein Zerstörungspotential. Vaclav ist ein Verbündeter der bedrohlich erscheinenden Naturgewalt, der das Aufkommen der vernichtenden Sturmflut mit dem Wort „Steil“ (S. 62) – im Sinne von geil kommentiert.

„Julische Alpen“

Vor das 10. Bild hat Braun den Prosatext „Julische Alpen“ (S. 55 ff.) eingeschoben. Er besteht aus einem einzigen Satz und ist ein Beispiel für die von Braun gern verwendete Form der Textcollage, ein Wechselspiel von lyrischen und szenischen Passagen. „Julische Alpen“ stellt ein Bindeglied zwischen der ersten Fassung und der zweiten dar, in der er als einer der beiden Epiloge fungiert. In ihm wird das dialektische Prinzip, mit dem Volker Braun arbeitet, deutlich. Das vorhersehbare Ende wird als einzige Lebensperspektive beschrieben: „...das uns nicht Denkbare, das Gefürchtete, wir könnten es leben.“ (S. 57) Der Text ist eine Selbstverständigung des Erzähler-Ichs, das man nur zu gern und allzu oft mit Braun gleichsetzt. Es verrät Folgendes: „...es blieb mir nur, in der Hast mich selbst zu umarmen und auch das durfte ich nicht merken lassen – all das, was man sagen möchte und nie sagt, was man empfinden möchte...den Sturm“ (S. 56/57).

Im Sturm, von dem das Erzähler-Ich berichtet, liegt die verbleibende Hoffnung. Das Erzähler-Ich nimmt eine Akzentverschiebung gegenüber dem apokalyptischen Bild vom Sturm, wie es in den übrigen Szenen gezeigt wird, vor. An dieser Stelle ist der Sturm die reinigende Kraft, wie Braun es im Prosatext „Bodenloser Satz“ beschreibt, wo er in der aufgewühlten Natur die Schichten der Vergangenheit abzutragen versucht¹³. Der Sturm als Rettung? In „Julische Alpen“ hält die Verzweiflung die Hoffnung fest umarmt: „...nur war es schwer, die Zukunft zu denken...“ (S. 56). Diese Passage liest sich als Beschreibung der Übergangszeit nach '89, als das schnelle Bekenntnis zum neuen Staat: „...es mußte schnell ja ja oder nein gesagt werden...“. Die Shakespearesche Sturmmagie des Luftgeistes Ariel, der alle verzaubern kann, verkommt zu einem Waschmittel gleichen Namens (ARIEL IN DEN HAUPTWASCHGANG (S. 57). Dem steht der Trotz des Erzählers im Schlusswort der „Julischen Alpen“ gegenüber: „...das Gefürchtete, wir könnten es leben.“ (S. 57) Ein Konjunktiv der Hoffnung, auch in neuer Zeit.

¹¹ Hein, Christoph: In: Die Ritter der Tafelrunde und andere Stücke. Berlin und Weimar 1990, S. 131-193.

¹² A.a. O. S. 193.

¹³ Braun, Volker: Bodenloser Satz. Frankfurt a. M. 1990.

„Böhmen am Meer“¹⁴

Zum Sinnbild der neuen Zeit, den 1990ern, wird der Text „Strafkolonie“, den Volker Braun als zweiten Epilog der zweiten Fassung von „Böhmen am Meer“ nachgestellt hat. Es handelt sich ebenfalls um einen Prosatext. Ganz auf Interpunktion verzichtend, ist er trotz Groß- und Kleinschreibung und Versalien wie ein Fließtext zu lesen. In ihm sind unsichtbare Punkte, mögliche Satz- und Zeilenanfänge mit Großbuchstaben angedeutet, die sowohl gelesen als auch überlesen werden können. Unterlegt ist diesem Text die fast gleichlautend betitelte Erzählung „In der Strafkolonie“ vom Prager Schriftsteller Franz Kafka, in der ein Offizier einem Forschungsreisenden einen Exekutionsapparat vorführt und ihn von dessen Effektivität überzeugen will. Als der Offizier merkt, dass er den Reisenden nicht von dem Foltergerät überzeugen kann, das mit Nadelstichen Schriftzeichen auf die Körper von Verurteilten sticht und sie schließlich aufspießt, legt er sich selbst in den Apparat, der außer Kontrolle gerät und ihn brutal tötet.

Braun zitiert Kafka mit dem Schlusssatz: „DURCH DIE STIRN GEHT DER EISERNE STACHEL“¹⁵ (S.27). Am Beginn seines Textes steht: „DAS KAPITAL GEWINNT SELBSTBEWUSSTSEIN“ (S. 25). Zwischen den beiden Sätzen berichtet der Erzähler vom Exilanten Goldstücker, der rehabilitiert nach Prag zurückkehrt und von „der Wahrheit gerädert“ wird, nachdem er im Exil der „Abführung“ seiner „Ideen“ beiwohnte. (S. 27) Das Kapital hat gesiegt, es ist der „Sieger“ (ebd.) der Geschichte, die sich „verflüchtigt“ (ebd.) hat. Goldstücker war ein Reformler, doch auch ein Anhänger des Apparats und kein Anhänger des neuen Slogans vom „ENTSPANNTE[N] UMGANG mit der Geschichte“ (S.25).

Dreißig Jahre nach dem Prager Frühling macht die Dechiffrierung der Schrift auf der Haut, d.h. der festgelegten Wahrheit des anderen, besseren Systems, keinen Sinn mehr – „in der Wüste, die die Geschichte ist.“ (S. 27) Die sozialistische Idee scheint aufgelöst. Unter einem ihrer letzten Hoffnungsträger geht der Apparat in Trümmer und mit ihm die Utopie... Zurückbleibt: „KEIN ZEICHEN DER ERLÖSUNG“ (S. 27). Das ist der Tenor der zweiten Fassung von „Böhmen“. Der Ost-West-Konflikt ist vorbei, mit ihm aber auch die Idee eines Reformsozialismus, eines dritten Weges oder der von Braun angedachten „Macht der Räte“¹⁶.

Das neue Stück ist nicht mehr das alte. Die Szenen sind stark gekürzt, zwei Bilder ganz gestrichen. In der Verdichtung sind Themen und Stoffe der ersten Fas-

¹⁴ Grundlage ist die von Volker Braun autorisierte Neufassung des Stücks im Henschel - SCHAUSPIEL Verlag, Berlin 2000. Zur Zeit liegt noch keine Buchfassung vor (Stand: Dez. 2001).

¹⁵ Vgl. Kafka, Franz: In der Strafkolonie. In: Sämtliche Erzählungen. Frankfurt a. M. 1986, S. 121.

¹⁶ Braun, Volker: Vom Besteigen hoher Berge oder: Kommt Zeit, kommen Räte. In: Süddeutsche Zeitung, München 12.12.1989.

sung ausgespart, die Rollen Rajas und Roberts ganz gestrichen. Das Ost-West-Thema ist in den Hintergrund gerückt. Dafür stehen das soziale Elend, die Ignoranz der sogenannten Ersten Welt, die Thematik der „Ausbeutung“ und „Ausgrenzung“ (Strafkolonie) umso stärker im Vordergrund. In der neuen Zeitrechnung kann sich keine Utopie behaupten, die dem Wort bestätigende Kraft gibt. Nun sagt Pavel: „Die G e s c h i c h t e - hat mir recht gegeben. Sie hat mich INS RECHT GESETZT.“ Und er fährt fort: „Es gibt die Geschichte nicht mehr“ (S. 19). Die Regieanweisung gibt vor, dass Pavel bei diesen Worten „grinsen“ soll. Hier zeigt sich das bittere Lächeln eines Dialektikers, das von Ironie und Ausweglosigkeit getragen ist.

Wirkte Pavel in der ersten Fassung noch verletzlich, so tritt er in „Böhmen II“ als ein über den Dingen stehender Zeremonienmeister auf, dessen Motivation für das arrangierte Treffen mit Michael und Bardolph – der in der zweiten Fassung verwirrenderweise Vaclav heißt! – mehr als unklar bleibt. Der Glaube an den besseren Menschen scheint verloren: „Wenn die Ideale begraben sind, kommen die Knochen heraus. Euer Pavel“ (S. 20). Der Zynismus, der auch Betroffenheit ausdrückte, ist einer fatalistischen Grundhaltung gewichen. Umso erstaunlicher, dass Braun Pavel im Gegensatz zur ersten Fassung überleben lässt. Er tut es wohl nur, um ihn den kalten Tod auf dem Folterinstrument aus Kafkas „Strafkolonie“ sterben zu lassen.

Was ist vom alten Pavel übriggeblieben? Er selbst zitiert aus Shakespeares „Sturm“ seinen Restbestand: „All mein Glauben ist außer Kraft gesetzt, und mir bleibt nur soviel, daß sie ausreicht, mich zu hängen oder jemand umzubringen.“ (S.2) Man würde ihm mit den Worten des Parteisekretärs der bolivianischen Partei antworten wollen, aus Volker Brauns Stück „Guevara oder Der Sonnenstaat“¹⁷, die dieser an Che Guevara richtet: „Nicht die Hoffnung / Der Massen trägt dich, nur deine Verzweiflung“ (S. 86).

Das Gegensatzpaar Hoffnung und Verzweiflung ist ein Kernmotiv der ersten Fassung. Bardolph sagt: „Die Hoffnung genügt nicht. Die Verzweiflung muß hinzutreten, sie muß zu ihr treten und sie umarmen.“ (S. 25) Demnach liegt die Möglichkeit zur Wahrnehmung der Katastrophe in der Geschichte. Der Verweis in den Bereich des Utopischen schadet ihr nicht. Die Hoffnung in der Katastrophe wie sie Walter Benjamin im Bild vom Engel der Geschichte ausgedrückt hat, liegt dem Gegensatzpaar Hoffnung / Verzweiflung zugrunde:

Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zer-

¹⁷ Braun, Volker: Guevara oder Der Sonnenstaat. In: Volker Braun: Stücke 2. Frankfurt a. M. 1981, S. 39-97.

schlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.¹⁸

Der Engel sieht schon die Katastrophe, an der Stelle, wo unser Blick noch nach vorne gerichtet ist.

Die Katastrophe ist damit nicht die Ausnahme von dem, was geschieht, sondern das unserem auf Fortgang eingestellten Blick unzulängliche. Der Blick des Engels - der andere Blick bzw. das andere unserer Wahrnehmung - erscheint damit als Möglichkeitsbedingung zur Wahrnehmung der Katastrophe in der Geschichte.¹⁹

In dieser Möglichkeit der Wahrnehmung liegt die Besonderheit der ersten Fassung von „Böhmen“ – in der Möglichkeit des anderen. Der Widerstreit wird am Verlust der politischen Ideale festgemacht, tritt aber zugleich immer aus ihnen heraus, verweist auf das andere, sei es der Nord-Süd-Konflikt, die soziale Ungleichheit oder die Zerstörung der Natur. Das sind die Themen, die Brauns Texte seit Jahrzehnten bestimmen.

Ingeborg Bachmann schreibt in ihrem Gedicht „Böhmen liegt am Meer“:

Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.
Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.
[...]
Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr...²⁰

Diese Grenzerfahrung und Sehnsucht berechtigten auch Pavels Sein am Meer. Er möchte sein Land wiedersehen, zugleich quälen ihn die immer größer werdenden Veränderungen, die dort stattfinden – Böhmen als Metapher der Entgrenzung. Dieses Böhmen hat Pavel in der zweiten Fassung leider verlassen. Hier taucht es nur noch als blasses Zitat der ersten auf.

¹⁸ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Werke Band I. 2, S. 697 f.

¹⁹ Weigel, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit. Frankfurt a. M. 1997, S. 237.

²⁰ Bachmann, Ingeborg: Böhmen liegt am Meer. In: Werke Band I, S. 167 f.

„Iphigenie in Freiheit“

Ein knappes Jahr nach der Fertigstellung von „Böhmen I“, 1992, veröffentlicht Volker Braun ein weiteres Stück: „Iphigenie in Freiheit“²¹. Es ist ein Stoff, der ihn schon seit der von ihm sehr geschätzten Aufführung von Goethes „Iphigenie“ in der Inszenierung Alexander Langs am Deutschen Theater 1984 beschäftigt. Für eine eigene Fassung des Stoffs motivierte ihn, was er in dieser Inszenierung so trefflich umgesetzt fand, nämlich den „humanen Gehalt des Stücks“ herauszustreichen, „aber zugleich [zu] brechen, da wir heute einen anderen Humanismusbedarf haben.“²²

Der kurze Text umfasst knapp 25 Seiten und ist in vier Bilder unterteilt. Diesen folgt eine kurze Anmerkung. Das Stück erscheint wie ein Prosatext, enthält es doch weder Personenbenennungen noch Szenenanweisungen. Der Lesers muss selbst erkennen, wer was spricht. Der Ansatz entspricht, wie bei Goethe, der klassischen Vorlage von Sophokles und Euripides: Iphigenie ist die einsame Gefangene, Heimwehkranke und Priesterin. Orest, ihr Bruder, und Pylades versuchen sie aus dem Reich Thoas zu befreien.

Volker Brauns Fassung bricht die Sehnsucht nach dem harmonischen, klassischen Weltbild auf. Er paraphrasiert Iphigenies Sehnsucht nach Griechenland bei Goethe, um sie als Metapher der Zerstörung der eigenen Welt, „des Ländchens“ (S. 20), zu zitieren. Die göttliche und gerechte Heimkehr der klassischen Iphigenie findet in Brauns Stück nicht statt. Hier endet Iphigenie als Hure und Ausstellungsstück auf dem Markt der kapitalistischen Warenwelt. Verena Kirchners und Heinz-Peter Preußers Interpretation, Thoas, der Skythe, verkörpere die Sowjetunion unter Gorbatschow und Iphigenie die ihr zugehörige DDR in weltgeschichtlicher Allegorisierung; sie sei die von den Fluchthelfern Orest und Pylades aus dem Westen (Griechenland) heimgeholte Dame DDR²³, greift zu kurz. Der Rahmen ist in Brauns Arbeiten weiter gesteckt: Auch am Beginn der 90er Jahre findet man in ihnen eine thematische Verquickung von Arbeit und Krieg, Profit und sozialer Ausgrenzung, Armut und Macht. Das alles steht bei ihm in einem ungeheuren Zusammenhang. Doch gerade das zweite, herausragende Bild von „Iphigenie in Freiheit“ zieht seine Spannkraft aus der unmittelbaren Transparenz der politischen Ereignisse seit 1989, auf die es anspielt.

Iphigenie mimt in der neuen westlichen Welt, dem Land ihrer Herkunft, die Prostituierte: „Was für ein dunkles Land ist meine Liebe/Und Haß wächst aus dem Boden, wüstenhaft.“ (S.21) Ihr Anruf an Lethe, dass er ihr helfe, ihre Herkunft zu vergessen, scheitert. Wie bei Pavel in „Böhmen I“ wird Iphigenies privates Schicksal, ihre Verzweiflung „allegorisch angebunden ans Allgemeine“²⁴. Auch hier wird

²¹ Braun, Volker: Iphigenie in Freiheit. Frankfurt a. M. 1991.

²² Volker Braun im Gespräch mit Andreas Lehmann. In: Freitag Nr. 26, 21.6.1991.

²³ Kirchner, Verena; Preuß, Heinz-Peter: Volker Braun. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – KLG. 59. Nlg. München 1998, S. 15 f.

²⁴ KLG, S. 16.

ein universaler Zerstörungsprozess beschrieben, das mörderische Element aller Zivilisation: „Nach der Kolonisierung sind Sieger und Besiegte ununterscheidbar in ihrer beliebigen Tätigkeit, die die Individualität auslöscht wie die Natur“, schreibt Volker Braun in der Anmerkung zu „Iphigenie“ (S. 35).

Im Bild der dem Westen zur Schau gestellten Iphigenie spielt das Stück auf Volker Brauns Gedicht „Das Eigentum“²⁵ an, in dem sie sagt: „Nimm es dir, Pylades / Mein Eigentum.“ (S. 20) Unter anderem ist die DDR gemeint, als Verlustgeschichte. Bei allzu intensiver Suche nach DDR-Kontexten könnte der Leser aber auch die allegorische Bedeutung übersehen. Der Umkehrschluss, die Paraphrasierung zu Georg Büchners „Friede den Hütten und Krieg den Palästen“ aus dessen politischer Kampfschrift „Der hessische Landbote“, liest sich in „Das Eigentum“: „Krieg den Hütten und Friede den Palästen“ und ergänzt sich mit Iphigenies dunkler Drohung: „Der Frieden den ich stifte loht wie Krieg.“ (S. 21)

Mögen weibliche Figuren in Brauns Stücken oftmals die Verkörperung des Prinzips Hoffnung darstellen und ihre gesellschaftliche Funktion oft mehr behauptet als gestaltet sein; in „Iphigenie“ ist das nicht der Fall. Iphigenie ist die Seherin, die die Geschichte voraussieht, die den Hass und Rassismus in ihrem Land beschreibt. Sie gibt sich kämpferisch in ihrer Ohnmacht und erinnert in ihrer anklagenden Sehnsucht an Ophelia aus Heiner Müllers „Hamletmaschine“, die sagt: „Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war. Ich gehe auf die Straße, gekleidet in mein Blut.“²⁶ Sie ist eine Figur des Übergangs auf dem Weg ins ‚Nachwendezeitalter‘.

„Der Staub von Brandenburg“

Auch Henrjetta Knobbe in Brauns vorerst letztem Theaterstück ist keine bloße Verkörperung des (männlichen) Prinzips Hoffnung. „Der Staub von Brandenburg“²⁷ besteht aus einem Prolog, sechs Bildern und einem Epilog. Henrjetta Knobbe ist auf der Suche nach sozialer Gerechtigkeit, indem sie das Recht durch Lüge beugt. Dass sie letztlich Erfolg hat – sie wird von der Heldin von Potsdam zur Lügnerin von Deutschland, was ihr eine Einladung in die Fernsehsendung „Die große Dummheit“ (S. 22) einbringt – ist ein Treppenwitz des medial geprägten Gesellschaftssystems sozialer Ausgrenzung, den uns Braun in diesem Stück vorführt.

Ähnlich funktioniert die Kohlhaasiade um Klaus W. Wildführ in der dem Stück eingeschobenen Erzählung „Kohlhaasenbrück“ (S. 11-15). Wie in Christoph Heins

²⁵ Braun, Volker: Das Eigentum. In: Ders.: Die Zickzackbrücke, S. 84. In diesem vielzitierten Epigramm Brauns, unmittelbar nach der Auflösung der DDR geschrieben, heißt es, bezogen auf sein Heimatland DDR: „Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen / (...) / Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf der Kralle.“

²⁶ Müller, Heiner: Hamletmaschine. In: Revolutionsstücke. Stuttgart 1988, S. 41.

²⁷ Braun, Volker: Der Staub von Brandenburg. Berlin 2000.

Erzählung „Der neue (glücklichere) Kohlhaas“²⁸ steht ein einfacher kleiner Mann, der sein Recht gegenüber dem Staat einfordert, im Mittelpunkt der Geschichte. Wildführ ist sein großes Auto gestohlen worden – Diebe haben es ausgeschlachtet in einer Parkverbotszone zurückgelassen – Strafzettel für das Falschparken will er nicht zahlen. Braun, hier ganz chronistischer Erzähler, berichtet von der willkürlichen Anwendung des Rechts aus der Sicht Wildführs: „Da ist ihm etwas über, das Recht bekommt, das stärker ist. Er bekommt das Recht in Gramm, das nimmt es sich in Pfunden.“ (S.11)

Bei aller Problematik, welche die dramatische Struktur des neuen Stückes aufweist (hat es überhaupt eine?) befindet sich Volker Braun auch hier, zum Beispiel bei den Themen Skinheads, Fremdenfeindlichkeit und Arbeitslosigkeit, an den Schnittstellen gesellschaftlicher Entgrenzung. „ZUVIELISATION“ (S.32), wie Iphigenie es nennt, und die Folgen mangelnder sozialer Gerechtigkeit bestimmen seine Themen im Jahre 2000. In „Der Staub von Brandenburg“ fragt er: „Wie denkt man in einer Zeit, deren im Grunde für unerreichbar gehaltene Utopie das bloße Überleben der Gattung ist?“ (S. 25) Wandelt sich Braun hier tatsächlich zum Chronisten? Geht er auf Distanz zum großen ICH, zum Kampf um das eigene Wort, der in seinen Texten so transparent und anregend ist wie bei kaum einem anderen deutschsprachigen Autor?

Sicherlich, Volker Braun schrieb 1990 in den Arbeitsnotizen zu „Böhmen am Meer“: „die Utopie wurde zur fata morgana“²⁹, doch war es gerade die Unerreichbarkeit der Utopie (eine Tautologie), die ihm stets bewusst war. So bleibt ihm, das Bewusstsein dafür wachzuhalten, was er schon 1981 im „Traumtext“ aus Peter Weiß' „Ästhetik des Widerstands“ zitierte: „Wenn wir uns nicht selbst befreien, bleibt es für uns ohne Folgen.“³⁰

²⁸ Hein, Christoph: Der neuere (glücklichere) Kohlhaas. In: *Nachtfahrt und früher Morgen*. Frankfurt a. M. 1989, S. 81-102. Sowohl Brauns als auch Heins Text basieren auf Heinrich von Kleists Erzählung „Michael Kohlhaas“.

²⁹ KLG, S. 17

³⁰ Braun, Volker: *Traumtext*. In: *Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie*. Schriften. Leipzig 1988, S. 73.