

ARTUR PEŁKA

„Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?“ Aggressivität und Gewalt im ‚neuen Dokumentartheater‘

Agresja wzgl. przemoc należą od zarania sztuki teatralnej do dominujących motywów w dyskursie dramatycznym. W ostatnich latach tendencja ta nasiliła się pod wpływem brytyjskiego teatru ‚In-Yer-Face‘ i znalazła swoje szczególne odzwierciedlenie w ‚nowym dramacie faktu‘. Na przykładzie dwóch tekstów teatralnych, dokumentujących spektakularne akty brutalnej przemocy, *Der Kick* [Kop] (2005) autorstwa Andresa Veieła i Gesine Schmidt oraz *Amoklauf mein Kinderspiel* [Amok moja dzieci-nada] (2006) Thomasa Freyera, niniejszy artykuł analizuje dwie strategie dramatyzowania agresji, uwypuklając polityczno-pedagogiczny wymiar ‚nowego dramatu faktu‘.

Aggression bzw. Gewalt gehören seit Beginn der Theaterkunst zu den dominierenden Motiven im dramatischen Diskurs. In den letzten Jahren nahm diese Tendenz, beeinflusst vom britischen ‚In-Yer-Face-Theater‘, zu und fand ihren besonderen Ausdruck im ‚neuen Dokumentardrama‘. Am Beispiel der Theatertexte *Der Kick* (2005) von Andres Veiel und Gesine Schmidt sowie *Amoklauf mein Kinderspiel* (2006) von Thomas Freyer, die spektakuläre brutale Gewalttaten dokumentieren, analysiert der vorliegende Beitrag zwei Strategien der Dramatisierung von Aggression und hebt die politisch-pädagogische Dimension des ‚neuen Dokumentardramas‘ hervor.

Since the beginning of Theatre Art, aggression resp. violence is one of the dominating motives in dramatic discourse. Influenced by the British ‚In-Yer-Face-Theatre‘, this trend has increased and found a special expression in the new ‚Documentary Drama‘ in the last few years. By analysing Andres Veiel’s and Gesine Schmidt’s *Der Kick* (2005) as well as Thomas Freyer’s *Amoklauf mein Kinderspiel* (2006), which document spectacular brutal acts of violence, this article shows two strategies how to dramatize the aggression and emphasize the political-pedagogical dimension of the new ‚Documentary Drama‘.

Als ein noch immer umstrittener Begriff gehört Aggressivität bzw. Aggression heutzutage weltweit zu den interdisziplinär meistdiskutierten Phänomenen, wovon eine inzwischen unüberschaubare Publikationsflut zeugt. Unterschiedliche wissenschaftliche Perspektiven einerseits und die Heterogenität des Phänomens andererseits erschweren dabei seine synthetisierende Definition. Einen zusammenfassenden Definitionsversuch unternimmt neuerdings KLAUS WAHL (2009:10), der für eine breit angelegte Interdisziplinarität in der Erforschung von Aggression plädiert. Indem der Sozialwissenschaftler Aggressivität als „das individuelle Potential für aggressives Verhalten“ versteht, definiert er Aggression als

ein Ensemble von aus der Naturgeschichte stammenden bio-psychosozialen Mechanismen, die der Selbstbehauptung oder Durchsetzung gegen andere mit schädigenden Mitteln dienen. Form und Stärke der Aggression werden durch die genetische Ausstattung des Individuums, seine Sozialisation und gesellschaftliche Umstände gestaltet, aktiviert oder gehemmt.

Als ein ‚natürlicher‘ und derart konstanter anthropologischer Handlungsfaktor war Aggressivität samt ihren Erscheinungsformen als Aggression und Gewalt¹ im literarischen Diskurs schon immer präsent. JÜRGEN NIERAAD (2002:1276) beleuchtet diesen Umstand sogar gattungspoetologisch:

Lebensweltliche Gewalt, von ihrer massiven physischen Realität bis hin zu ihren verborgensten symbolischen Manifestationen, war seit je das Thema der Literatur und hat sich ihre spezifischen, bis hin in die Gegenwart repräsentativen Gattungen und Darstellungsformen geschaffen. Dazu zählen insbesondere die Dramenliteratur von den griechischen Tötungsmythen über das mittelalterliche Märtyrerdrama und die barocke Haupt- und Staatsaktion bis hin zum modernen Theater der Grausamkeit [...], die Kriegsepik aller Zeiten, die Genozid- und Holocaust-Literatur unserer Zeit.

Es ist signifikant, dass in Nieraads Aufstellung ausgerechnet dramatische Genres² dominieren, was geradezu darauf schließen lässt, dass die Dramenliteratur für die In-Szene-Setzung von Gewalt bzw. Aggression prädestiniert ist. Dieses Potential gründet sich offensichtlich auf die gattungsspezifische

¹ Eine detaillierte Differenzierung zwischen Aggression und Gewalt würde wegen der Komplexität, Ambiguität sowie Unschärfe beider Begriffe den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Deswegen werden die beiden Phänomene in den folgenden Ausführungen zur Vereinfachung parallel verwendet, und zwar im Sinne von Machtausübung als „eine auf die physische oder psychische Verletzung oder die Schädigung eines anderen zielende manifeste Handlung“ (IMBUSCH 2002:33).

² Nieraads Aufzählung müsste allerdings um das Dokumentartheater der 1960er Jahre ergänzt werden.

Beschaffenheit von dramatischen Texten, besonders auf die ihnen inhärente Performativität und Korporalität.

Das Drama als Literatur- und Theatertext zugleich enthält bekanntlich Hinweise nicht nur auf referentielle, sondern auch auf performative Funktionen. Wie ROMAN INGARDEN (1972:339) mustergültig formuliert, wird im Dramentext die theatralische Umsetzung bereits „intentional entworfen“. Während die „konstituierende Eigenschaft des Dramas [ist], aufführbar zu sein“ (HAMBURGER 1987:175), liegt jeder Theateraufführung der Körper des Schauspielers zugrunde, der – wie FISCHER-LICHTE (1983:98) argumentiert – „sozusagen die Bedingung der Möglichkeit von Theater dar[stellt]“. So wie der menschliche Körper als Instrument des Theaters unabdingbar erscheint, ist er auch im Kontext der Aggressionsausübung nicht wegzudenken. Eine weitere Parallele zwischen der realen und der auf der Theaterbühne inszenierten Aggression besteht in dem Katharsisbegriff, der als „eine Reinigung von [...] Erregungszuständen“ (ARISTOTELES 1994:19) seit der *Poetik* zu den zentralen Begrifflichkeiten der Theatertheorie gehört³ und von der Psychoanalyse in verschiedenen Varianten als Terminus für die Abfuhr von Triebenergie angeeignet wurde (vgl. LEUZINGER 1996).⁴ In beiden Fällen handelt es sich um ein therapeutisches Ausleben von Affekten, eine Art Sublimierung, die möglicherweise die Aggressionsbereitschaft reduziert.

Vor diesem Hintergrund wäre es interessant, das Gegenwartstheater nach seinen Aggressionsinhalten zu befragen und zu klären, ob der in den Theater texts intendierten und auf der Bühne realisierten Gewalt eine kalkulierte Aggressivitätsbefriedigung als Motiv und Zweck zugrunde liegt oder ob es sich dabei um eine läuternde, pädagogische Strategie handelt, die eine deutlich politische Dimension besitzt.

³ Dabei scheiden sich an der Interpretation des Begriffs immer noch die Geister. Vgl. z.B. LUSERKE-JAQUI (1991).

⁴ Das psychoanalytische Konzept der Katharsis wurde in der späteren Forschung durch John Dollard in eine Aggressions-Frustrations-Theorie integriert und von anderen Wissenschaftlern weiterentwickelt. Einen Überblick über die Geschichte des Konzepts bietet HUG (2004).

1. Gegenwartstheater im Zeichen der Aggression

Die ‚postdramatische Wende‘⁵ geht seit den Endsechzigern verstärkt mit einer spektakulären Explosion von Körperlichkeit auf den Theaterbühnen einher. Signifikant für dieses Körperspektakel ist ein enormes Potential an inszenierter (Selbst-)Aggression, was FISCHER-LICHTE (1997:990) folgendermaßen zusammenfasst:

Die Akteure fallen, stürzen, krümmen sich auf engstem Raum zusammen; sie wiederholen endlos ermüdende Übungen, schlagen und treten sich gegenseitig, verbrennen und verletzen sich selbst, ja schneiden sich selbst buchstäblich ins eigene Fleisch. Dabei lassen sich zwischen der Gewalt, welche die Akteure sich selbst bzw. einander zufügen, und der Rollenfigur, die sie ‚verkörpern‘, kaum Beziehungen herstellen.

Auch wenn die postdramatischen Tendenzen mittlerweile zur Konstante theatraler Inszenierungen wurden, zeichnete sich in den 1990er Jahren deutlich eine Re-Dramatisierung des Theaters ab, wozu hauptsächlich die junge Dramatikergeneration beigetragen hat. Mit der ‚Wiederkehr des Textes‘ (LEHMANN 1999:37) wurde signifikanterweise ausgerechnet Aggression zum Hauptgestus und -thema der jungen Dramatik erhoben. Als besonders innovativ in dieser Hinsicht erwies sich die britische Theaterlandschaft, in der sich mit der jungen Generation von Autorinnen und Autoren eine neue Bühnenstilistik herauskristallisierte, die bezeichnenderweise ‚In-Yer-Face-Theatre‘ getauft wurde.⁶ ALEKS SIERZ (2002:110f.) bietet folgendes Charakteristikum der neuen Ästhetik der sog. ‚Blood and Sperm Generation‘ an:

What the best young writers of the past ten years did was to transform the language of theater, making it more direct, raw and explicit. They not only introduced a new dramatic vocabulary, they also pushed theatre into being more experimental, more **aggressively** aimed at making audiences feel and respond. What characterised the cutting-edge theater of the 1990s was its intensity, its deliberate relentlessness and its ruthless commitment to extremes. Qualities such

⁵ Hierbei handelt es sich um eine zunehmende Revitalisierung von Darstellungsformen und Ausdrucksmitteln im Theater, die den dramatischen Text zugunsten des Performativen in den Schatten stellen. Vgl. LEHMANN (1999).

⁶ Bereits mit diesem Terminus wurde die Aggressivität der neuen Theaterästhetik hervorgehoben, da das Bedeutungsspektrum dieser umgangssprachlichen Wendung zwischen Provokation und Aggression oszilliert. Das *Oxford Dictionary* liefert folgende Erklärung der Phrase: ‚used to describe an attitude, a performance, etc. that is aggressive in style and deliberately designed to make people react strongly for or against it‘ (WEHMEIER / MCINTOSH / TURNBULL 2005:820).

uncompromising, dangerous and confrontational became universally praiseworthy. (Hervorh. – A.P.)

Die neue britische Dramatik bedient sich der Aggression auf eine doppelte Art und Weise, d.h. sowohl auf der formalen als auch inhaltlichen Ebene: Thematisiert werden aggressive Handlungen des „life being lived on the edge“ (SIERZ 2002:110), und diese werden mit einem aggressiven Gestus der Provokation in Szene gesetzt. Dieser „New Brutalism“ in den Theatertexten von Autorinnen wie Sarah Kane und Autoren wie Mark Ravenhill wurde rasch zur kulturellen Exportware. Vorwiegend dank der Tätigkeit des Londoner *Royal Court Theatre* verbreitete sich die Stimme der britischen Dramatikerinnen und Dramatiker in ganz Europa und beeinflusste dort das Schreiben für das Theater, so auch beträchtlich die deutschsprachige Dramatik.⁷ Oliver Held betont in dieser Hinsicht, dass „die englischen Stücke [...] für einen harten Realismus [standen] und [vor]führten, was so auf deutschen Bühnen noch nicht zu sehen war, nämlich dass man Geschichten in dieser Härte erzählen und in dieser radikalen Form auf die Bühne bringen kann“ (SCHÖSSLER 2004:332).

Orientiert an den „British Brutalists“ griff das deutsche Theater besonders in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre soziale Geschichten auf, die – wie SCHÖSSLER (2004) zu Recht feststellt – thematisch vor allem um „Familien-desaster“ und „Arbeitslosigkeit“ kreisen.⁸ Die deutliche Tendenz zur Wiederbelebung des sozialen Dramas hing nicht zuletzt mit den politischen Ereignissen der Wende und ihren gesellschaftlichen sowie wirtschaftlichen Konsequenzen zusammen. Eine beträchtliche Anzahl der Wende-Dramen (nicht nur) aus ostdeutscher Feder wurde zum Ausdruck einer Verbitterung über die ‚erzwungene Hochzeit‘ der beiden deutschen Staaten, die ‚Kolo-

⁷ John von Düffel bezeichnet dies wie folgt: „Diese englischen Stücke haben auch für neue Autoren in Deutschland ein Tor aufgestoßen, haben vielen deutschen Dramatikern den Weg bereitet. Spürbar wurde, dass es nicht reicht, Sprachhorizonte zu eröffnen oder mithilfe des Regietheaters bekannte Dramen zu inszenieren, sondern wichtig wurden diejenigen, die eine Nabelschnur zur Wirklichkeit legten, und das waren die Autoren. Diese Botschaft wirkte wie eine Art Urknall, der eine große Zahl junger Talente auf den Weg brachte, jedes auf seinen eigenen. Doch die gemeinsame Aufgabe bestand darin, Themen der Wirklichkeit aufzugreifen.“ (SCHÖSSLER 2004:315f.).

⁸ Soziale Themen gehen dabei formal mit einem „neuen Realismus“ einher, den THOMAS OSTERMEIER (1999:10), Intendant der Berliner Schaubühne, in seinem vielerorts zitierten Manifest *Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung* proklamierte.

nialisierung‘ der DDR und die Perspektivlosigkeit in den neuen Bundesländern (vgl. HAAS 2004).

2. Das ‚neue Dokumentartheater‘: *Der Kick*

Das zum einen durch das britische Theater und zum anderen durch die Vereinigung beider deutscher Staaten beeinflusste Aufleben politisch-sozialer Themen in der deutschen Dramatik bekam im 21. Jahrhundert eine neue Dimension. Es tauchte eine Tendenz zur Theatralisierung realer Ereignisse auf, die als eine gewisse Renaissance des Dokumentartheaters bezeichnet werden kann, wiewohl die ‚klassische‘ Form dieses Genres weitgehend modifiziert wurde. Dieser Trend ist wohl einerseits auf die allgemeine Sehnsucht nach Authentischem angesichts der Sintflut virtueller Bildmedien sowie auf die Theatralisierung von Politik (FISCHER-LICHTE 2005:245) zurückzuführen⁹, andererseits ist er mit spektakulären gewalttätigen Ereignissen, die in der deutschen Öffentlichkeit Aufsehen erregten und heftige Diskussionen entzündeten, in Verbindung zu setzen.

Als Paradebeispiel des ‚neuen Dokumentartheaters‘ und als das wohl spektakulärste Stück dieses Genres ist *Der Kick* von Andres Veiel und Gesine Schmidt zu nennen, das 2005 in Basel und Berlin Premieren hatte und ein Jahr später durch Veiel mit großem Erfolg verfilmt wurde.¹⁰ Thematisiert wird hier die brutale Misshandlung und Ermordung des 16-jährigen Marinus Schöberl im brandenburgischen Potzlow durch drei rechtsradikale Jugendliche aus demselben Dorf im Sommer 2002. Zusammen mit Sebastian Fink (17) erniedrigten und folterten die Brüder Marco (23) und Marcel (17) Schöberl das Opfer mehrere Stunden, bis sie ihn in einem Stall durch den sog. Bordsteinkick – als Nachstellung einer Sequenz aus dem Film *American History X* von Tony Kaye (1998) – ermordeten. Der in Buchform veröffent-

⁹ Exemplarisch für die Inszenierung von Realität und Authentizität steht die Tätigkeit des sog. Rimini-Protokolls, einer Gruppe von Theatermacherinnen und -machern, die seit 2000 im Stil eines neuen *Reality Trends* arbeiten und anstelle von Schauspielerinnen und Schauspielern Laien als „Experten des Alltags“ (vgl. DREYSSE / MALZACHER 2007) einführen.

¹⁰ Ausgezeichnet wurde der Film u.a. mit dem Grand Prix des Festivals Visions Du Réel, Nyon, und dem New Berlin Film Award. Die Jury des Evangelischen Medienwerks wählte ihn zum „Film des Jahres 2006“. Daneben wurde er auch für den Deutschen Filmpreis 2006 vorgeschlagen.

lichte Text des Stückes¹¹, erweitert um eine Art Reportage (*Annäherungen*), die den Umständen des Mordes auf die Spur geht, wurde 2008 in der Sparte *Sachbuch* mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnet.

Die ‚Annäherungen‘ von Veiel bestehen in einer subtilen Ermittlung, welche veranschaulicht, wie die Nachwende-Verhältnisse mit Arbeits- und Perspektivlosigkeit, mangelndem staatlichen Engagement, Vernachlässigungen von Polizei und Justiz sowie die nicht vollzogene Verarbeitung des Nationalsozialismus in der Ex-DDR dem Mord einen Nährboden lieferten. In diesem Sinne ergänzt Veiel nicht nur sein dokumentarisches Stück, sondern liefert hierfür eine wichtige Interpretationshilfe. Bereits die Herangehensweise an das Ereignis ähnelt dem Muster für das Dokumentartheater der 1960er Jahre, d. h., dem Schreibprozess gehen langwierige Recherchen voran. Der Theater-Text beruht auf 1.500 Seiten von Gesprächsprotokollen, die Veiel zusammen mit der Dramaturgin Schmidt ein halbes Jahr lang vor Ort anfertigte. Der Text bedient sich auch der Lieblingskonvention des ‚klassischen‘ Dokumentartheaters, d. h. der des Gerichtsprozesses. Die dialogischen Gerichtsverhandlungssequenzen, die den Hauptkorpus des Textes bilden, werden ständig von einer fragmentarisierenden Schnitttechnik durchbrochen. Eingebildet werden sowohl längere Monologe von Familienangehörigen und Bekannten des Opfers sowie der Täter als auch eher kurze Stellungnahmen des Dorf-Establishments. Die Figurenkonstellation umfasst insgesamt 16 Menschen, die mit authentischen Namen oder mit ihren Amtsbezeichnungen genannt werden. Einige wenige wie die „Frau aus dem Dorf“ bleiben inkognito und so stellvertretend für einen Teil der Dorfgemeinschaft oder tauchen wegen Personendatenschutz unter geänderten Namen auf. Durch die Konvention des bruchstückhaften Prozesses entgehen Veiel und Schmidt einer platten Sensationsästhetik. Die brutalen Ereignisse werden nicht im Sinne einer spektakulären Nachahmung des Mordes bzw. der Tatortbesichtigung im Krimi-Stil inszeniert, sondern durch die Mittel eines Erzähltheaters, d. h. mit einer zum Nachdenken zwingenden Distanz rekonstruiert. Obwohl im Mittelpunkt des Stücks eine bestialische physische Gewalttat steht, wird vordergründig die verbale Gewalt in ihrer Perlokutivität fokussiert.

¹¹ Erstveröffentlicht 2005 in *Theater heute* (6:48-55); im Folgenden stütze ich mich auf die bearbeitete Buchausgabe (VEIEL 2007:9-62) und verwende für das Stück die Sigle *K*.

In ihrer Studie zur verbalen Gewalt im zeitgenössischen Drama unterstreicht JEANETTE MALKIN (1992:5) die perlokutionäre Kraft der dramatischen Sprache:

Language is no longer depicted as absurd or isolated; rather it is shown to be actively domineering and dangerous, a force which controls and manipulates man, becoming the essence of his being and the limit of his world. [...] Language as an aggression. This aggression which, in many of the plays under consideration, culminates in acts of language-motivated **violence**, signals a disturbed and threatening relationship between contemporary man and his language. (Hervorh. – A.P.)

Genau dieses aggressiv-gefährliche Potential der Sprache und seine schwerwiegenden Konsequenzen entblößt auf verschiedenen Ebenen *Der Kick*. Die durch den Alkoholkonsum stimulierte verbale Aggression eines der Täter wird aus dem Stück als Entzündung der Gewalt, die schließlich im Mord an Marinus eskaliert, ersichtlich. So illustriert *Der Kick* die „Entriegelungsfunktion des Sprachlichen für höhere Grade von Aggression“ (CHERUBIM 1992:15). Die drei Täter dringen zusammen mit dem Opfer – alle bereits alkoholisiert – mitten in der Nacht in das Haus von Frau Meiners und ihrem Lebensgefährten ein und setzen nun zu sechst das Saufgelage auf der Veranda des Hauses fort. Marcel Schönfeld schildert vor Gericht den Verlauf der späteren tragischen Ereignisse in folgender Aussage:

Mein Bruder Marco fing dann an, den Marinus zu beschimpfen. Er fragte und sagte immer wieder, ob er oder dass er ein Jude sei. Frau *Meiners* sagte, Marinus solle doch zugeben, dass er ein Jude sei, dann wäre Ruhe. Marinus hat dann irgendwann ja gesagt, dass er ein Jude sei.

Ruhe war dann auch nicht. Dann ging es richtig los. (K:30)¹²

Dass Marco provokativ ausgerechnet nach dem Wort „Jude“ greift, erklärt sich durch seine rechtsradikale Gesinnung. Auf der an sich neutralen ethnischen und konfessionellen Bezeichnung „Jude“ lastet bekanntlich – verursacht durch den jahrhundertelangen global eingeschliffenen Antisemitismus – eine pejorative Bedeutung, die weltweit in mehr oder weniger breiten Gesellschaftsschichten unterschwellig oder in einer „Kommunikationslatenz“ (BERGMANN / ERB 1989) präsent ist oder durch bestimmte Individuen bzw. Gruppen bewusst – etwa als Schimpfwort – aufgerufen wird. Missbraucht als Pejorativum stellt die Bezeichnung nicht nur einen Paradeausdruck des verbalen Antisemitismus dar, sondern fungiert gleichzeitig wie ein universel-

¹² Der Gebrauch des Konjunktivs I als indirekte Rede in dieser Passage bildet einen starken Kontrast zu der sonst saloppen Sprechweise von Marcel.

ler Code zur Diffamierung von anderen, wobei nicht nur allerlei Fremde und (vermeintliche) Feinde gemeint sind, sondern auch unerwünschte oder als unterlegen imaginierte Menschen. Die Verschwommenheit und Unschärfe dieser perfiden Beschimpfung wird auch im Stück sichtbar, wenn die drei Täter das Opfer kollektiv in einem Zug mit folgenden Ausdrücken beleidigen: „Du Jude, du Penner, du Assi“ (K:31). In diesem Sinne wird das Wort „Jude“ von Marco und später von seinen Komplizen als Ventil für ihre angestaute Aggressivität benutzt. Dabei erscheint Marcos ursprüngliche Strategie des Oszillierens zwischen Benennung und Frage illokutiv, perlokutiv und persuasiv zugleich. Mit dem mehrfachen Aussprechen des Wortes „Jude“ macht Marco gleichsam mit einer Zauberformel aus Marinus zwecks (primitiver) Selbsterhöhung einen ‚Juden‘ und erzwingt bei selbigem gleichzeitig – nicht ohne Hilfe von Frau Meiners – einen verbalen Vollzug dieser Verwandlung als Bestätigung seines Phantasmas. Die Reaktion von Frau Meiners ist allerdings doppeldeutig: Ihr Zureden kann als Bagatellisierung der (antisemitischen bzw. menschenfeindlichen) Aggression zwecks Wiederherstellung der Ruhe oder als Ausdruck ihres eigenen Antisemitismus interpretiert werden. Ihr Wunsch nach „Ruhe“ antizipiert jedenfalls Marinus’ Tod.

Wie unreflektiert und ungeniert Menschen in dem dramatischen Mikrokosmos mit der Aggressivität anderer umgehen bzw. ihre eigenen Aggressionen entladen, illustriert die Selbstverteidigung von Marco:

Ich hab drei Jahre gesessen und solche Aggressionen aufgebaut. Die mussten raus. Det hätt jeden treffen können. Marinus kannte ich schon von vorher. Wenn ich gegen den wat gehabt hätte, dann hätt ich schon früher wat mit ihm gemacht. Jude, det habe ich schon zu vielen gesagt, und die hab ich auch nich umgebracht. (K:60)

Die aggressive Selbstbehauptung der Jugendlichen durch rechtsextremistisches Gehabe wird im Dorf notorisch und beinahe ausnahmslos – auch von den Vertretern der für die Erziehung Verantwortlichen – verharmlost. So versucht ein Ausbilder, Marcel Schönfeld zu entlasten:

Ich möchte nicht irgendwie ’n Feindbild schaffen. Ich lehne es ab, ihn jetzt als Rechten einzustufen. So ist er in meinen Augen nie gewesen. Das sag ich heute immer noch: Leute wie Marcel, die haben doch von Politik keine Ahnung. Die wissen ja nicht was los ist, da kann ich nicht sagen, du bist en Nazi. Was er da zu Tina gesagt hat – Nigger auf’n Scheiterhaufen, die brennen besser wie Dachpappe –, da steht der nicht dahinter, das is einfach so blöd daher gesagt. (K:42)

Die Reaktionen auf den Mord und die Argumentationsweise der meisten Dorfbewohner sind inkohärent und widersprüchlich, wie der Monolog von Heiko Gäbler, einem Mitglied der örtlichen rechtsextremistischen Peergroup,

zeigt. Heiko stellt sich zwar verteidigend an die Seite der von Marcel als „Negerin“ diffamierten dunkelhäutigen Tina, da sie „hier geboren [is]“, und erhebt die Geburt in Deutschland zum Garanten für das Bleiberecht, gleichzeitig aber spricht er sich für Maßnahmen aus, die verhindern sollten, dass Kinder ausländischer Eltern in der BRD geboren werden: „Besser von vornherein was machen und nicht erst danach, wenn die Kinder schon da sind, ja.“ (K:38). Ähnlich diffus verhält es sich mit seiner Einstellung zur Schoah: Einerseits bestätigt Heiko den Genozid („ich glaub das schon, dass die die ganzen Juden umgebracht haben“ – K:39), andererseits entlastet er Hitler und seine Massenhelfer durch die Schuldzuschreibung an den Reichsführer-SS („Der Himmler der hat’s ja organisiert, alles... Hitler hat das gar nicht groß gewußt...“ – K:39). Jeder wohlwollenden humanitären These folgt eine rassistische Antithese, was synthetisierend eine verkappte naiv-rechtsnationale Weltanschauung ergibt:

Klar trag ich mein T-Hemd mit „88“. Ich meine, Klamotten tragen is doch was anderes als, als was man im Kopp hat. Heil Hitler... denkt man an die Zeit des Reiches, ja... Dass man dafür steht, dass man deutsch denkt. Deutsch denken, für die Zukunft denken, für die Familie da sein, arbeiten. (K:39)

Das rechtsextremistische Gedankengut samt entsprechendem Habitus und passenden Handlungen werden unter und von den Jugendlichen als pubertäres Spiel inszeniert und so auch von der Erwachsenenwelt weitgehend ignoriert. Das Erschreckende besteht darin, dass selbst die offiziellen Instanzen die Sachlage verharmlosen. In der Analyse der Vorkommnisse durch den Staatsanwalt kommt es sogar beinahe zu einer Umdeutung der Schuld:

Die Täter Marco und Marcel Schönfeld sowie Sebastian Fink hatten ein dumpfes rechtsextremistisches Gedankengut und den unbedingten Willen, das in Gewaltform auszuleben. Am Tatabend war weder ein Asylbewerber, ein Jude oder irgendjemand, worauf das Feindbild zutraf, vorhanden. [...] Nach unserer Auffassung hat das Opfer Schöberl nach den ganzen Misshandlungen sein eigenes Todesurteil gesprochen, indem er gesagt hat: Ich bin Jude. Hätte er zu diesem Zeitpunkt gesagt, spinnt hier nicht rum, ich bin doch euer Kumpel Marinus, ich glaube nicht, dass der Tötungsakt dann über die Bühne gegangen wäre. Das ist kein Vorwurf, sondern einfach eine Feststellung. (K:23)

Der Pluralis-Majestatis-Tenor des Juristen, das Opfer sei direkt an seinem Tod schuld, entpuppt sich nicht nur als fragwürdig, sondern auch als absurd-grotesk, und zwar spätestens dann, wenn der Anwalt hinzufügt: „Der Tötungsakt wurde erleichtert, weil Marinus Schöberl aus Sicht der Täter auf einer niedrigeren geistigen Stufe stand. Man kann in die Reihe der potentiellen Opfer neben Asylbewerbern auch behinderte Menschen einreihen. Und

das traf auf das Opfer zu. Marinus Schöberl stotterte, besonders wenn er aufgeregt war.“ (K:23)

Der Kick entlarvt auf mehreren Ebenen eine Unfähigkeit oder gar Borniertheit im Umgang mit den rechtsradikalen Tendenzen im Dorf. Der Vater der Täterbrüder erinnert sich, wie er den Sohn Marco umerziehen wollte und ihm seine Skinheadglatze auszureden versuchte mit dem Argument, im KZ „is keiner von den Nazis mit ner Glatze rumgelaufen, die haben alle nen vernünftigen Haarschnitt gehabt. Die Einzigen [...] mit ner Glatze [...] waren die Kommunisten [...], die Juden und alles“ (K:56). Solche Reminiszenzen von Jürgen Schönfeld an die in der DDR kanonisierte Schulvorstellung des Films *Nackt unter Wölfen* als Erziehungsmaßnahme bewirken einen grässlich komischen Effekt, der die Elterngeneration bloßstellt.

Der Theatertext veranschaulicht beinahe eine Omnipotenz der xenophobischen Aggressivität im Dorf. Es gibt keine geschlechtsspezifischen Unterschiede in der Anwendung der (nicht nur verbalen) Gewalt¹³, und selbst die betroffenen Eltern äußern ein Fremdheitsgefühl gegenüber Ausländern.¹⁴

Der Filmemacher, Dramaturg und Psychologe Veiel liefert eine äußerst subtile dramatische Studie des Dorfmilieus, die wegen ihrer Polyperspektivität – wie KURZENBERGER (2009:251) zu Recht anmerkt – kein allgemeingültiges ‚Modell‘ im Sinne der Postulate von PETER WEISS (1971) liefert. VEIEL (2005) selbst distanziert sich von der angestrebten Objektivität des klassischen Dokumentartheaters und betrachtet den Theatertext als eine subjektive Darstellung, die keine schlüssige Erklärung und eindeutige Lösung anbietet, sondern eine Diagnose stellt, ohne eine konkrete Behandlung nahezulegen. Das Authentische der Fakten und der gesprochenen Sprache läßt paradoxerweise nicht zur Einfühlung ein, sondern verursacht vor allem durch den harten Schnitt und den schnellen Perspektivenwechsel sowie die offene Form eine Irritation, die jedoch im Endeffekt zum kritischen Nachdenken anregt.

¹³ Beispielsweise Marcos Freundin: „[I]ch bin dann auch eingefahren. Hab so ner Eule, war auch in der rechten Szene, is aber mit nem Fidschi verheiratet, und das hab ich alles nich kapiert, nicht gerafft, ne, denn hat’s geknallt. Ich hatte 2,8 Promille, und ich kam überhaupt nicht klar, weiß nich, was wir mit der Eule gemacht ham. Dann war es ein bisschen doll, dann haben wir ihr das Nasenbein gebrochen und alles so.“ (K:57)

¹⁴ Wie die Mutter des Opfers: „Ist’n Deutscher weniger wert als ’n Ausländer?“ (K:43)

Bei der bitteren Diagnose, die das Stück beinhaltet, fällt auf, dass der westdeutsche Dokumentarfilmer Veiel kaum herablassend – etwa aus einer „Zoo-Perspektive“ (GRUB 2003:540) – die Verhältnisse in den neuen Bundesländern fokussiert, sondern die Monstrosität des Mordes in seiner Singularität als exemplarisch aufzeigt, denn „[w]öchentlich passieren ähnliche gewalttätige Vorfälle in Deutschland, in Österreich, in der Schweiz und anderswo“ (VEIEL 2007:283). Nichtsdestotrotz bleibt die Dimension des Mordes im brandenburgischen Potzlow sehr (landes-)spezifisch, insofern als die Mechanismen der Tat deutlich auf den Mikrokosmos des Dorfes bzw. der ganzen Region zurückzuführen sind, was sowohl der Theatertext als auch die begleitenden Materialien plausibel machen. Damit wird aber keinesfalls behauptet, dass die Aggression unter den Jugendlichen in den neuen Bundesländern größere Ausmaße oder brutalere Formen annimmt als die in westlichen Teilen der BRD. Statistiken belegen jedoch, dass Rechtsextremismus in den neuen Bundesländern verbreiteter ist und dass rechtsradikale ausländerfeindliche „Gewalttaten ein besonderes ostdeutsches Phänomen darstellen“ (PFAHL-TRAUGHBER 1999:117).

ALEKS SIERZ (2002:115) nennt das In-Yer-Face-Theater „drama’s answer to the fall of the Berlin Wall“, womit vor allem das Aufblühen der künstlerischen Freiheit in den 1990ern gemeint ist. In Anlehnung an Sierz’ Feststellung könnte die These gewagt werden, dass das deutsche Drama auch noch im 21. Jhd. vorwiegend – ob nun intendiert oder nicht – eine Antwort auf den Fall der Berliner Mauer bleibt, auch wenn explizite Wende-Dramen nicht mehr geschrieben werden und die dargestellten Folgen der Wiedervereinigung immer mehr universellen Charakter bekommen, das West-Ost-Gefälle und der Ossi-Komplex verwischt oder zumindest nicht exzessiv inszeniert werden. Nichtsdestoweniger entstehen immer wieder Theatertexte, die spürbar in der ostdeutschen Wirklichkeit verankert sind und eine entsprechende politische Dimension besitzen. Vor allem junge Autoren, die noch in der Ex-DDR geboren und sozialisiert wurden, thematisieren die Frustrationen des Alltags in den neuen Bundesländern, die meistens mit ausgelebten Aggressionen einhergehen. Exemplarisch hierfür wird im Folgenden ein Theatertext von dem 1981 in Gera geborenen Thomas Freyer erörtert.

3. *Amoklauf mein Kinderspiel*

Im April 2002 ereignete sich am Gutenberg-Gymnasium in Erfurt ein Amoklauf, der zu einem Massaker führte. Der 19-jährige Robert Steinhäuser, der ein paar Monate zuvor wegen Fälschung eines ärztlichen Attests der Schule

verwiesen wurde, betrat bewaffnet das Schulgebäude und erschoss innerhalb von einer knappen halben Stunde zwölf Lehrer, eine Sekretärin, zwei Schüler und einen Polizisten. Danach verübte er Selbstmord. Der Amoklauf löste heftige Diskussionen in der Öffentlichkeit aus und führte zu Änderungen des Jugendschutzgesetzes, des Waffengesetzes sowie des Thüringischen Schulgesetzes und verursachte eine Reform der Landespolizeigesetze. Dem Ereignis, seinen Ursachen und Folgen sind einige Publikationen gewidmet (vgl. HUISKEN 2002; GEIPEL 2004; BECKER 2005). Vier Jahre nach dem Massaker erfolgte im Deutschen Nationaltheater Weimar in Kooperation mit dem Berliner Theater an der Parkaue die Premiere des Stücks *Amoklauf mein Kinderspiel* von Thomas Freyer, das den Erfurter Mord dramatisch dokumentiert.¹⁵

Das Stück ist eine gemeinschaftliche Arbeit des Autors mit dem Regisseur Tilmann Köhler und drei Schauspielern. Ausschlaggebend für die Entstehung und Konzeption des Textes waren neben dem Erfurter Massaker die Erfahrungen des jungen ostdeutschen Theaterteams in der Nachwendezeit:

Der Ausgangspunkt war der Versuch, eine Verbindung zwischen dem, was in Erfurt passiert ist, und dem, was wir in unseren Geschichten erlebten, zu finden. Deshalb war es auch wichtig, mit Schauspielern zu arbeiten, die wie der Regisseur und ich aus dem Osten kommen. Die Geschichten kommen aus dem Osten der Nachwendezeit. Keiner von uns musste nach Erfurt fahren, um seine Geschichte erzählen zu können. (BEHRENS 2006:58)

Anders als in *Der Kick* findet in *Amoklauf* keine dokumentarisch faktentreue Rekonstruktion des Verbrechens und seiner Umstände statt. Obwohl die Bluttat von Erfurt eine deutliche Folie für die Struktur des Textes bildet, wird das Gutenberg-Gymnasium als realer Tatort nur angedeutet, wenn die Rede von einer traditionsreichen 100-jährigen Schule ist, und das Lokalkolorit der thüringischen Hauptstadt kaum gezeichnet.

Der Theatertext setzt sich aus den drei Teilen „Im Brei meiner Umwelt“, „Zwischenspiel“ und „Amok“ zusammen. Die Figurenkonstellation besteht aus drei Agierenden, die namenlos bleiben bzw. mit jeweils einem Buchstaben – T, C und E – bezeichnet werden. Diese Anonymität impliziert sowohl eine Maskierung als auch eine Entpersonalisierung der Figur(en) bzw. ihre Bewusstseinspaltung. Da die drei Buchstaben die Abbreviation ‚etc.‘ ergeben, suggerieren sie zusätzlich eine (undefinierbare) Kette von weiteren potentiellen Täterfiguren. Gleichzeitig entstammen die Buchstaben T und C

¹⁵ Im Folgenden stütze ich mich auf den Stückabdruck in *Theater der Zeit* (FREYER 2006:59-68) und verwende für den Text die Sigle A.

dem *Counter-Strike*, einem der populärsten und meistgespielten Online-Actionspiele. Das Spiel besteht in einem Kampf zwischen einer Gruppe von Terroristen – als T bezeichnet – und einer polizeilichen Antiterrorereinheit, die nach der englischen Bezeichnung *Counter-Terrorists* als CT abgekürzt ist. So wird die für das Stück konstitutive – bereits im Titel angedeutete – Spielkonvention unterstrichen. Die Rollen sind nicht konstant, d.h. sie ergeben keine Figuren als kohärente Charaktere oder Typen. Sie sind so konstruiert, dass die Schauspielenden in verschiedene Personen – Schüler, Lehrer, Eltern – schlüpfen und wie beim Fangen-Spiel ständig die Seiten wechseln. Dies fungiert einerseits als eine Art Verfremdungseffekt, andererseits exponiert es die Konvention des Spiels – als Schau-Spiel, als Spiel mit dem Publikum und nicht zuletzt als Spiel der Jugendlichen mit den Erwachsenen sowie mit dem sprichwörtlichen ‚Feuer‘. Wird die Rollenkonzeption mit dem Psychodramamodell kurzgeschlossen, erweisen sich die drei Agierenden als ‚Hilfs-Iche‘ eines einzigen Protagonisten (vgl. MORENO 1989).

Wie *Der Kick* bedient sich *Amoklauf* der Umgangssprache, welche jedoch passagenweise poetisiert wird. Vor allem im ersten Teil herrscht eine düstere, fast schlafrunkene Atmosphäre von Müdigkeit und Apathie („Meine Augen für jeden Schlaf bereit. Müde längst.“ – A:60; „In meinem Gesicht, auf meiner Haut der Schlaf, aus dem ich geschreckt bin.“ – A:62), obwohl kurze Sequenzen, Satzäquivalente und Wiederholungen dem Geschehen immer wieder eine Dynamik verleihen, bis das Tempo im letzten Stückteil rasend wird. Der dominierende (spiel-)dynamische Rhythmus der stark expressiven Sprache gerät aber ständig ins Stocken und wird durch eine regelmäßig wiederkehrende Stille erdrosselt. Diese Stille seziert quasi die Sprachsequenzen, wirkt dabei wie eine beunruhigende Ruhe vor dem Sturm und provoziert Denkpausen, weist aber auch auf Kommunikationsstörungen zwischen den Generationen hin:

Ab und zu kommen verschiedene Lehrer vorbei. Bleiben kurz stehen und gehen zum nächsten.

Ihr wartet auf ein Wort aus meinem Mund. Aber da ist nichts. Ich habe euch nichts zu sagen.

Nichts.

Stille.

Stille. [...]

Die ersten Eltern ziehen sich in ihre Wohnzimmer zurück.

Ich schreie in meinen Kragen.

Stille.

Nichts. (A:59)

Rede und Gegenrede finden in *Amoklauf* kaum statt, vielmehr ähneln die Sequenzen einem inneren Monolog, gestalten sich zu einer Art Introspektion der Figur(en), die sich wie im Selbstgespräch immer wieder mit dem Ich ansprechen. So erscheint das ganze Geschehen mit dem gewalttätigen Finale als intensive Selbstwahrnehmung, Albtraum („Nach dem dritten Stundenklingeln schrecke ich aus dem Halbschlaf.“ – A:59) und Imagination zugleich. In den einzelnen (Gedanken-)Sequenzen zeichnet sich ein Phantombild des Täters (der Täter) ab, das gleichzeitig ein psychologisches Portrait einer ganzen Generation ergibt. Die Nachwende-Jugendlichen zeigen sich als zerrissene, vereinsamte und durch Angst geplagte ‚enfants terribles‘, deren tiefe Frustrationen zu gefährlichen Aggressionen mutieren.

Genauso wie *Der Kick* liefert *Amoklauf* keine eindeutigen sozial-psychologischen Erklärungsmodelle zu dem Täter aus Erfurt sowie allen anderen (potentiellen) jugendlichen Tätern, aber das Stück legt sie sehr nahe. Vor allem der erste Teil des Theatertextes erstellt ein Psychosozioogramm, das veranschaulicht, wie die Umwelt Ängste und Aggressionen junger Menschen stimuliert und potenziert. Alles in allem charakterisieren die Agierenden Weltschmerz und -ekel, die sich in einer Abscheu vor der Erwachsenengeneration manifestieren, sowie eine gewisse Heimatlosigkeit, die sich in der Vereinsamung und der Suche nach eigener Identität äußert.

Während *Der Kick* den Frust des ostdeutschen (Provinz-)Alltags durch authentische Aussagen in Szene setzt, wird in *Amoklauf* eine städtische Nachwende-Trostlosigkeit entweder in realistischen Miniszenen gespiegelt oder durch düstere Wahrnehmungen inszeniert. Ein solch finstere Bild eröffnet den Theatertext und bleibt konstitutiv für seine gesamte Atmosphäre und Stilistik: „An den Mülltonnen vorbei zur Schule. Ball spielen verboten, steht auf dem Schild. Am Block gegenüber haben die Abrissarbeiten begonnen.“ (A:59) In der Beschreibung der städtischen Nachwendelandschaft herrscht eine Ambivalenz zwischen Aufbruch und Abbruch, Ordnung und Dreck, die – nicht zuletzt durch das angedeutete Verbotssystem – bedrückend und beunruhigend wirkt. Allerdings wird die negative Wahrnehmung der Stadt im Laufe des Textes radikalisiert. Indem die Stadt zunehmend als eine Todeslandschaft imaginiert wird, erweist sie sich als Seelenlandschaft der Figur(en). In den Visionen von Selbstprojektionen dominieren Metaphern der Kälte („In meine Zellen brennt sich der Frost.“ – A:60). Es wird immer wieder eine Endzeitstimmung beschworen, die an einer Stelle verblüffenderweise mit einer Reminiszenz an den Holocaust eingeführt wird:

Vor meinen Augen dreht sich eine letzte Landschaft.
Eine Stadt stirbt. Ein langsames Ausdünnen. Leichen hängen aus den geöffneten Fenstern. Kissen. Auf den Fensterbrettern. Eis.
Vor den Eingängen werden die, die hier nicht mehr wohnen, verbrannt. Von denen, die geblieben sind. Die sich an den Flammen wärmen. Jeden Tag aufs Neue. (A:60)

Das apokalyptische Fantasma erscheint als eine aggressive Gegenreaktion auf die Aggressivität der Umwelt. Vor allem das Schulsystem wird in *Amoklauf* als Hochburg und Brutstätte der Aggressionen denunziert, was bereits am Anfang des Textes in der kurzen Szene eines Treffens mit der Schuldirektorin symbolisch angedeutet wird: „Sie kommen zu spät, sagt sie. Sieht mir dabei lächelnd ins Gesicht. Legt mir die Hand auf die Schulter, dass mir das Schlüsselbein bricht.“ (A:59) Die Schule wird als strenge und unsensible Anstalt dargestellt („Rabaukentum und Hottentottenverhalten werden hier nicht geduldet, Freundchen.“ – A:60) und die Lehrer als aggressionsgeladene Sadisten entlarvt („Frau Wiese, unsere Ethiklehrerin, würde uns gern mit dem Zeigestock schlagen. Sie würde so gern mit dem Schlüsselbund nach den bösen Schülern werfen. Uns an den Haaren ziehen.“ – A:61). Dabei gerät die Autorität der Schule ins Wanken, da einige Lehrer als ehemalige Stasi-Mitarbeiter bloßgestellt und entlassen werden, was die Schüler zu Demütigungen als Racheakten veranlasst.

Auch das familiäre Umfeld ist ein Auslöser von Aggressionen, was der Satz „Im Flur riecht es nach gebratener Jagdwurst“ (A:61) metaphorisch zusammenfasst. Auf den ersten Blick erscheinen die Eltern als sehr fürsorglich, aber ihr Sorgen beschränkt sich hauptsächlich auf Essenkaufen und -kochen – selbst „[a]m Tisch drehen sich die Gespräche ums Essen“ (A:62). Jegliche Emotionen sind unerwünscht, Probleme werden verschwiegen oder verdrängt („Wenn ich versuche, mich mit ihnen zu streiten, fängt meine Mutter an zu heulen. Mein Vater sieht zu, schweigt und geht zu seinem Auto in die Garage.“ – A:60). Die Kommunikation in der Familie ist auf Floskeln wie „Wie war’s in der Schule?“ (A:62) sowie auf endlose litaneiartige Formeln wie „Man darf sich nicht beklagen. [...] Es ist nicht leicht. Es ist wirklich nicht leicht. Aber es geht uns gut. Man lebt. Man lebt.“ (A:60) reduziert. Genau dieses Einreden erscheint als eine Gewaltanwendung dem (den) Jugendlichen gegenüber. Die Suggestionen der Eltern wirken sich auf die Verfassung des Kindes nicht im geringsten konstruktiv aus, sondern – im Gegenteil – führen zusammen mit dem „Knabberzeug“ (A:61) und dem „Braten“ (A:62) zur „Magenverstimmung“ (A:62). Auf das kompensatorische Konsumverhalten der Eltern reagiert die Figur nicht nur psychosomatisch mit

einem permanenten Brechreiz und gar Erbrechen, sondern mit Selbstaggression: „Mit einem Zirkel ziehe ich mir einen Spalt ins eigene Fleisch. Tief. Bis die Spitze gegen den Knochen drückt. Das Blut sammelt sich am Handgelenk und tropft unrhythmisch ins Waschbecken.“ (A:60)

Als Ventil für die durch Schule und Familie angestauten Aggressionen dient auch die Signierung der Umgebung mit Hakenkreuzen, die an die Schulmauer gesprüht (A:60) und in die Mülltonne geritzt (A:63) werden. Dabei bleibt offen, ob es sich bei dem (Nach-)Vollzug um einen Protest gegen die Erwachsenen durch ihre Diffamierung als verkappte Verfechter der NS-Ideologie oder um einen unreflektierten Neonazismus handelt. Für Ersteres spricht die bereits zitierte Reminiszenz an den Holocaust, für Zweites das Erscheinungsbild des Amokläufers („Der mit der Lederjacke. Der Cargohose. Den Springerstiefeln.“ – A:64, 68). Das Stück thematisiert zwar direkt keine Xenophobie, doch gewisse Ressentiments werden zumindest angedeutet („Meine Eltern [...] vor der spanischen Mittelmeerküste. [...] Urlaub im Feindesland.“ – A:60).

Der monologisierende Duktus des Textes, der rasche Wechsel von Miniszene sowie die Überlappung der Zeitebenen wirken einer illusionistischen Einfühlung entgegen und intendieren eine emotionale Verwirrung beim Publikum. Das Stück erweckt den Eindruck eines Improtheaters, in dem kurze Szenen wie schauspielerische Etüden spontan improvisiert werden. Während *Der Kick* durch seine Montage der Wirklichkeitsausschnitte mit der Theaterillusion bricht, um primär kritische Reflexion zu erzeugen, scheint *Amoklauf* eine psychodramatische Funktion eingeschrieben zu sein. Bereits seine Struktur lässt Elemente des von JACOB L. MORENO (1989) konzipierten Psychodramamodells deutlich erkennen: der Monolog, das Sich-Selbst-Spielen, die Doppelgängerei, der Rollenwechsel und die Spiegelung. Die Agierenden fungieren bei Freyer jedoch nicht als Patienten, sondern als ‚Hilfs-Iche‘, die auf eine gleichsam therapeutisch-kathartische Wirkung bei den Zuschauenden abzielen. Ein therapeutisches Element ist auch dem „Zwischenspiel“ inhärent, in dem die Schauspielenden aus ihren ‚Rollen‘ schlüpfen und privat werden, dabei aber mit einem herausfordernden quasi-psychologischen Blick den Zuschauenden spiegelartig in die Augen schauen (vgl. A:63). Ähnlich wie im Modell Morenos scheint in *Amoklauf* eine Zuschauer-

katharsis beabsichtigt zu sein, die nicht aus der Illusion, sondern aus der Verstörung resultiert.¹⁶

Während der erste Teil des Theatertextes eine Art ‚Erwärmung‘ darstellt, wonach im ‚Zwischenspiel‘ eine kurze Pause eingelegt wird, erfolgt im dritten Teil die eigentliche Aktion, welche den realen Amoklauf von Erfurt nachahmt, auch wenn die Darstellung der Ereignisse weitgehend fikionalisiert bzw. verfremdet wird. Die Fikionalisierung geschieht hauptsächlich durch Einsatz aller drei Agierenden als Amokläufer, was zugleich auf die Vermutung anspielt, dass es bei dem realen Massaker einen weiteren Täter gab (T: ‚Zwei Täter?‘ *Stille*. E: ‚Zwei Täter.‘ – A:65f.). Die Sequenzen der brutalen Erschießungen werden teils als ‚Fänge‘ (A:64), teils als ‚Comic‘ (A:66) verfremdend inszeniert und mit Computerspiel-Kommandos wie ‚Roger that‘, ‚Storm the front‘, ‚Go‘, ‚Sector clear‘, ‚Regroup Team‘ und ‚Headshot‘ (A:65-68) durchsät¹⁷, die dem Ablauf eine eigenartige Dynamik verleihen. Als Leitmotiv taucht immer wieder die Kinderfangenspielfrage ‚Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?‘ (A:63-65) auf, die ironisch auf die unreflektierte Bezeichnung der Schüler als ‚Hottentotten‘ (A:60) anspielt und derart die Sprache des Lehrkörpers als xenophobisch entlarvt. Diese Frage impliziert aber auch wiederholt die Spielkonvention des Stücks, gleichzeitig weist sie auf die Unreife bzw. Infantilität des schwarz verummten Täters (der Täter) hin. Zusätzlich stellt sie – als rassistischer Spruch – das Stereotyp vom Fremden als potentiellm Verbrecher auf den Kopf.

Die Täter laufen im Finale ihren kollektiven Amok wie um die Wette, imaginieren überheblich ihren Ruhm (‚Ihr werdet die Kugel aus dem Kopf schneiden, in dem dieser Plan eine Heimat gefunden hat. Mein Name in aller Munde. Mein Gesicht in aller Augen.‘ – A:64), zeigen aber durchaus auch ihre Zweifel und Ängste (‚Ich zitter.‘ – A:65). Der ganze Amoklauf endet mit

¹⁶ ‚Wir haben herausgefunden, daß Personen, die Zeugen einer psychodramatischen Aufführung sind, oft sehr verstört werden. Manchmal verlassen sie das Theater jedoch sehr erleichtert, fast als wenn es ihre eigenen Probleme gewesen wären, die auf der Bühne gerade durchgearbeitet wurden. Erfahrungen wie diese führen uns zur aristotelischen Sichtweise der Katharsis zurück – als einer, die im Zuschauerraum stattfindet –, aber aus einem neuen Blickwinkel und mit einer neuen Perspektive.‘ (MORENO 1989:98).

¹⁷ Ähnlich wie *Der Kick* thematisiert *Amoklauf* den Konnex zwischen der zunehmenden Mediengewalt und der Realgewalt. Ein Gleichheitszeichen zwischen den beiden Phänomenen ist allerdings wissenschaftlich sehr umstritten. Vgl. LUKESCH (2002).

einem chorischen, provokativ ans Publikum gerichteten Verzweiflungsschrei der Täter:

Habt ihr Angst?
Schießt! Schieß!
Ich hab Angst. Ich hab Angst.
Ich hab Angst.
Schießt endlich! (A:68)

Sowohl Freyer als auch Veiel / Schmidt bedienen sich, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weisen, der Provokation. Dabei geht es in den beiden Texten weder um Befriedigung primitiver Gewaltgelüste noch um eine bloße Repräsentation der Gewaltlogik zwecks Aggressivitätssublimierung. Beide Theatertexte greifen ‚dokumentarisch‘ zwei Präzedenzfälle von Gewalttätigkeit unter Jugendlichen in der neuesten deutschen Geschichte auf und setzen sie analytisch in Szene. Die spezifischen Darstellungsmodi der beiden Texte wirken illusionsbrechend und erzeugen dadurch Irritation bzw. Verstörung, die jedoch ein konstruktives Potential besitzen, indem sie kritische (Selbst-) Reflexion über die Gewaltmechanismen erzwingen. Daraus wird die höchst pädagogische Strategie des ‚neuen Dokumentartheaters‘ ersichtlich, die eine starke politische Dimension offenbart, wobei jedoch die Impulse, Themen und Mittel ganz anderer Art als im ‚klassischen‘ Dokumentartheater sind.

Literatur

- ARISTOTELES (1994): *Die Poetik. Griechisch / Deutsch*. Aus dem Griechischen von Manfred Fuhrmann. Stuttgart.
- BECKER, JENS (2005): *Kurzschluss. Der Amoklauf von Erfurt und die Zeit danach*. Berlin.
- BEHRENS, WOLFGANG (2006): *Aus Geschichten gepuzzelt. Thomas Freyer über Schreiben und Proben als ständige Überprüfung des Textes*. In: *Theater der Zeit* 12:58.
- BERGMANN, WERNER / ERB, RAINER (1998): *Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland. Ergebnisse der empirischen Forschung von 1946 bis 1989*. Opladen.
- CHERUBIM, DIETER (1992): *Sprache und Aggression. Krieg im Alltag – Alltag im Krieg*. In: ERMERT, KARL (ed.): *Surgery Strike. Über Zusammenhänge von Sprache, Krieg und Frieden*. Rehbürg-Loccum (=Loccumer Protokolle 58), 11-35.
- DREYSSE, MIRIAM / MALZACHER, FLORIAN (eds.) (2007): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (1983): *Semiotik des Theaters I*. Tübingen.

- (1997): *Theater*. In: WULF, CHRISTOPH (ed.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim/Basel, 985-996.
- (2005): *Politisches Theater*. In: FISCHER-LICHTE, ERIKA / KOLESCH, DORIS / WARTSTAT, MATTHIAS (eds.): *Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar, 242-245.
- FREYER, THOMAS (2006): *Amoklauf mein Kinderspiel*. In: *Theater der Zeit* 12:59-68.
- GEIPEL, INES (2004): *„Für heute reicht’s“: Amok in Erfurt*. Berlin.
- GRUB, FRANK T. (2003): *„Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur*. Bd. 1: *Untersuchungen*. Berlin/New York.
- HAAS, BIRGIT (2004): *Theater der Wende – Wendetheater*. Würzburg.
- HAMBURGER, KÄTE (1987): *Die Logik der Dichtung*. München.
- HEITMEYER, WILHELM / HAGAN, JOHN (eds.) (2002): *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*. Wiesbaden.
- HUG, DANIEL (2004): *Katharsis. Revision eines umstrittenen Konzepts*. London.
- HUISKEN, FREERK (2002): *Z.B. Erfurt: Was das bürgerliche Bildungs- und Einbildungssystem so alles anrichtet*. Hamburg.
- IMBUSCH, PETER (2002): *Der Gewaltbegriff*. In: HEITMEYER / HAGAN, 26-57.
- INGARDEN, ROMAN (⁴1972): *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen.
- KURZENBERGER, HAJO (2009): *Verfahren und Strategien des politischen Gegenwartstheaters (am Beispiel von Veiels „Der Kick“ und Rimini Protokolls „Wallenstein“)*. In: SCHÖSSLER, FRANZISKA / BÄHR, CHRISTINE (eds.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart: Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld, 245-258.
- LEHMANN, HANS-THIES (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt (M.).
- LEUZINGER, PAUL (1996): *Katharsis. Zur Vorgeschichte eines therapeutischen Mechanismus und seiner Weiterentwicklung bei J. Breuer und in S. Freuds Psychoanalyse*. Opladen.
- LUKESCH, HELMUT (2002): *Gewalt und Medien*. In: HEITMEYER / HAGAN, 639-675.
- LUSERKE-JAQUI, MATTHIAS (1991): *Die Aristotelische Katharsis: Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*. Hildesheim/Zürich/New York.
- MALKIN, JEANETTE R. (1992): *Verbal Violence in Contemporary Drama. From Handke to Shepard*. Cambridge.
- MORENO, JACOB L. (1989): *Psychodrama und Soziometrie: essentielle Schriften*. Aus dem Amerikanischen von Martina Gremmler-Fuhr und Reinhard Fuhr. Köln.
- NIERAAD, JÜRGEN (2002): *Gewalt und Gewaltdarstellungen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: HEITMEYER / HAGAN, 1276-1294.
- OSTERMEIER, THOMAS (1999): *Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*. In: *Theater der Zeit* 7/8:10-15.
- PFAHL-TRAUGHBER, ARMIN (⁴1999): *Rechtsextremismus in der Bundesrepublik*. München.

Aggressivität und Gewalt im ‚neuen Dokumentartheater‘

- SCHÖSSLER, FRANZISKA (2004): *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen.
- SIERZ, ALEKS (2002): *In-Yer-Face-Theatre. Mark Ravenhill and 1990s Drama*. In: KNAPP, ANNELIE (ed.): *British Drama of the 1990s*. Heidelberg, 107-121.
- VEIEL, ANDRES (2005): *Mordfall als Theaterstück*. In: *Berliner Morgenpost*, 22.04.05:14.
- VEIEL, ANDRES / SCHMIDT, GESINE (2007): *Der Kick*. In: VEIEL, ANDRES: *Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt*. München, 9-62.
- WAHL, KLAUS (2009): *Aggression und Gewalt. Ein biologischer, psychologischer und sozialwissenschaftlicher Überblick*. Heidelberg.
- WEHMEIER, SALLY / MCINTOSH, COLIN / TURNBULL, JOANNA (2005): *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford/Berlin.
- WEISS, PETER (1971): *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: WEISS, PETER: *Rapporte II*. Frankfurt (M.), 91-104.