

Štědroň, Petr; Loher, Dea

## Dea Loher : die elf glucklosen Stücke

*Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*. 2004, vol. 18, iss. 1, pp. [265]-280

ISBN 80-210-3499-8

ISSN 1211-4979

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/106049>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR ŠTĚDRŮ

## DEA LOHER – DIE ELF GLÜCKLOSEN STÜCKE

Schon mehr als ein Jahrzehnt taucht in den dramaturgischen Planen des deutschsprachigen Theaters der Name Dea Loher auf. Auf den tschechischen Bühnen wurde das Werk der vierzigjährigen Autorin bisher nur minimal rezipiert.<sup>1</sup> Dea Loher, die inzwischen zu der mittleren Generation deutscher Dramatiker und meistgespielten sowie produktivsten Theaterautorinnen gehört, wurde 1964 in der idyllischen Kleinstadt Traunstein (Bayern) in der Familie eines Försters und einer Justizbeamtin geboren. Später studierte sie Germanistik und Philosophie in München und bewarb sich dann im Jahre 1990 für den ersten Jahrgang des vierjährigen Studiengangs „Szenisches Schreiben“ an der Hochschule für dramatische Künste



in Berlin. Die Leitung der Spezialklasse übernahm damals der DDR-Dramatiker Heiner Müller. Das erste Theaterstück Dea Lohers „Olgas Raum“ kam bereits im Jahre 1992 auf der Bühne des Hamburger Ernst-Deutsch-Theaters zur Uraufführung. In dem unmittelbar nach der Euphorie der Wiedervereinigung Deutschlands verfassten Stück **Olgas Raum** (1992) beschäftigt sich Loher überraschenderweise thematisch mit der nazistischen Vergangenheit ihres eigenen Staates – mit dem Lebensabschluss der deutschen Kommunistin jüdischer Abstammung Olga Benario.

Den Raum in der Benennung des Stücks bildet die Zelle des Konzentrationslagers Ravensbrück – Olgas Geschichte geht auf die historische Wirklichkeit der politischen Aktivistin Olga Benario zurück. Benario ist trotz ihrer hochbürgerli-

---

<sup>1</sup> Bisher (März 2004) gab es eine szenische Lesung von „Klaras Verhältnisse“ (Divadlo Na zábradlí, Eliadova knihovna, März 2003, Regie: Štěpán Chaloupka) und eine Inszenierung des gleichnamigen Stücks (Komorní divadlo Aréna, Ostrava, geplante Premiere 23. April 2004, Regie: Akram Staněk).

chen Abstammung schon am Tag ihres fünfzehnten Geburtstags in die Kommunistische Partei Deutschlands eingetreten – es folgte ihre rapide politische Karriere und revolutionäre Aktivitäten in Lateinamerika, die mit der Auslieferung ans nazistische Deutschland und mit dem Tod in der Gaskammer ihr Ende fanden. Lohers Theaterstück spielt in der Zelle, wo die Geschicke des wechselhaften Lebens von Olga an Genny, ihren Mithäftling und auch einer von subversiven Aktivitäten angeklagten jungen Frau, erzählt werden. Zum Tragen kommen die revolutionären Kämpfe, Verfolgungen und Flucht vor den Ausübern der Macht, erzählt wird von der Liebe zum brasilianischen Revolutionär Prestes, von dem Olga gerade ein Kind erwartet. Den Mittelpunkt des Dramas bilden jedoch Olgas Verhöre und Vernehmungen, die vom nazistischen Schergen (und ebenfalls einem ehemaligen Revolutionär) Filinto Müller geführt werden und wo Olga den perversen Vorstellungen Müllers ausgestellt wird. Die Figuren kämpfen in einem Streit der Autoritäten, Olga kann den Verhörstechniken Müllers nicht unterliegen, denn ihre Quälphantasie und Gewaltvorstellungen überbieten weit die des Peinigers.

Für den Anfang der neunziger Jahre, wo das Drama entstand, wirkt diese Konstellation als eher untypisch – im Zusammenhang mit dem Mauerfall werden Themen zur Wiedervereinigung Deutschlands erwartet, nicht Stücke, die sich mit dem tragischsten Abschnitt der deutschen Geschichte beschäftigen. Olgas Raum ist kein streng historisches Drama im Sinne des Dokumentar-Theaters, Ideologie spielt hier keine meritorische Rolle – Ideologie wird eher als eine Kategorie des Tragischen aufgefasst, ihr tragischer Kurs und Ausgang, ihre Rücksichtslosigkeit, ihre menschlichen Faktoren. Ich fragte Dea Loher, zur Zeit im brasilianischen Sao Paulo ansässig, nach den Anlässen zur Niederschreibung von „Olgas Raum“:

**Für zwei von Ihren Stücken haben Sie als Kulisse die Ereignisse der deutschen Vergangenheit gewählt (Olgas Raum, Leviathan). Verstehen Sie diese konkreten Geschichtsabschnitte als besonders prägend für Ihre Generation?**

*– Ich würde sagen, dass diese beiden Abschnitte eher indirekt prägend sind bzw. waren und nicht unmittelbar. Denn die Zeit der dreißiger Jahre, in denen „Olgas Raum“ spielt, ist für meine Generation als Geschichte der Eltern und Großeltern präsent, je nach persönlicher Biographie in unterschiedlicher Intensität. Davon abgesehen wird sich jede Generation aufs Neue mit dieser Zeit, dem Hitlerregime, dem Holocaust auseinandersetzen müssen. Es ist wie ein nicht endender Staffellauf, und die Stafette, die weitergegeben wird, ist die Verantwortung, die die Geschichte dieses Landes mit sich bringt. Anders verhält es sich mit der Geschichte der RAF, um die es in „Leviathan“ geht. Ich glaube, für viele meiner Generation ist die RAF nur ein Hintergrundgeräusch der 70er Jahre, ein isolierbares Phänomen, das zwar die Politik der BRD prägte, aber nur vergleichsweise wenige Biographien in ihrer ganzen Länge.*

**In „Olgas Raum“, haben Sie das Schicksal eines umgebrachten weiblichen Häftlings jüdischer Abstammung beschrieben. Ist dabei wichtig, dass es sich um die jüdische Kommunistin Olga Benario handelte? Spielt dabei Ihr Deutschtum eine Rolle?**

– *Nein. Die Biographie von Olga Benario war vor allem deshalb interessant für mich, weil sie von Europa nach Brasilien und wieder zurück führte, und ich deshalb ihre Geschichte an meine eigenen Erfahrungen anbinden konnte. Es geht in dem Stück darum, ob und wie Gewalt legitimiert werden kann, von staatlicher Seite einerseits, als Mittel des Widerstandes andererseits.*

**„Olgas Raum“ ist kurz nach der Wiedervereinigung Deutschlands entstanden. Spiegelt sich in der Wahl des Themas ein Zusammenhang zu den damaligen Ereignissen deutscher Geschichte?**

– *Auch wieder indirekt. Olga Benario ist in der ehemaligen DDR ein bekannte und verehrte, zum Teil zur Heldin stilisierte Person gewesen; Schulen und Kindergärten wurden nach ihr benannt. Im Westen ist sie vollkommen unbekannt. Insofern auch ein Beispiel für Vereinnahmung auf der einen Seite und einen blinden Fleck in der Geschichte andererseits.*

„Olgas Raum“ wies schon auf die ausgeprägte Begabung der Autorin hin, es wurde bereits im Jahr der Uraufführung mit dem „Dramatikerpreis der Hamburger Volksbühne“ gewürdigt.

In demselben Jahr uraufgeführten Drama **Tätowierung** (1992) beschäftigt sich Loher mit den weitführenden Konsequenzen des sexuellen Missbrauchs innerhalb einer Familie. Ähnlich wie in „Olgas Raum“ ist das Personal des Dramas an der Zahl nicht reich, eher für eine Kammerproduktion bestimmt (3 Frauen, 2 Männer). Lohers Interesse galt vor allem der Familie als einem System mit eigenen Weltvorstellungen, mit Eigenleben – in diesem Falle einem tief manipulierten, unterdrückten und verstörten System, dessen weiteres Bestehen genauso tödlich ist wie die Spuren, die nach der Befreiung aus ihm bleiben. Als Motto des Stücks wählte die Autorin den Satz des Familienvaters, Ofen Wolf: *„Meine Nadel stech ich / dir ins Fleisch / wieder und wieder / eine Tätowierung / die du behältst / mein Zeichen / dein Leben lang.“* Die vom Vater, einem in der kleinbürgerlichen Welt scheinbar guten und arbeitsamen Bäcker (Ofen Wolf), nicht nur physisch missbrauchten Töchter Anita und Lulu, leben in einer Familie, wo sie für Geschenke, mit der Bewusstheit der schwachen Mutter (Hunde Jule), die sie nicht wahrhaben will, vergewaltigt werden. Die mit Scham und Angst vereinsamte Anita Wucht lernt Paul Würde kennen, einen Floristen, mit dem sie das Elternhaus endlich verlassen kann. Anita ist schwanger, ob Paul Vater des Kindes ist oder ob ihr kleinerer Bruder geboren wird, weis niemand. Da aber jetzt, Vaters pervetierete Neigungen zufrieden zu stellen, ihre jüngere Schwester Lulu dran ist, versucht Anita ihrer Schwester zu helfen. Paul weigert sich aber, der inzwischen schwanger gewordenen Lulu Unterschlupf zu gewähren und zerstört somit Anitas Vertrauen. Das Stück eskaliert zwangsläufig in der Katastrophe. Die Attraktion und Anziehung der „Tätowierung“ beruhen jedoch nicht auf der verhältnismäßig schlichten Handlung, sie gründen sich auf der nicht eindeutigen Charakteristik, die die Vorverurteilung der Figuren ändern (markant an der Vaterfigur, die wir als einen brutalen Vergewaltiger und zugleich schützender Buh-

ler verstehen können, die eifersüchtige und gemein verwirrte Lulu, Paul, dessen absolute Güte Lücken aufweist).

Das Familiendrama mit dem inzestuösen Plot ist bewusst mit mehreren Hinweisen auf das deutsche naturalistische Drama aufgebaut, die Schwere und Last der naturalistischen Ernsthaftigkeit wird jedoch leicht ironisiert, es wird an der Kante der Klischees und des Kitsches balanciert. *„Am Ende ist nichts gelöst, wird niemand bestraft, sind alle kaputt. Im Theater – wie auch in der Wirklichkeit“*, schrieb zur E. Siedlers Inszenierung in Hannover der Rezensent der FAZ D. Schürmer.<sup>2</sup> Die Autorin benutzt in „Tätowierung“, wie es noch öfters deutlich wird, sprechende Namen der Figuren, die zu der Charakteristik des Personals beitragen – im Mittelpunkt des Dramas steht die Familie „Wucht“, die rettende Figur des Floristen trägt den Namen „Paul Würde“, Anitas unvernünftige und kokettierende Schwester heißt, wie das wohl bekannteste Drama F. Wedekinds, „Lulu“. Symptomatisch wirkt auch die Einsetzung des Dramas in den süddeutschen Raum, das sich in der häufigen Benutzung des hiesigen Dialekts widerspiegelt.

Bei „Tätowierung“ kann man schon ein spezifisches Merkmal Lohers Dramatik beobachten, nämlich ihre seltsame und ungewöhnliche Art des Schreibens, die signifikante Sprache ihrer Stücke. Das Gesprochene wird nämlich in Zeilen strukturiert, die die Linearität brechen und den Fluss und die Kontinuität des Diskurses ändern. Die diskursive Linearität wird noch mit den fehlenden Mitteln der Syntax unterstrichen, die Stücke Dea Lohers kennzeichnet die gänzliche Abwesenheit von jeglicher Interpunktion. Diese Eigenschaften von Lohers Sprache bringen auch neue Qualitäten ins semantische Feld der Sprache, das Fehlen der Interpunktion vermehrt oder zumindest verschleiert die Eindeutigkeit der Bedeutungen – oft ist der grammatische Modus der Dialoge nicht eindeutig und so wird die Zahl der möglichen Interpretation erweitert. Die Sätze werden in Spalten auseinandergerissen, es herrscht die sprachliche Ökonomie als eine spezifische Regel der Anordnung von Zeichen, die die herkömmlichen Gewohnheiten der Sprache ändert. Die Mitteilungen nehmen dann konfuse Gestalt an, wo das Verständnis verunsichert wird – der Text-Körper Dea Lohers Stücke wird im allgemeinen durch ein Prinzip einer geltenden semantischen Unsicherheit regiert.<sup>3</sup> Diese konstituieren die öfteren Wiederholungen von Wörtern, „Sprünge“, die die Aussage unterbrechen, die Rückgänge zum bereits Gesagten. Die häufigen szenischen Bemerkungen wie „Pause“, „Schweigen“, „Stille“ formen eine ausgeprägte Diktion und Rhythmus des Gesprochenen. Der syntaktische Zusammenhang wird angegriffen und gerissen, was den Texten von Dea Loher eine Exklusivität verleiht – als ob die Sprache den Verhältnissen im Drama entsprechen sollte. Sie wirkt – eiskalt, rhythmisch, sehr oft kommt der innere Monolog zum Tragen, der im chaotischen und schnellen Gedankenfluss die geistigen Prozesse der handelnden Figuren vermittelt. Die Melodie der Sätze, ihr Rhythmus

<sup>2</sup> Zitiert nach Gross, Jens/ Khuon, Ulrich: Dea Loher und das Schauspiel Hannover. Hannover 1998, S. 51.

<sup>3</sup> Zur Sprache von Dea Lohers Stücke siehe Balagna, Olivier: Orpheus' Blick, S. 56. In: Dea Loher und das Schauspiel Hannover. Hannover 1998, S. 54–66.

und Wortwahl bilden in den Stücken Dea Lohers einen Faktor von prinzipieller Bedeutung. Ähnliche Vorgehensweise kann man nämlich auch beim thematischen Ausbau der Figuren feststellen – die werden auch strukturiert, fragmentiert und depsychologisiert. Die Figuren werden auf das Wesentlichste limitiert, die Vorgeschichte wird stellenweise angedeutet, oft sind die Grenzen (markant bei „Adam Geist“) zwischen dem realen Handeln und dem Träumen sehr eng und nicht feststellbar. Mit der Sprache wird der offene und laute Moralismus der Autorin, ihr direktes Engagement gewölbt, die Sprache ihrer Figuren wirkt als Instrument zu weiteren, tieferen Bedeutungen. Auf meine Frage, die Sonderbarkeit der Sprache ihrer Stücke betreffend, gab mir Dea Loher folgende Antwort:

**Die Sprache Ihrer Stücke ist sehr eigenartig. In dem Zusammenhang wird von einer depsychologisierten Kunstsprache, von einem beinahe strophischen Ausbau des Gesprochenen geredet. Wie würden Sie die Sprache Ihrer Stücke charakterisieren und welche Zwecke werden damit verfolgt?**

*– Ich habe manchmal gesagt, „Theater ist der Raum der Sprache“, soll heißen, ein je größeres Eigenleben die Sprache entwickelt, je verdichteter und konzentrierter sie ist, desto größer ist der Spielraum für die Phantasie, den sie freisetzt. Die sogenannten realistischen Dialoge gehören ins Fernsehen, damit die Leute im Sessel davor in Ruhe einschlafen können.*

Das zweite, oben schon kurz erwähnte Stück Dea Lohers Leviathan, das als Folie der Handlung die Ereignisse der deutschen Geschichte benutzt, wurde im Jahre 1993 am Schauspiel Hannover uraufgeführt. Mit den drei Frauen- und vier Männergestalten des Theaterstücks verlegen wir uns in die deutschen 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Marie, eine verheiratete Mutter von Kindern steht vor der Entscheidung, in den Untergrund zu gehen oder sich der Polizei zu stellen – sie hat an der Befreiung eines Gesinnungsgenossen (Andreas Baader?) teilgenommen, bei der ein Polizist angeschossen wurde. Marie steht vor der Frage der Gestaltung ihres zukünftigen Lebens, vor der Gewissensfrage: Soll sie die Überzeugung und Kampf gegen die kapitalistische und korrupte Gesellschaft oder das bürgerliche Leben in Sicherheit wählen? Der tragische Konflikt Mariens wird von Dea Loher mithilfe des Chors geschildert – der Chor übernimmt und reflektiert die aktuelle szenische Handlung, ermöglicht der Geschichte aus der dokumentarischen Begrenzung herauszutreten. Der Wandel Mariens (offensichtlich wird hier die Lebensgeschichte Ulrike Marie Meinhofs geschildert) von der Journalistin zur Terroristin verläuft hier nicht primär aus der Perspektive der Ereignisse des Jahres 1977, es ist kein Versuch ums dokumentarische Erfassen der RAF, vielmehr widmet sich Loher der Anwendung der Gewalt als Mittel der Ideologie, der Zerrissenheit und Zweifeln Mariens, der Frage nach den Facetten der Schuld. Die Biographie Ulrike Meinhofs bildet nur den Ausgangspunkt des Stückes, Loher war vor allem an der Realisierung einer Entscheidung, an dem persönlichen Klima im Zusammenhang mit den politischen Idealen, deren Realisierung und Liquidierung interessiert.

Den Untersuchungen von Ursachen der RAF und die Ereignisse des „Deutschen Herbstes“ drohen in der deutschen Literatur und Dramatik in Folklore zu

münden. Den Titel „Leviathan“ kann man bestimmt als Hinweis auf den alttestamentarischen Drachen verstehen, vielmehr aber als einen „sprechenden Titel“ und Verweis auf den Philosophen und Theoretiker des Staates Thomas Hobbes, der den Staat einen „großen Leviathan“ und „sterblichen Gott“ nennt und für ein vom Menschen geschaffenes künstliches Wesen hält, das den Menschen beschützen und glücklich machen soll. Eine konkrete Ideologie steht bei Loher nicht im Vordergrund, vielmehr werden bei „Leviathan“ die ethischen Fragen gestellt, inwiefern der Mensch sein eigenes Leben vor die Liquidierung seiner Ideale stellt.

Michael Börgerding, Chef dramaturg des Hamburger Thalia Theaters, erinnert sich an Dea Lohers Absicht, ein Stück über RAF zu schreiben: *„Eine knapp 28-jährige kluge, lustige und schöne Frau aus dem bayerischen Traunstein wollte als Auftragsstück für das Schauspiel Hannover über Ulrike Marie Meinhof und die Anfänge der RAF schreiben. Natürlich war ich misstrauisch damals, auf jeden Fall nicht überzeugt von ihrem Vorhaben. Als ich die erste Fassung dann las, war ich noch mehr verwundert. Der Text leistete es sich, sich dem Thema vollkommen unironisch zu stellen. Er war in einem eigentümlichen Sinne unschuldig. Die Premiere von „Leviathan“ war im Herbst 1993, in diesem Herbst trafen wir auch gemeinsam die Tochter von Ulrike Meinhof. Bettina Röhl arbeitete bei der «Männer Vogue» als Redakteurin, war vorher Volontärin bei „Tempo“, dem journalistischen Anti-Achtundsechziger-Projekt. Die beiden Frauen sind gleich alt, und von der Begegnung wird mir in Erinnerung bleiben, wie Bettina Röhl erzählte von den Vorwürfen der linken Lehrer am Hamburger Nobelymnasium, wenn sie – die Tochter von „Ulrike“! (alle nannten ihre Mutter immer nur Ulrike) – mit dem Roller und dem teuren Kaschmir-Pullover durch Hamburg fuhr und nicht vorhatte, sich irgendwie für Politik zu interessieren. Dea Loher hörte zu – so wie sie immer gerne zuhört und zuschaut –; sie schien sich weiter für Politik interessieren zu wollen.“<sup>4</sup>*

Das nächste Stück der Autorin schien Börgerdings Annahme vom „politischen Interesse“ wenigstens teilweise zu bestätigen. **Fremdes Haus (1995)** spielt im gegenwärtigen, unsicheren Europa Anfang der 90er Jahre. Jane Sokolov kommt aus Mazedonien, wo Krieg und Arbeitslosigkeit drohen, nach Deutschland und sucht dort den besten Freund seines Vaters Risto aus, um ihn um Asyl zu bitten. Risto ist ein einstmaliger politischer Flüchtling, der in seiner Heimat von Janes Familie als Held gefeiert wird. Jane wird aber sehr kalt angenommen, seine Gegenwart beunruhigt den alten Risto. Jane wirkt wie ein wechselndes Element in der Familie, er bringt Eskalierung und Katastrophe mit sich in die hypokritische Familie. Agnes, die Tochter von Risto, verliebt sich in ihn, was die Eifersucht Jörgs, Agnes' Mannes, aussetzt. Die kommende Katastrophe hat vielleicht mit Jane nur wenig zu tun – Ristos kranke Frau bringt sich um, weil sie unter der unheroischen Vergangenheit Ristos das ganze Leben litt. Risto

---

<sup>4</sup> Michael Börgerding: Über Dea Loher und ihre Stücke – eine persönliche Vergewisserung. In: Theater heute 3/2003.

tos Flucht aus dem kommunistischen Jugoslawien war nämlich keine Heldentat, sondern ein Verrat an seinem besten Freund.

In „Fremdes Haus“ wird wohl am markantesten Lohers Auffassung des Theaters als moralischer Anstalt<sup>5</sup> im Schillerschen Sinne geprägt, nämlich als einer Verpflichtung zur ethischen Botschaft und Engagement des Theaters. Lohers Absicht, den Rezipienten wachzurütteln und zu provozieren wirkt in ihrem formalen Hang zur postmodernen Dramatik ungewöhnlich. Sie selbst hatte sich zur gesellschaftlichen Rolle und sozialen Verantwortung des Autors und Theaters folgendermaßen geäußert: *„Ich habe die Schnauze voll von dem postmodernen Orientierungslosigkeitsgefasel, das die gesellschaftliche Funktion des Theaters auf Null setzt, weil es wurscht ist, was gespielt wird.“*<sup>6</sup>

Die Autorin strebt aber nach der Aufdeckung allgemeiner ethischer Imperative. Der Verrat, die Flucht, Mache und Betrug – prinzipielle anthropologische Konstellationen. Sie lehnt den Blickwinkel und Konzeption der sogenannten „aktuellen Theaterstücke“ über Jugoslawien-Krieg, AIDS, Rechtsextremismus, usw. ab. Dea Loher hält diese Vorgehensweise für ein modernes, „säkularisiertes Ablass-Prinzip“<sup>7</sup>, das unmoralisch, „theatralisch“ im wahrsten Sinne des Wortes und verlogen ist. Zehn Jahre nach der Uraufführung von „Fremdes Haus“ fragte ich Dea Loher nach ihrem Engagement.

**Inwiefern sollte Ihrer Meinung nach das Theater engagiert sein? Soll der Autor seine Meinung, seine Weltsicht, an den Rezipienten weiterleiten und ausüben? Welche sind die gesellschaftlichen Funktionen des Theaters?**

*– Natürlich wird jeder Theatertext genauso wie jede Inszenierung die Haltung des Autors und des Regisseurs und eine bestimmte Weltsicht widerspiegeln. Aber schließlich reden wir von Kunst, nicht von politischer Agitation oder einem Essay. Es gibt aber keine Legitimation für Kunst außer der persönlichen Notwendigkeit, zu tun, was man tun zu müssen glaubt. Aus einem Überschuss an Kraft, manchmal einem Mangel. Einem Zuviel an Depression und Angst, die sich an-*

<sup>5</sup> Friedrich Schillers Überlegungen zur Rolle des Theaters sind aus dem Vortrag *„Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“* (1784) zu entnehmen. In der Anschauung des jungen Schillers war die Bühne eine Stätte, wo die Bildung des Verstandes und des Herzens mit der edelsten Unterhaltung harmonisieren. Siehe Schiller, Friedrich. „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet).“ In: *Sämtliche Werke. Fünfter Band. Erzählungen / Theoretische Schriften*. München: C. Hanser, 1958–59. Bd. 5. 818–831. F. Schiller diskutiert allerdings in der Vorrede zu „Braut von Messina“ („Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, /1803/. In: Turk, H (Hrsg): *Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*. Tübingen 1992, S.59–65.) die Vorteile und Möglichkeiten des dramatischen Chors. Es bietet sich die Annahme, ob die Autorin, nebst Schillers Gedanken über ethische Funktion des Theaters, auch seine Anforderungen zur Rolle des Chors fesselten. In mehreren Texten Dea Lohers wird nämlich der Chor als „handelnder“ Bestandteil des Dramas eingesetzt.

<sup>6</sup> Willmann, Brigitta. „Kalter Blick auf menschliche Tragödien“, in: *Basler Sonntagszeitung*, 18/01/1999, S.34.

<sup>7</sup> Siehe *Warum die Finnen trinken*. K. Schmidt im Gespräch mit D.Loher. In: Dea Loher und das Schauspiel Hannover, Hannover 1998, S. 114.

*ders nicht ausdrücken können. Einem Am-Rande-Stehen und trotzdem irgendwie Dazu-gehören-Wollen. Einer Lust an Zerstörung und Neuschaffen, die manchmal die pure Lust am Leben ist. Einer Freude am Gelingen. Einer Suche nach Momenten, die vollkommen sein wollen und in ihrer Flüchtigkeit erotisch werden. Einem fehlgeleiteten Begehren. Einer Sehnsucht nach Veränderung und dem Nichtwissen, wie und wohin. Dies alles in der vielleicht vergeblichen Hoffnung, es gebe ein paar Menschen, die das, was man da hervorbringt, erkennen, und die dieses Erkennen schmerzt und beglückt. Für das Vorhandensein von Kunst bezahlen die, die sie schaffen. Für ihr Nicht-Vorhandensein werden wir alle bezahlen.*

### „Kassandra der Gegenwartsdramatik“

Das nächste Stück kam zur Uraufführung im November 1997, ein düsteres Drama mit dem anspielungsvollen Titel **Blaubart – Hoffnung der Frauen**. Der eindrucksvolle Blaubart aus Charles Perraults Märchen nimmt bei Loher andere Züge an – von ihm bleiben nur das bunte Haar und die sieben Frauenmorde übrig. Völlig anders sind schon aber die Gründe seines Mordens, manchmal grenzen sie mit Erlösung aus dem leeren Leben an, sie wirken als letzter Befreiungsschlag. Die ermordeten Frauen nehmen an ihrem Tod genauso teil, wie Heinrich Blaubart selbst – alle sind nämlich auf der Suche nach einer verzehrenden Liebe für die sie sterben würden, nach der Liebe „über alle Massen“. Das gesuchte finden sie bei Heinrich Blaubart, einem „vollkommen mittelmäßigen, noch dazu unsportlichen Schuhverkäufer mit einem alles andere als spektakulären Jahreseinkommen.“<sup>8</sup>

Der Titel des Dramas zeigt aber noch eine andere Quelle des Verfassers – die im Jahre 1907 erschienene erste Fassung Oskar Kokoschkas Dramas „Mörder Hoffnung der Frauen“.<sup>9</sup> Kokoschkas schmales Theaterstück diente Loher in der parabolischen Stilisierung der Dialektik von Hingabe und Befreiung und des Liebeskampfes zwischen Mann und Frau. Lohers „Blaubart“ ist jedoch mehr als das ohne Kausalverknüpfungen verfasste, nervige und provokativ veranlasste expressionistische Drama. In der gegenseitigen Verschmelzung von Sarkasmus, Ironie und Gräueltaten, im Dauerclinch von Heiterkeit und Melancholie zeigt sich Lohers Äußerung zur Welt als einer Stätte der rauschhaften und ausgebeuteten Gefühle, Ohnmacht und verrenkten Herrschaft des Sexus – als ob das Stück dem verbrauchten „Lebensgefühl der neunziger Jahre“<sup>10</sup> entsprechen wollte. Heinrich Blaubart ist ein müder Mensch, ohne Bedürfnisse und Vorlieben, der

<sup>8</sup> Dea Loher: *Manhattan Medea/ Blaubart – Hoffnung der Frauen*. Frankfurt am Main 1999, S. 108.

<sup>9</sup> Siehe beide Fassungen von Kokoschkas Drama. Oskar Kokoschka: *Dichtungen und Dramen*. Band I, Herausgegeben von Heinz Spielmann. Hamburg 1973, S. 33–52.

<sup>10</sup> Tiedtke, Marion: Du sollst Deiner Sehnsucht nicht nachgeben... Notizen zu Dea Lohers *Blaubart – Hoffnung der Frauen*. In: Dea Loher und das Schauspiel Hannover, Hannover 1998, S. 149.

auf seinem Weg zufällig den Biographien anderer Frauen begegnet. Im Kontrast zu ihm steht der Held des nächsten Stückes, dessen sprechender Name in sich wieder zwei wichtige Bestandteile fasst.

Das wohl komplexeste und bisher auch umfangreichste Theaterstück Dea Loher **Adam Geist (1998)** kam am Ende der neunziger Jahre – in diesem Zusammenhang sprach die Kritik von direkten Bezügen und Parallelen zu Büchners „Woyzeck“, fügen wir noch die Verwandtschaft mit Brechts „Baal“ hinzu. Woyzeck mordet aus Eifersucht und Demütigung, Adam ermordet (oder nicht?) ein Mädchen in der tristen Kulisse eines Friedhofs, wo er zeitweilig den Unterschlupf auf dem Grab seiner Mutter sucht, triebhaft, direkt, ohne Anlass und Motiv. *„Es ist einfach so passiert, ohne dass ich es aufhalten konnte. Da hat mich etwas getrieben und immer weiter getrieben – ich weiß nicht was –“*<sup>11</sup>. Der Mord kommt schnell und unerwartet, ungewollt und aus Versehen, dennoch unvermeidlich – es ist ein pathologischer Akt der Liebe und Brutalität. Trüb wirken schon seine Kulissen – herbstlicher Friedhof und die Lebensgeschichte des Mädchens, das zum Grab ihrer vom Vater abgeschlachteten Mutter und ehemaligen Prostituierten kommt. Adams Weg fängt mit dem Tod seiner geistig kranken Mutter an, der für den Helden einen Umbruch und Abschied mit dem bisherigen Leben und Anfang seiner Passionsgeschichte bedeutet. Das vorangestellte Motto des Stückes von John Updike *„Kein Engel, aber auch kein Killer“* illustriert den Weg Adam Geists durchs Leben – die 21 Bilder des Episodendramas zeigen den Menschen, der sich in seinen Taten zwischen Tier und Engel bewegt. Das tragische Episodendrama mit epischen Chorpässagen und Komik, die sich in den seltsamen Pathos der grausamen Szenen und lyrischen Monologe vordrängt: *„„Das Dach zünd ich euch an/ über euren Köpfen/ und ich singe dazu.“*<sup>12</sup>.

„Adam Geist“ entstand im Auftrag des Schauspiels Hannover, wo es auch unter Regie Andreas Kriegenburgs (wie übrigens die meisten Dramen von Loher) uraufgeführt wurde. Als eines der besten Theaterstücke der Saison 1998/99 wurde es zu den „Mülheimer Theatertagen“ eingeladen. Hier, im Zuge des 23. Festivals des deutschsprachigen Gegenwartsdramas gewann „Adam Geist“ den Titel „Stück des Jahres“, Loher's Stück „übertraf“ sogar das damals hoch favorisierte „Sportstück“ Elfriede Jelineks. Für Dea Loher bedeutete dieser Preis den entscheidenden Durchbruch ihrer Dramatik auf den europäischen Bühnen /Loher's Stücke wurden inzwischen in viele europäische Sprachen übersetzt und auf bedeutendsten Bühnen Europas aufgeführt/.

„Adam Geist“ ist ein markant allegorisches Stück – schon das Wortspiel im Titel antizipiert einige Gegebenheiten der Figur – Adam als erster und Modell-Mensch, Geist als Charakteristik der Gestalt in allen Sinnen des Wortes. Die bestimmt nicht zufällig gewählten 21 Episoden zeigen die Laufbahn des Antihelden Adam durch Versuchungen, denen er nur schwer widerstehen kann. Die Mi-

11 Dea Loher: Adam Geist. Frankfurt am Main, 1998, S. 119.

12 Ebd., S. 17.

lieus, in die der ehemalige Hilfsschüler und Klempnerlehrling von seinen siebzehn bis neunzehn Lebensjahren gerät, eröffnen den Raum für hinter sinnige Deutungen – Adam wird zum Drogendealer, vergewaltigt und vermutlich auch ermordet ein Mädchen und endet in einer Nervenheilstalt. Schließlich wird er von der Feuerwehr für die Lebensrettung dekoriert. Zu der Feuerwehr bringt ihn der einzige, indianische Freund auf seinem Passionsweg. Der Indianer, mit seinem „zivilen“ Namen Karl Oberreitmeier, wird von Adam „Shunkan wankan“ genannt. Ein ähnliches Konstrukt eines Indianers (oder einer Figur, die sich für einen Indianer hält oder von anderen gehalten wird) könnten wir übrigens auch in George Taboris Theaterstück „Weisman und Rotgesicht“ (1990) finden – Taboris Indianer kennt seine wahre Identität nicht mehr, sie verschwand unter der Schminke, in den Kulissen des wilden Westens entpuppt sich aus ihm der jüdische Statist Goldberg. In „Adam Geist“ verkörpert der Indianer (in D. Lohers „Klaras Verhältnisse“ ist es wiederum die Figur des „Chinesen“) eine heilende Figur, Adams vorübergehende Rettung. Nach dem Tod des Indianers erfahren wir aus dem „Chor der Giftler“ (in der Episode „Kettensäge“<sup>13</sup>), das Adam mit den Giftlern, in der Art der amerikanischen Action-Filme, mit dem „rotierenden Blatt“ der Kettensäge schnell fertig wurde: CHOR DER GIFTLER [...] *das hysterische Kreischen des Sägeblattes, das durch die Bretter schneidet wie durch Papier, schon hat das rotierende Blatt eine Schulter, einen Arm erwischt, wir laufen zusammen und ducken uns in einem ArmeBeineKöpfeHändehaufen* [...]“<sup>14</sup>. Später bewirbt sich Adam in der Fremdenlegion, wird zur „rechten Hand“ eines rechtsradikalen Parteiführers, lässt sich als Soldner in den Jugoslawien-Krieg anwerben. Seine Identität versucht er in Gruppen zu suchen, die er später aus verschiedenen Gründen wieder verlässt und andere sucht. Sein hoffnungsloser Weg endet mit seinem Selbstmord. Für die Figuren, denen er begegnet, ist eine Typisierung charakteristisch – bei den Modellfiguren absentieren die Namen (Skin 1, Skin 2, Giftler, Helfer,...). In den trostlosen Situationen, in ihrer Überspannung und Affekt kommen jedoch Distanz, Ironie und Humor zum Tragen – eine düster-heitere Wirkung erzeugen schon die Chöre der Feuerwehrmänner oder Drogendealer.

„Adam Geist“ zeigt nicht explizit diejenigen, die sich an der Situation des Helden verschuldet haben, es gibt hier keine strenge Trennung zwischen Opfer und Täter. Ein Hinweis auf die Unmöglichkeit ist wohl das vorangestellte Motto aus dem Roman John Updikes – „Kein Engel, aber auch kein Killer“. Mit den Worten der Hauptfigur: „Ich habe meinen weg verloren/ nein/ wie kann ich etwas verlieren, was ich nie gehabt habe!“<sup>15</sup>. Wo es keine Richtung gibt, fehlt auch das Ziel. Adam Geist ist ein Passionsspiel, wo es am Ende kein Licht gibt, es ist Odysseus' Suche, wo die Möglichkeit Ithaka zu erblicken von vornherein ausgeschlossen ist.

13 In dieser Szene werden die Ereignisse des Kult-Streifens „The Texas Chainsaw Massacre“ (Regie:Tobe Hooper, USA 1974) zitiert und modifiziert.

14 Dea Loher: Adam Geist. Frankfurt am Main, 1998, S. 70.

15 Dea Loher: Adam Geist. Frankfurt am Main, 1998, S. 119.

In den Texten Dea Lohers werden die Elemente des Brechtschen Theaters mit Modellen des antiken Dramas um neue Einflüsse des Fernsehens und Kinos bereichert (am nächsten stehen ihre Figuren dem französischen und amerikanischen Film Noir), ziemlich oft werden auch kulturelle Zitate (Bibel, griechische Mythologie) verarbeitet. Trotz einer formalen Nähe zu Postmodernismus lehnt jedoch Dea Loher die Trennung mit der moralischen Funktion des Theaters ab – sie betont die soziale Verantwortung des Authors und des Dramas. Schliesslich, sie wurde im bayerischen Traunstein geboren, in einer „*spiessigen, neurotisch-bürgerlichen, engstimmigen, katholischen CSU-Welt, die es einem ermöglicht, den Rest seines Lebensdavon zu zehren.*“<sup>16</sup> Grosse Worte, tiefe Gefühle, die wir bei Hamlet, Woyzeck oder im deutschen naturalistischen und expressionistischen Drama finden könnten. Die oben erwähnten Positionen der Autorin führen zu einer exzentrischen Deklamation und Dringlichkeit einiger Passagen: „*das Wissen der Welt/ sitzt in den Computerhirnen,/ wird von Festplattengeneration zu Festplattengeneration vererbt,/ und wenn wir in die Nähe einer Schlüsseltaste kommen,/ heisst es panisch Finger wegl.*“<sup>17</sup> Die Autorin lehnt das „*postmoderne Orientierungslosigkeitsgefasel, das die gesellschaftliche Funktion des Theaters letztlich auf Null setzt*“<sup>18</sup> ab. Wenn das Theater wieder die Position eines relevanten und lebendigen sozialen Forums zurückgewinnen soll, müssen dort wieder die großen Fragen reflektiert werden. „*Nicht Arbeitslosigkeit, Umweltverschmutzung, Strahlenverseuchung, sondern Gewalt, Schuld, Verrat, Freiheit, nicht Sozialreportage, sondern Tragödie.*“<sup>19</sup>

Eine Variation der antiken Tragödie bringt der nächste Titel von Dea Loher. In **Manhattan Medea (1999)** verarbeitet die Autorin das für seine Zeitlosigkeit so sehr beliebte Thema (unter vielen anderen hat zu „Medea“ auch ihr „Lehrer“ Heiner Müller gegriffen). Die Protagonisten ihrer Version sind die Flüchtlinge aus dem vom Krieg ergriffenen Jugoslawien, die auch ihrer Vergehen wegen in die „Zivilisation“ flüchten. Bei der illegalen Seefahrt im unteren Deck des Schiffs tötet Medea ihren Bruder, gleichzeitig ist sie aber auch das schlechte Gewissen ihres Partners Jason, der das selbe Verbrechen an seiner Mutter beging. In den Vereinigten Staaten leben Jason und Medea in jämmerlichen Umständen als illegale Einwanderer im Untergrund, ihr gemeinsames Kind wird als ein anonymer Bürger der „zweiten Klasse“ aufwachsen. Jason trifft Claire, die Tochter eines Reichen – Medea vereinsamt. Die Ehe mit Claire bedeutet für Jason den soziale Aufstieg, gleichzeitig heisst sie aber auch den Verrat an Medea und ihrer gemeinsamen Vergangenheit. Die Katastrophe kommt in der Hochzeitsnacht – Medea ist entschlossen, Jason zurückzuholen und in einem schief

16 Sascha Löschner: *Verletzte Sprache*. In: *Stück-Werk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre. Porträts, Beschreibungen, Gespräche* Renate Ziemer, et al. (Hrsg.), Berlin 1997, str. 71–72.

17 Dea Loher. *Klaras Verhältnisse*. Frankfurt am Main 2000, S. 34.

18 „*Nicht Harmonisierung sondern Dissonanz*“. J. Kuhn im Gespräch mit D. Loher, str. 21. In: Dea Loher und das Schauspiel Hannover, Hannover 1998, str. 18–22.

19 Ebd., S. 22.

gelaufenen Plan erstickt sie das eigene Kind. Die Abhängigkeiten in der Beziehung, Rücksichtslosigkeit und das Streben, die Vergangenheit loszuwerden, sind die Knotenpunkte des Dramas. Das antike Drama wird zur Kulisse der extremen Situation einer Frau, in die sie auch von der Gesellschaft gestürzt wurde (Krieg, Immigrationspolitik, Rücksichtslosigkeit des Staates). In „Manhattan Medea“ können wir auch Figuren begegnen, die sich radikal dem „griechischen“ Schema entziehen – der wundersame und taube Transvestit Deaf Daisy, oder der „Door-man“ Vélazquez, überraschenderweise auch Maler und Autor von „Las Meninas“, sind eine Art postmoderne Pendants dieser „Tradition im Neuen“.

Das episodische Wandern Adam Geists scheint eine lose Fortsetzung oder besser gesagt einer Ergänzung im Theaterstück **Klaras Verhältnisse** (2000) erlebt zu haben. Klaras Figur ist nämlich eine weibliche Opposition zur Gestalt Adam Geists – ebenfalls ist sie ein dem Odysseus ähnliche Sucher ihrer Stelle im Leben<sup>20</sup> – *„der Unterschied zwischen beiden ist, dass Adam denkt, er schulde der Welt etwas, während Klara davon überzeugt ist, die Welt schulde ihr etwas“*, erklärte mir die Dramatikerin. Klara, die Autorin von Gebrauchsanweisungen für Haushaltsgeräte schreibt immer absurdere Texte, bis sie entlassen wird – dies ist die Anfangssituation des Theaterstückes. Dea Loher hat hier einen Reigen der Figuren geschaffen, die sich, unzufrieden mit allem Bisherigen, neu gruppieren und ihre neuen Positionen suchen. Die Änderungen und Schritte ins Unbekannte werden zwar entschieden unternommen, sie sind aber auch von weiteren Umständen bedingt, die einfach nicht für glücklich gehalten werden können und in der Zukunft fatale Spuren hinterlassen. Auch in „Klaras Verhältnisse“ werden die Figuren symbolisch charakterisiert – Klara ist beruflich nicht im Stande, Benutzeranweisungen zu schreiben, sie lehnt auch jedwede Anweisungen fürs Leben ab. Dort, wo die Szenen im Pathos zu münden drohen, erscheint wieder ein kontrastives und destruktives Element, das den Diskurs absolut verändert. In der meditativen und bilanzierenden Szene in der Kirche (es wird lang und breit über *„Festplattengenerationen“* oder Katholizismus als Religion des Westerns gesprochen) stört plötzlich das diskutierende Paar ein widerlicher Gestank. Auf dem Boden der Kirche legte nämlich irgendein Chinese sein totes, zur Konsumierung bestimmtes Schwein ab. Das Klischee, das in der Redewendung *„jemandem das Herz vor die Füße werfen“* steckt, überträgt die Autorin ins Buchstäbliche. In der exzessiv eifersüchtigen Szene, wo die verschmähte Geliebte mit dem Gummi-Herz herumwirft und das laut der szenischen Bemerkungen an der Wand kleben bleiben und in Zeitlupe zu Boden fallen soll, mündet der anfängliche Ernst der Situation fast in der Groteske.

Im Kontext anderer Theaterstücke Dea Lohers überrascht das zaghaft „glückliche“ Ende des Dramas – Klara wird letztendlich beim Selbstmordversuch vom Chinesen gerettet. Unter dem Einfluss der schon beinahe stereotyp tragischen Abschlüsse ihrer Dramen wollte die Autorin, dass endlich eine Figur überlebt und der Ausgang optimistisch würde. Dies führte zur Umschreibung vom ur-

<sup>20</sup> „ *Wenn der Kitsch vorbei ist, geht der Kampf weiter.*“ Dea Loher im Gespräch mit Sonja Anders, str. 262. In: *Spectaculum* 72, Frankfurt/Main 2001, str. 262–5.

sprünglichen Ausgang des Dramas.<sup>21</sup> Dass aber Klara nicht stirbt und weiter leben muss, ist wohl auch nicht das lustigste. Das sich absichtlich am Rande des Kitsches bewegende „Happy-End“ von „Klaras Verhältnisse“, wo das „zaghaft blinzelnde“ Gummi-Herz den Neuanfang verspricht, glossierte Dea Loher wie folgt: „Wenn der Kitsch vorbei ist, geht der Kampf weiter.“<sup>22</sup>

Nach den großartig und beinahe monumental (Adam Geist) angelegten Dramen widmete sich Dea Loher kleineren dramatischen Formen. Im Auftrag des Hamburger Thalia Theaters schrieb sie eine düstere Tragikomödie für vier Personen. Der nächste „Kampf“ der Autorin trägt den Titel **Der dritte Sektor (2001)**, der das Gebiet der Dienstleistungen definiert. Es gibt hier die Bediensteten Anna – eine kurzsichtige und korpulente Schneiderin, die Köchin Martha – „ehemals groß und stattlich“, jetzt aufgrund eines Hüftenleidens im Rollstuhl gefesselt. Die Putzfrau Xana kommt aus einem nicht spezifizierten Ausland, ist sehr bleich und stumm, der Chauffeur Maier Ludwig (mit der süddeutschen Postposition des Vornamens) wird von seinem Hund dargestellt. Die Köchin, die Schneiderin und der Chauffeur befinden sich jenseits einer Rentengrenze (im Unterschied zu Xana, die etwa 40 Jahre alt ist), bei der „Herrschaft“ dienen sie schon etwa vierzig Jahre. Ihre Arbeitsgeberin war ehemals auch im Dienstleistungsbereich tätig – bevor sie den reichen Inhaber der Brauerei heiratete, verdiente sie sich ihren Unterhalt als Prostituierte. Anna und Martha verbindet ihre Einsamkeit. Die eine verwitwete nach dem Tod ihres trunksüchtigen Ehemanns und verlor den einzigen Sohn, in der zweiten verklingen die lebenslänglich unerfüllten Liebesgefühle zum verwitweten Chauffeur. Beide versuchen, ihre Erinnerungen wiederzubeleben und bringen ihren Hass gegenüber der „Herrin“ zum Ausdruck, die in der Tiefkühltruhe liegt (tot oder ermordet?). Wie sie ihr ganzes Leben die Befehle der Herrschaft erwarteten, warten sie auch jetzt auf die Ankunft neuer Inhaber, die wahrscheinlich alles räumen, abreißen und sanieren lassen und ihnen, den Bediensteten, hoffentlich neue Befehle geben würden, dass alles beim Alten bleiben könnte. Sie beschimpfen und beleidigen sich gegenseitig, ihre Frustrationen entladen sie sich aneinander. Sie sind die „Dinosaurier des dritten Sektors“ – auf einer niedrigeren Stelle in der Hierarchie des Hauses steht nur noch die schwarzangestellte Xana, im Unterschied zu den vorigen noch ein „Gastarbeiter“. Die Bediensteten gaben schon alles an die anderen aus, sie haben weder Geld noch Glück, sie träumen noch ein wenig von der Freiheit, wenn es aber dazu käme, wüssten sie sowieso nicht, was sie mit ihr anfangen sollten. Der Selbstmord Xanas ist nur die Erfüllung des sich durchdringenden Tragischen, es bleiben nur noch Anna und Martha und der von seinem Hund dargestellte Chauffeur übrig, die wartenden Estragon und Vladimir in Diensten des Haushalts. Ähnliche Konstellationen können wir aus dem Werk Thomas Bernhards oder noch ausgeprägter aus „Die Präsidentinnen“ Werner Schwabs. Dea Lohers Motive sind wieder die unerfüllte Sehnsucht, der Willen nach Ver-

---

21 Ebd., S. 265.

22 Ebd., S. 265.

änderung, Unzufriedenheit und gleichzeitig die Ambivalenz der Befürchtungen davor, dass diese eintreffen könnten.

Die groteske Pointierung des Todes als zentrales Thema zeigt die bisher experimentellste Reihe kurzer Theaterstücke **Magazin des Glücks (2002)**. Der Text entstand „nach Mass“ für das Hamburger Thalia Theater und den Regisseur Andreas Kriegenburg. Sowohl der Text als auch die Inszenierung (sie gehörten nämlich untrennbar zusammen, es wird hier wieder vom „work in progress“ und Tandem oder Dreamteam „Loher–Kriegenburg“ gesprochen) folgen einer einfachen Regel: alle sechs Wochen entsteht und wird auf die Bühne ein neues, kurzes und schnelles Stück gebracht, das auf aktuelle Geschehnisse reagieren könnte – konstant bleibt bei den sieben Theaterabenden die Dramatikerin und der Regisseur. Es entstanden die sieben grotesk-makaberen Vorlagen zur Gesellschaftskritik des späten Kapitalismus und der Gesellschaft der Globalisierung. Die Aktualität der einzelnen Teile wurde noch durch das Vorhandensein und Eingriffe beider Anführer in den Ablauf der Aufführungen potenziert – bei der Premiere waren nämlich Loher mit Kriegenburg anwesend und konnten korrigierend eingreifen. Es war eine dem Publikum sehr nahe und interaktive Theaterkonzeption – die sieben schwarzen und trüben Geschichten entwickeln sich meistens von den medial diskutierten Ereignissen des vergangenen Jahres und sind stellenweise sehr experimentell und verschieden in Ton und Form (in der Buchausgabe erscheint u.a. auch ein in den Text verflochtenes Piktogramm). In dem dramatischen Text „Licht“ erfahren wir zum Beispiel von der Frau eines hochrangigen Politikers, die aufs Tageslicht allergisch ist und in Dunkelheit leben muss, eine andere Episode mit dem Titel „Sanka“ beschreibt den authentischen Fall der polnischen Notärzte, die für Provisionen Leute sterben lassen, die Geschichte namens „Hände“ zeigt die Handikaps der Ehemänner, die nach dem Autounfall mit Prothesen leben müssen. Zwischen der Wucht der Tragödien schimmert aber wieder das Licht der Komik durch, die trüben Action-Szenen Dea Lohers bieten auch genug Volkstheater, das wir von den ihr verwandten Dramatikern wie W. Schwab oder F. X. Kroetz kennen.<sup>23</sup> Ihre größte Stärke sind jedoch wieder die einfühlsamen inneren Monologe der leidenden Figuren.

Der bisher letzte inszenierte Text Dea Lohers heißt **Unschuld (2003)** und wurde im Oktober 2003 im Hamburger Thalia Theater von Andreas Kriegenburg uraufgeführt. Zwei schwarze illegale Immigranten Elisio und Fadoul begeben sich in die Passion durch Hamburg (oder eine beliebige Hafenstadt Europas), wo sie auf ihrem Weg mit dem Leiden, aber auch abgründigem Humor konfrontiert werden. Es ist Lohers Rückkehr (von der deutschsprachigen Kritik übrigens ein sehr gelobter) zur komplizierten Struktur des „großen“ Dramas – ähnlichen Figuren begegneten wir schon in „Adam Geist“, „Blaubart – Hoffnung der Frauen“, oder „Klaras Verhältnisse“ – es erscheinen unglückliche Utopisten mit Schuldkomplexen und Bestrebungen, den anderen zu helfen. In diesem sehr dynamisch ausgebauten Text wechseln wieder markant die Perspektiven und For-

<sup>23</sup> Büchsenmann, Jens: Uraufführung im Thalia in der Gaußstraße: "Magazin des Glücks V". NDR 90,3 Abendjournal, 10. 05. 2002. Einsichtnahme via Internet.

men – Dialoge werden mit Kommentaren und retrospektivischen Rückblicken verknüpft, die leere Sprache der Massenmedien mit der Tiefe des inneren Monologs gewechselt.

Die deutschsprachige Kritik warf der Autorin ihren übermäßigen Pessimismus vor, der zur manierhaften Ausweglosigkeit ableiten könnte, wo der triste Verlauf schlichtweg zur „Elleganz“ wird. Von der zweckpessimistischen Veranlagung Dea Lohers Theaterstücke wurde schon ziemlich viel gesagt – mir antwortete die Dramatikerin folgendermaßen: *„Na, ich finde die Stücke ja nicht pessimistisch, im Gegenteil. Dass die Figuren in den Stücken stellvertretend für mich als Zuschauer kämpfen und leiden und manchmal auch unterliegen, finde ich sehr tröstlich. In jedem Fall sind es starke Charaktere, die sich nicht leicht unterkriegen lassen, und ja, ich finde diese Form adäquat, wovon sollte das Drama sonst handeln als von Kämpfen?“*

Dea Loher gehört heute zweifellos zu den wichtigsten und meist rezipierten Dramatikern ihrer Generation. Zur Zeit lebt sie wechselweise im brasilianischen Sao Paulo, Berlin oder Hamburg. In einem der Interviews wurde Dea Loher gefragt: *„[...] Gehst denn nicht auch etwas fröhlicher?“* Die Autorin antwortete mit Gelächter:<sup>24</sup> *„Alles andere wäre für mich verlogen. Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen, um ganz ehrlich zu sein. Das ist meine Sicht der Welt.“*

---

<sup>24</sup> *Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen.* Franz Wille im Gespräch mit Dea Loher, S. 223 In: Dea Loher und das Schauspiel Hannover, Hannover 1998, S. 212–223.

Deutsche Uraufführungen Dea Lohers Theaterstücke:

„Olgas Raum“

premiéra 7. 8. 1992, Ernst-Deutsch-Theater, Hamburg

„Tätowierung“

premiéra 8. 10. 1992, Ensemble Theater am Südsterne, Berlin

„Leviathan“

premiéra 15. 10. 1993, Schauspielhaus Hannover

„Fremdes Haus“

premiéra 14. 9. 1995, Schauspielhaus Hannover

„Blaubart – Hoffnung der Frauen“

premiéra 26.11.1997, Bayerisches Staatsschauspiel München

„Adam Geist“

premiéra 28. 2.1998, Schauspielhaus Hannover

„Manhattan Medea“

premiéra 22.10. 1999, steirischer herbst, Graz

„Klaras Verhältnisse“

premiéra 31. 3. 2000, Burgtheater Wien

„Der dritte Sektor“

premiéra 16. 5. 2001, Thalia Theater Hamburg

„Magazin des Glücks“

uváděno od října 2001 (7 inscenací), Thalia Theater Hamburg

„Unschuld“

premiéra 11. 10. 2003, Thalia Theater Hamburg

Erstausgaben Dea Lohers Texte:

**Olgas Raum/ Tätowierung/ Leviathan. Drei Stücke.** Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1994.

**Fremdes Haus. Schauspiel.** Verlag der Autoren. Frankfurt am Main 1996.

**Tätowierung.** In: *Spectaculum 57*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997.

**Adam Geist.** Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1998.

**Manhattan Medea/ Blaubart – Hoffnung der Frauen.** Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

**Der dritte Sektor.** In: *Theater heute 5/2001*, S. 54–66.

**Magazin des Glücks.** /,„Licht“, „Hände“, „Deponie“, „Hund“, „Sanka“, „Samurai“, „Futuresong“, „Berliner Geschichte“, „Schere“, „War Zone“/. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2002.

**Unschuld.** In: *Frankfurter Positionen. Vier Theaterstücke.* Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2003.