

MARIANNA PAPASTEPHANOU

JEAN BODIN (HEINZ-UWE HAUS): ANLAUF AUS DER ASCHE, in: ANTILOGOU, Edition Lulu, 2026, Raleigh, NC L

Anmerkungen von Marianna Papastephanou, Universität Zypern, Fachbereich Erziehungswissenschaften.

Anlauf aus der Asche bildet den ersten Teil (gemeinsam verfasst mit seinem Sohn Utz-Uwe Haus) der beeindruckenden, wegweisenden Trilogie von Heinz-Uwe Haus (alias Jean Bodin) mit dem Titel *Die Macht und der Verlust der Seele.** Das Werk thematisiert einen historisch spezifischen Neuanfang aus den Trümmern als Verlust von Seele und Wahrheit, bedingt durch die Verzerrung menschlichen Denkens und Handelns in Ostdeutschland inmitten einer Diktatur, die auf eine vorangegangene folgte. Der zweite Teil der Trilogie trägt den Titel *Fernrottung Aktenkundig oder Schlafes Mörder Schwarze Sonne* und befasst sich mit dem irrationalen und entmenschlichenden Charakter, den soziale Experimente annehmen, wenn sie autoritär als einzige, von oben verordnete Lösungen durchgesetzt werden – gleichsam als vermeintlich einzige Rettung vor der Bedrohung durch das Chaos. Diese beiden Teile der Trilogie wurden auf Deutsch verfasst. Der dritte Teil entstand unter dem Titel The *Hard Way Out* auf Englisch. Er thematisiert den selbstzerstörerischen Niedergang der westlichen Welt sowie jene Erstarrungen, die ein instrumentalisiertes, mutloses und der kapitalistischen Marktwirtschaft untergeordnetes Leben hervorbringen. Mit diesem Werk unterzieht der Autor seine Protagonisten – und damit auch die amerikanische Öffentlichkeit – einer Prüfung auf Heuchelei. Es handelt sich um eine Mini-Tragödie, die aus einem Erzähler und einem als Gesprächspartner fungierenden Chor besteht und in einer lockeren Struktur aus lyrischen Strophen und verdichteten Prosatexten angelegt ist. Haus wählte für diesen Teil der Trilogie das Englische als Ausdrucksmittel, da er – wie Klaus Schmidt (2025, S. 97) anmerkt – einen Teil seiner schöpferischen und kritischen Energie den Vereinigten Staaten als seiner zweiten Heimat widmen möchte. In meinem eigenen Kommentar konzentriere ich mich auf den ersten Teil, *Anlauf aus der Asche,* den ich aus dem Deutschen übersetzt habe. Es handelt sich um ein „Theater im Theater", eine Form der Schachtelung, bei der durch Reflexion und Brechung die Welt des Theaters, ihre Akteure und deren Entscheidungen selbst zum Gegenstand des Theaterstücks werden. In seiner Struktur und Morphologie der Moderne verpflichtet, beschwört das Stück eindringlich die Atmosphäre des „Theaters des Absurden" herauf. Es verweigert sich einer eindeutigen, leicht verdaulichen Sinngebung, einer traditionellen Handlung und einem bruchlosen Erzählfluss. Ihm fehlen die Vorhersehbarkeit und Logik konventioneller Dialoge, da die Wortwechsel ständig den Schwerpunkt verlagern oder die thematische Einheit aufheben. Den Gesprächspartnern fehlt die im antiken griechischen Drama zu findende drama-

tische *Isostheneia* (das Gleichgewicht von Macht und Redeanteil). Bestätigung und Verständnis werden beständig aufgeschoben und brechen bisweilen zusammen, während die Sprache oft übermäßig fließend, ja sogar inkohärent oder unverständlich wird und so die Unfähigkeit zur Verständigung sowie das Scheitern der Kommunikation widerspiegelt. Bedeutungen werden durch Anspielungen und Mehrdeutigkeit angedeutet, was vielfältige Interpretationen zulässt und zu geistiger Wachheit anregt. Bisweilen nimmt der Dialog einen poetischen Ton an.

Wie Klaus Schmidt (2025, S. 46) in seinem Kommentar zu dem Werk ausführt, thematisiert Haus in *Anlauf aus der Asche* nicht dramaturgisch den orwellschen Zusammenbruch der Kommunikation in der modernen Welt aufgrund von „Neusprech", also einer verarmten Sprache, die sich auf wenige rein funktionale Wörter beschränkt und lediglich instrumentellen Zwecken dient. Er geht weiter und erfasst die Transformation der alltäglichen menschlichen Sprache (zur gegenseitigen Kommunikation) in ein Werkzeug, das dazu dient, der politischen Realität zu entfliehen oder sie im Interesse des Überlebens und des Eigennutzes zu manipulieren. „Sie spiegelt zugleich Fluchtbewegungen vor der ständigen Intervention des allmächtigen Staates und subtile, bedrohliche Gesten gegenüber dem Nächsten im beruflichen wie im privaten Umfeld wider" (Schmidt, 2025, S. 46). Laut Schmidt erscheint dieser sprachliche Wandel auf den ersten Blick als klassisches Beispiel für das von Martin Esslin definierte „Theater des Absurden". Gleichzeitig entzieht sich das Werk jedoch einer einfachen Kategorisierung als Beispiel für das Theater des Absurden. Letztlich widersetzt es sich diesem Genre insofern, als es dessen Tendenz vermeidet, „die Sinnlosigkeit menschlicher Existenz, das Versagen der Logik und aller rationalen Darstellungsmittel" auszudrücken. In *Anlauf aus der Asche* werden diese spezifischen Versagen nicht der menschlichen Existenz (condition humaine) zugeschrieben, sondern bestimmten soziopolitischen Strukturen unter unmenschlichen Bedingungen (ebd.). Man könnte daher argumentieren, dass das Stück das Theater des Absurden parodiert, da es die Techniken dieses Genres nicht nutzt, um dessen anthropologischen Nihilismus zu bekräftigen, sondern um das alltägliche Spiel des Wahrnehmens von Absurditäten und deren Umwandlung in Spott offenzulegen. Ich stimme Schmidt zu, dass die uneingeschränkte Bezeichnung des Werkes als „Theater des Absurden" irreführend oder gar falsch wäre. Tatsächlich ist *Anlauf aus der Asche* in erster Linie ein politischer Kommentar und keine ontologische Schlussfolgerung hinsichtlich der Abwesenheit eines inhärenten Sinns der Existenz und der daraus resultierenden Sackgassen. Die Absurdität entspringt der politischen Realität, die den Rahmen und den zugrundeliegenden (subtextuellen) Protagonisten des Werkes bildet. Und sie kehrt zu dieser Realität zurück. Folglich beschränkt die politische Identität des Stücks die Reduzierung seiner zentralen Themenachsen auf jene des absurden Theaters. Der Grund dafür ist, dass bei einem Werk mit politischem Hintergrund (wie etwa bei Stücken, die in repressiven Regimen spielen) das „Absurde" nicht aus einer existenziellen Sackgasse entsteht, sondern aus einer Überlebensstrategie oder einer Reaktion auf eine absurde politische Realität. In diesem Fall ist die Absurdität nicht ontologisch (d. h. nicht die Natur des Lebens selbst), sondern ein Ergebnis sozialer und politischer Faktoren. Meiner Ansicht nach beschränkt sich das Werk jedoch nicht darauf, einen bestimmten Moment oder das Scheitern eines einzelnen sozialen Experiments einzufangen. Es nähert sich dem absurden Theater nicht nur morphologisch, durch die übernommenen dramaturgischen Elemente, sondern auch intellektuell, durch die tiefere ideologische Verwandtschaft, die es mit ihm teilt. Es hebt das Absurde als ontologische Konstante hervor, insbesondere im intertextuellen Kontext, also im Bezug zu Haus' anderen Werken, in denen ein Misstrauen gegenüber jedem neuen utopischen Experiment zum Ausdruck kommt. So wird das Absurde als permanente, ontologische Gefahr dargestellt, die lauert, wann immer die Menschheit die Verwirklichung von Visionen radikaler Veränderungen anstrebt. Diese Warnungen von Haus vor radikalen politischen Veränderungen bergen meiner Ansicht nach eigene Risiken, etwa die Möglichkeit, den Status quo zu legitimieren, als sei er die beste aller möglichen Welten und als führe jeder Versuch einer radikalen Veränderung zu neuen Formen des Totalitarismus.

Wie dem auch sei, es ist bezeichnend, dass Haus' vorliegendes Werk auf bloßes historisches Interesse beschränkt bliebe, wenn es nicht als Kommentar zu jeder Gesellschaft diente, einschließlich unserer eigenen globalisierten Gesellschaft, die scheinbar „frei" und „demokratisch" ist. Im Gegenteil, „Anlauf aus der Asche", ein wahrhaft bemerkenswertes und aufschlussreiches Werk, reicht weit über die DDR der 1980er-Jahre hinaus. Es reflektiert universell und zeitlos jede Sisyphusarbeit und Unfähigkeit, menschliche Schwächen zu überwinden. Die Diktatur, die das Werk anprangert, ist nicht auf den Ort und die Zeit beschränkt, in der sich das Drama entfaltet. Elemente davon durchdringen und durchdringen unsere heutige, erdrückende Gegenwart. Der Goebbelismus beispielsweise, den das Werk im kommunistischen Regime, das dem Nationalsozialismus folgte, verurteilt und aufdeckt, ist auch in unseren Gesellschaften weiter verbreitet denn je. Als Propagandataktik – und eine in ihrem rücksichtslosen Zynismus sehr erfolgreiche – dient er als Strategie, eine Lüge so lange zu wiederholen, bis sie weit verbreitet und als „Wahrheit" gesellschaftlich verankert ist. (...) In der heutigen Welt der Post-Faktizität und des unkontrollierten Stroms unbeabsichtigter wie beabsichtigter Fehlinformationen (Desinformation) – ob online oder anderweitig – ist der „Goebbelsismus", eine Lüge zu wiederholen und sie in „Wahrheit" zu verwandeln, nach wie vor lebendig. Dies gilt nicht nur für zwischenmenschliche und gesellschaftliche Beziehungen innerhalb von Staaten, sondern auch für die internationale politische Bühne und die Außenpolitik der globalen Machtzentren. Ebenso zeitlos und von besonderer Relevanz für die Gegenwart sind die Anspielungen des Stücks auf Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* und auf die stählerne Egge jener Maschine, die die Gebote des Systems in den Körper einschreibt. Die im Werk zusammengetragenen Statistiken unterstreichen die kalkulatorische Kälte, mit der Daten – die heute geradezu vergöttert werden – und Informationen zu Instrumenten der Unterdrückung und der „Einschreibung" in die menschliche Existenz werden. Moderne Technologie entwickelt diesen Prozess weiter, macht die Gewalt jedoch subtiler und unmerklicher, wodurch die Maschine weiterhin als Maschine fungieren kann. Auf ideologischer Ebene wird die Legitimierung von Zwang verinnerlicht, so wie sie heute auch globalisiert ist. Sie manifestiert sich als Konformismus, Unterordnung und Loyalität (Linientreue) gegenüber den Denkmustern dominanter Deutungsrahmen und wird durch „innere Grenzwächter" aufrechterhalten – jene Anpassung in uns selbst an all das, was unser kritisches Denken abstumpft. Die sechs Akte des Stücks spielen auf einer Theaterbühne. Jeder Akt entfaltet sich vor einem Gemälde. Diese Bilder dienen sowohl als Kulisse für ein „Spiel im Spiel" als auch als allegorische Darstellungen der politischen und gesellschaftlichen Lage (Schmidt, 2025, 47). In diesem Rahmen entspinnt sich das Geschehen zwischen zwei Schauspielerinnen, zwei ranghöheren Schauspielern und vier weiteren männlichen Darstellern, die allesamt in ein Geflecht aus homosexuellen und bisexuellen Beziehungen verstrickt sind. Gleichzeitig wird der Ablauf durch eine Souffleuse (in der Rolle der Madame Récamier), mehrere Musiker sowie Psyche als Inspizientin unterbrochen. Man kann davon ausgehen, dass die Wahl von Davids Gemälde, das Madame Récamier darstellt, kein Zufall ist: Die berühmte französische Salondame des postrevolutionären Kaiserreichs – bekannt für ihre Schönheit und ihren Einfluss auf die intellektuelle Elite – verweist auf ideale Weise auf die verführerische und korrumpierende Wirkung einer gesellschaftspolitischen Kraft, die als Souffleur agiert: als Gestalterin der öffentlichen Meinung und der vorherrschenden ideologischen Wahrnehmung. Mit aufmerksamer Haltung und direktem Blick ruht Récamier, gekleidet in antik-griechisches Gewand, auf einer griechischen Kline (einem Anaklintron). Während sie als Gastgeberin im Hintergrund bleibt, lenkt sie zugleich das Geschehen und fungiert als Katalysator für den politischen und sozialen Gärungsprozess in den Salons des einflussreichen französischen Bürgertums. Die griechische Konnotation des Gemäldes knüpft an die antike griechische Vorstellung und den Begriff der „Psyche" (Seele) an. Eine Psyche, die schlummert und schließlich in einer fremdbestimmten Gesellschaft gequält wird – einer Gesellschaft, in der eine soziale Kraft (sei es in Form von Klischees, konventionellen Sichtweisen oder [vermeintlich] revolutionären, militanten Parolen) unablässig vorschreibt, wie man zu

leben hat. Wie Schmidt (2025, 48) hervorhebt, spielt derjenige, der seine Beziehungen ausnutzt, der Hand, die ihn schützt, schmeichelt und seine politische Rolle „geschickt" spielt, letztlich die Hauptrolle und landet in der Theaterleitung. Der Mikrokosmos des Theaters spiegelt die gesamte Gesellschaft in diesem hermetisch abgeschlossenen „Kochtopf" wider. In einem „Naturzustand", in dem der Mensch dem Menschen ein Wolf ist (*homo homini lupus*), sind jene spezifischen Prozesse, durch die eine repressive Gesellschaft „Außenseiter" ausstößt und an den Rand drängt, universell erkennbar und vertraut; sie finden sich in allen Institutionen, beruflichen Umfeldern und politischen Regimen. Die – inzwischen humanisierten und „bereinigten" – Verfahrensweisen gegenüber einem unliebsamen Kollegen, der dem hierarchischen Aufstieg anderer im Wege steht, führen nicht zu Hinrichtung oder Verschwinden: Wer sich nicht wieder anpassen lässt oder in Schach gehalten werden kann, wird nicht ermordet, sondern über ein „Überdruckventil" in eine andere, feindselige Welt abgeschoben – man überlässt ihn den Wölfen der Marktwirtschaft. So gleiten persönliche Beziehungen in einer entfremdeten, von Konkurrenz geprägten Welt unweigerlich in Verhaltensmuster ab, die von Zweckmäßigkeit, Kalkül und Selbsterhaltungstrieb bestimmt sind. Daraus ergeben sich Diskussionen und Dialoge, die auf Außenstehende vordergründig absurd wirken. Das Stück liefert weder „Schlüssel" zur Entschlüsselung, noch ist es entscheidend, die Figuren im Sinne einer psychologischen Durchdringung zu verstehen; hinter ihnen verbergen sich nicht nur reale Persönlichkeiten der Berliner Theaterwelt, sondern auch archetypische Formen menschlicher Existenz – jene Rollen, die ein Individuum in einer Gesellschaft verkörpern muss, indem es sich an die gesellschaftlichen Erwartungen anpasst, sich von ihr formen lässt und die ihr zugewiesene Rolle ausfüllt. Laut Schmidt (2025, 49) liegt die eigentliche Bedeutung in der Sprache, derer sich diese Menschen bedienen. Es ist „eine Sprache voller Subtext, die jederzeit zu einem beruflichen oder politischen Fauxpas führen kann, selbst im intimsten privaten Bereich" (ebd.). Die Figuren des Stücks ähneln daher – da sie auf Selbstschutz und Eigeninteresse bedacht sind – Antihelden. In einem gemeinsam mit Klaus Schmidt verfassten Text (2025, S. 124) zitiert Haus den folgenden Dialog aus Brechts Werk: Andrea: Unglücklich das Land, das keine Helden hat. Galilei: Nein, unglücklich das Land, das Helden nötig hat. Wenn wir heute darüber nachdenken – angeregt durch das Stück von Haus –, könnten wir Brecht entgegnen, dass jede Gesellschaft Helden braucht, ebenso wie Vorbilder für Widerstand und Selbstaufopferung. Solche Vorbilder sind jedoch nicht immer oder aus-schließlich transzendente Gestalten von übermenschlicher Kraft, die für einfache und leicht verständliche Ziele kämpfen. Sie sind auch jene oft unsichtbaren und unbemerkten Verfechter von Prinzipien, die – fernab von persönlichem Nutzen und öffentlicher Anerkennung – entschlossen und beharrlich nach einem tugendhaften Leben und einem würdevollen Sterben streben. Alle Gesellschaften benötigen solche Helden, seien sie nun unbekannt oder prominent. Und womöglich sind jene individualistischen Gesellschaften am unglücklichsten, die – erfüllt von Zynismus und Verzweiflung – keine Heldenfiguren mit Sinn für gesellschaftliche Verantwortung mehr hervorbringen, obgleich der Bedarf an solchem Handeln und solcher Selbstlosigkeit keineswegs verschwunden ist. (…)

* Hinweis:
Der Auszug aus dem Kommentar von Prof. Dr. Marianna Papastephanou zu ihrer Übersetzung des Stücks ist ein Vorabdruck aus einer Sammlung dramatischer Texte von Jean Bodin in griechischer Sprache, veröffent-licht im August 2026 in edition lulu. Der Band enthält desweiteren die dramatischen Texte *The Nurse* (eben-falls übersetzt von Marianna Papastephanou), *The Hard Way Out* (übersetzt von Kostas Hadshigeorghiou) und *The Murderer of Sleep* (übersetzt von Neophytos Neophytou). Das Buch wird am 10. September 2026 im Rahmen einer szenischen Lesung ausgewählter Szenen Szenen im Satiriko-Theater in Nikosia (Zypern) vor-gestellt. In ihren hier gekürzten Ausführungen bezieht sich die Autorin auf den Kontext der Texte innerhalb der in Deutsch und zum Teil in Englisch verfassten „dramatisch-kritischen Trilogie" von Heinz-Uwe Haus und Klaus Schmidt mit dem Titel *Die Macht und der Verlust der Seele,* die 2025 im österreichischen Mackingerverlag erschienen ist.