

# **Weber, Woyzeck, Wunde Dresden**

**Ein Versuch über **Volker Löschs**  
chorische Theaterarbeiten  
am Staatsschauspiel Dresden**

**Christian Engelbrecht**



Christian Engelbrecht

**Weber, Woyzeck,  
Wunde Dresden**



Christian Engelbrecht

# **Weber, Woyzeck, Wunde Dresden**

**Ein Versuch über Volker Löschs chorische  
Theaterarbeiten am Staatsschauspiel Dresden**

Tectum Verlag

Christian Engelbrecht

Weber, Woyzeck, Wunde Dresden. Ein Versuch über Volker Löschs  
chorische Theaterarbeiten am Staatsschauspiel Dresden

Zugl. Diss., Universität Leipzig 2012

Umschlagabbildung: photocase.com © kallejipp

© Tectum Verlag Marburg, 2013

ISBN 978-3-8288-5925-8

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der  
ISBN 978-3-8288-3090-5 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

[www.facebook.com/tectum.verlag](http://www.facebook.com/tectum.verlag)

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind  
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

## **Inhalt**

Einleitung	7
Theater als Detektivunternehmen	15
I. Die Weber	25
II. Woyzeck	63
III. Die Wunde Dresden	93
Schlussbemerkung	129
Literatur	133



# Einleitung

Ziel meiner Arbeit ist es, in einer Fallstudie zum Funktionspotential von Theater und Literatur in Ostdeutschland Volker Löschs chorische Inszenierungen von Gerhart Hauptmanns *Die Weber*, Georg Büchners *Woyzeck* sowie der Zitat-Collage *Die Wunde Dresden* – drei Theatertexte über das Gewaltpotential in Ostdeutschland – kritisch zu würdigen und gleichzeitig zu historisieren, d.h. als Reflex und Teil der Geschichte Ostdeutschlands nach 1989 zu analysieren. Diese Theaterarbeiten unternehmen den Versuch einer seismographischen Gesellschaftsanalyse, die sozialen Sprengstoff aufgreift und untergründige geschichtliche Kontinuitätslinien aufzeigt – eine Versuchsanordnung zur Erforschung der gesellschaftlichen Problemlage Ostdeutschlands.

Ich interessiere mich für die Ineinanderblendungen, Zusammenschnitte und das Hin- und Herschwenken zwischen Erfahrungsmaterial und Literatur, das dramaturgische Verflechten und Verweben von Vergangenheit und Gegenwart, von Klischee, Karikatur und Tatsache – und für das Freilegen, Nutzbarmachen und Weiterdenken eines Anregungspotentials, das in jenen Theaterarbeiten verborgen liegt. Eine solche Analyse nimmt ihren Gegenstand ernst, sie bekundet Distanz und Nähe zu ihm, weiß sich ihm gegenüber frei und gebunden, hält gegenüber Literatur und Theater gleichermaßen Abstand und schmiegt sich beiden gleichermaßen an. Löschs chorische Theaterarbeiten gehen an die Grenze dessen, was die Institution des Stadt- und Staatstheaters noch erträgt – ohne jedoch den Rahmen dieser Institution zu sprengen.

Die Interventionen des politischen Theaters – ein chronisch vieldeutiger und normativ aufgeladener Begriff, der bislang alle Definitionsversuche überlebt hat – beginnen dort, »wo Akteure gesellschaftliche Wahrnehmungs- und Klassifikationsschemata in Frage stellen oder durch subversive Praktiken und Diskurse die Aufkündigung des Einverständnisses mit etablierten Sichtweisen und Ordnungskonzeptionen signalisieren.«<sup>1</sup> So lautet eine aktuelle Arbeitsdefinition, in der die heterogenen, oft auch widersprüchlichen Ansätze politischen Theaters auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden. Meine Arbeit beleuchtet eine Form politischen

---

1 Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea; Schößler, Franziska (Hg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik, Organisation. Frankfurt am Main 2006, S. 10.



Theaters, deren Anziehungs- und Wirkungskraft höchst umstritten ist. Wichtige Einwände gegen ein solches Theater, das sich oft mit der Vermittlung von Ansichten und Einstellungen begnügt, ohne die Form oder den Rahmen des Theaters selbst anzugreifen und auf ein verändertes Wahrnehmungspotential abzielen, hat Hans-Thies Lehmann formuliert.<sup>2</sup> Es scheint mir, als könnten Lösch/Schnabels Theaterarbeiten als ein letztes ebenso wütendes wie ohnmächtiges Aufbäumen eines politisch engagierten Theaters beschrieben werden, das sich gegen die melancholische Einsicht zu wehren versucht, dass sein vermeintlich souveräner, demonstrativer Gestus der politischen Kritik längst ausgehöhlt und fragwürdig geworden ist – zumal sich seit den 1990er Jahren eine »Neufassung des Begriffs«<sup>3</sup> im Feld des Theaters abzeichnet.

In *Die Weber* (Kapitel I) haben Lösch und der Dramaturg Stefan Schnabel am Staatsschauspiel Dresden den Versuch unternommen, eine Brücke zwischen dem historischen Aufstand der schlesischen Weber und der aktuellen Wut, Verzweiflung, Angst und Hoffnung ostdeutscher Arbeitsloser zu schlagen. Die Umbrüche und Verwerfungen kultureller Sicherheiten und Selbstgewissheiten um 1844 setzen sie ins Verhältnis zu der gesellschaftlichen Problemlage in Ostdeutschland nach 1989. Es wurden während des Probenprozesses Gespräche und Interviews mit jenen Ausgeschlossenen, Überflüssigen und Entbehrlichen der Gesellschaft geführt, die auf den deutschen Theaterbühnen gewöhnlich nicht oder lediglich als Rand- und Nebenfiguren vertreten sind. Ihre verstörenden Ängste, Gewalt- und Tötungsphantasien, Wünsche und Sehnsüchte wurden von Lösch/Schnabel aufgezeichnet, protokolliert und in den Theatertext eingearbeitet – ein Spiel mit Authentisierungsstrategien. Die (kollektiv-)biographischen Erfahrungen der Laiendarsteller, die als ein Chor von Arbeitslosen auftreten, spiegeln die Perspektive der schlesischen Weber, sie ergänzen, bestätigen, erweitern Hauptmanns Theatertext. Die Choristen eint das Empfinden von Ausgeschlossenheit, das Gefühl von Perspektivlosigkeit, Resignation, Verbitterung und politischer Einflusslosigkeit. Sie sind zu der Überzeugung gelangt, dass ihnen keine Chancen offenstehen. Sie gehören zum kaum wahrgenommenen Rand der Gesellschaft, der vom Verlust sozialer Wertschätzung geprägt ist. Diese ›Ausgeschlossenen‹ mit ihren entwerteten ostdeutschen Biogra-

---

2 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Berlin 2002 und ders.: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 1999.

3 Fischer-Lichte, Erika: Art. ›Politisches Theater‹, in: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart, Weimar 2005, S. 242-245, hier S. 243.

phien fühlen sich, so spitzt Heinz Bude zu, wie »Ungestorbene einer untergegangenen Gesellschaft«<sup>4</sup>.

In *Woyzeck* (Kapitel II) bilden die Erfahrungen, Wünsche, Ängste und destruktiven Impulse des Dresdner Theaterpublikums den Dreh- und Angelpunkt des Theatertextes. Erkundet wurde von Lösch/Schnabel in einer Zuschauerbefragung der Nährboden für Gewalt und Rechtsextremismus in Ostdeutschland – eine experimentierende Suchbewegung an den Brüchen und Rissen deutscher Geschichte entlang. Die Antworten der Zuschauer wurden in den Theatertext einmontiert; ein Chor von Laiendarstellern agiert als Stellvertreter des Theaterpublikums auf der Bühne des Dresdner Staatsschauspiels. Lösch/Schnabel verknüpfen die Geschichte des arbeitslosen Perückenmachers und Friseurs Johann Christian Woyzeck, der seine Frau ersticht und 1824 in Leipzig vor 5.000 Zuschauern hingerichtet wird, mit der Frage nach der verborgenen ›Mittäterschaft‹ des Theaterpublikums am hohen Gewalt- und Destruktionspotential in Ostdeutschland. Die trügerische Unschuld des Theaterzuschauers soll gestört werden. Lösch/Schnabel thematisieren das Weiterwirken eines unverarbeiteten Gewaltpotentials und die Weitergabe von blinden Flecken, deren Herkunft befragt werden soll. Soziale Kälte und passiv-aggressive Teilnahmslosigkeit, so demonstrieren sie, stellen eine Vorstufe von Gewalt dar, die auf einen Extremismus der gesellschaftlichen ›Mitte‹ hinweist. Woyzecks aufgestaute Wut, Ohnmacht und Verstörung werden als kollektivbiographische Erfahrungen einer Nachwendegeneration dargestellt, welche die Erfahrung einer stark organisierten Arbeitsgesellschaft nicht mehr teilt und mit der Entwertung der Erziehungsautoritäten nach 1989 konfrontiert ist.

*Die Wunde Dresden* (Kapitel III) ist ein Theatertext von Lösch/Schnabel zur Gegenwart der Vergangenheit in Dresden, der auf dem Prinzip der Montage/Collage<sup>5</sup> basiert: ein vielschichtiges Textgewebe, das Doku-

---

4 Bude, Heinz: Die Ausgeschlossenen. Das Ende vom Traum einer gerechten Gesellschaft. München 2008, S. 57; vgl. auch Vogel, Berthold: Ohne Arbeit in den Kapitalismus. Der Verlust der Erwerbsarbeit im Umbruch der ostdeutschen Gesellschaft. Hamburg 1999.

5 Zum Begriff Montage bzw. Collage vgl. Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München 2000; Seibel, Wolfgang: Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montage-technik und ihre Anwendung im Drama. Würzburg 1988; Hage, Volker (Hg.): Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie. Stuttgart 1981. Ders.: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens.

mente zur Zerstörung Dresdens im Februar 1945 in einen sich gegenseitig erhellenden, szenischen Verweisungszusammenhang stellt und Konstellationen zwischen der Vor- und Nachgeschichte der Bombardierung durch alliierte Kampfflugzeuge, zwischen Dresden im Nationalsozialismus und Dresden heute eröffnet. Umkreist wird das Fortwirken eines kollektiven, transgenerationellen Traumas. Theater wird definiert als ein Ort, an dem eine offene gesellschaftliche Wunde behandelt wird. Ein Chor von Laiendarstellern, die größtenteils bereits in *Die Weber* und *Woyzeck* aufgetreten sind, bildet auch hier die Grundlage für geschichtsforschendes Theater. Lösch/Schnabel haben in dieser Inszenierung den Versuch unternommen, die beunruhigenden Verdrängungen, Ausblendungen und Verwerfungen im Selbstbild der Stadt aufzuzeigen: ein kritisches Durcharbeiten und erinnerndes Wiederholen auf dem Theater.<sup>6</sup> Die Grenzlinien zwischen Historiografie und Theater sollen verwischt werden. Als Bezugspunkt für eine solche Form politisch engagierten Theaters benennt Schnabel in seinen Notizen zur Inszenierung Klaus Theweleit. »Geschichtlichkeit« bedeutet für ihn, dass etwas Vergangenes in verwandelter Form spürbar und wirksam in der Gegenwart vorliegt und – vergleichbar einer Analyse der Traumarbeit – eine Umordnung nach neuen Beziehungen erfährt:

»Geschichtlichkeit ist eine Verwandlungsform des Gewesenen, ist etwas Zusammengeschnittenes aus mindestens Zweierlei, meist aber Mehrerem. [...] Dinge existieren nicht für sich und in Zeiten, sie existieren in Beziehungen, sie existieren in Belebungen, die jemand an ihnen unternimmt, sie existieren in Wahrnehmungsweisen, Aufzeichnungsvorgängen, Verdichtungsverfahren, die etwas an ihnen entdecken. Die Geschichte hört nicht auf, sich unaufhörlich zu verändern im Maße unseres Umgangs mit ihr und zwar wirklich zu verändern; sie hört nicht auf, wirklicher zu werden; ein Teil der Geschichte [...] wird erst jetzt gemacht, entsteht durch jetzigen Umgang oder verschwindet.«<sup>7</sup>

Durch dramaturgische Zusammenschnitte, Übermalungen und Zeitemischungen versuchen Lösch/Schnabel, einer linearen Geschichtserzählung entgegenzuarbeiten. Es wirkt, als hätten sie Adornos Bemerkungen

---

Frankfurt am Main, Bern 1984; Fritz, Horst (Hg.): *Montage in Film und Theater*. Tübingen, Basel 1993.

- 6 Mit Anspielung an Freud, Sigmund: *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 10. Frankfurt am Main 1963, S. 125-136.
- 7 Theweleit, Klaus: ... ein Aspirin von der Größe der Sonne. Freiburg i. Br. 1990, S. 7ff.

zum Essay adaptiert: Der Essay, wie Adorno ihn begreift, unterläuft durch seine provisorische Architektonik den Fetisch des ›fertigen‹ Textes, er »denkt in Brüchen, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet«<sup>8</sup>.

Dass das Gegenwartstheater polarisiert, Affekte mobilisiert, beunruhigt und verstört, ist ebenso offensichtlich wie häufig unexpliziert. Zu konstatieren ist ein weitläufiges Changieren zwischen Angst und Bewunderung, besorgter Abwehr und leidenschaftlicher Zuwendung. Dies gilt besonders für das weite Feld des politisch engagierten Theaters in Ostdeutschland nach 1989. Beklagt wird die ›Klassikerzertrümmerung‹ und ›Werkdemontage‹ und der ›Verfall‹ des europäischen Bildungskanons; emphatisch umjubelt (und teilweise identifikatorisch vereinnahmt) wird der neo-avantgardistische Gestus der Kritik am literarischen Aufklärungstheater und die Hinwendung zu postdramatischen Theaterformen und Schreibweisen. Nicht nur am Beispiel Lösch fällt ein enorm affektgeladener Diskurs auf. Kaum aber findet sich eine unaufgeregte Auseinandersetzung mit den leitenden Wertideen und Hintergrundannahmen des Gegenwartstheaters. Welche Auswirkungen hat die Relativierung oder Reformulierung des Status von Texten als Vorschrift für die Inszenierungspraxis, die für das aktuelle Theater charakteristisch ist? Was verbirgt sich hinter der Ablehnung bzw. Abwehr und der Begeisterung und Faszinationskraft, die das Gegenwartstheater bei vielen Zuschauern hervorruft? Sollte sich der Konflikt zwischen den Forderungen nach ›Texttreue‹ und ›Regiefreiheit‹ nicht jenseits der normativen Ausrichtungen und jenseits von feuilletonistischen Plattitüden bestimmen lassen?

Die Konzentration auf konkrete Fallbeispiele, der Versuch eines ›dichten‹ Beschreibens und auch die Widerspenstigkeit des Textmaterials bewahren vor überstürzten Schlussfolgerungen, vorschnellen Verallgemeinerungen und gängigen Simplifizierungen, die in ihrer theoretischen Abstraktheit und ihrem Gestus eines allumfassenden Anspruches meist leer und gehaltlos bleiben.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Es soll in meiner Arbeit nicht darum gehen, eine philologische Wächterfunktion einzunehmen oder als literaturwissenschaftlicher Anwalt bzw. Verteidiger des Originaltextes

---

8 Adorno, Theodor: Der Essay als Form. In: Ders.: Noten zur Literatur 1. Frankfurt am Main 1974, S. 25.

gegenüber den vermeintlich willkürlichen Eingriffen des Gegenwartstheaters aufzutreten. Meine Arbeit zielt auch weniger auf eine Bestätigung theatral überzeugender oder weniger gelungener Lösungen. Werk- und Texttreue, so Raimund Borgmeier, sei

»ein unscharfer Begriff, der oft kritisiert oder polemisch verwendet wird, um die Umsetzung eines dramatischen Textes im Sinne der originalen Vorlage auf der Bühne oder in einem anderen Medium anzumahnen. Der Dramentext wird hierbei als Partitur und die Inszenierung als eine Art Übersetzung gesehen. Häufig liegt dabei eine sehr enge Vorstellung von den Sinnmöglichkeiten des dramatischen Textes zugrunde, und der Regisseur soll auf eine einzige ›richtige‹ Deutung eines Stückes verpflichtet werden. Im Gegensatz zur werkimmanenten Interpretation wird hier meist durchaus auch die Intention des Autors, die im schriftlichen Textsubstrat verschlüsselt sei und als deren Sachwalter sich der Regisseur zu verstehen habe, ins Feld geführt.«<sup>9</sup>

Ob es sich um ›werkgetreue‹ oder ›textgetreue‹ Inszenierungen handelt, bleibt dahingestellt. Eher interessiere ich mich dafür, Originaltext und Bearbeitung so übereinander zu legen, dass sie wechselseitige ›Umschriften‹ bilden. Meine Aufmerksamkeit gilt den Überschneidungen und Reibungen, die aus dieser Überlagerung entstehen. Vielversprechend erscheint es mir, auf das komplexe Mischungsverhältnis einzugehen. Mir kommt es darauf an, das eine mit dem anderen ins Verhältnis zu setzen, das eine durch das andere zu sehen – etwa in der Art, wie man Folien übereinander legt.

Ein Vermessen und Ausloten des Spannungsfeldes zwischen Literatur und Theater spielt derzeit weder in der Literaturwissenschaft noch in der Theaterwissenschaft eine besondere Rolle.<sup>10</sup> Die Spielvorlagen, Strich- oder Bühnenfassungen und Dramaturgien führen häufig – in der Krise des traditionellen dramatischen Theaters, nach der Relativierung des Status von Texten als Vorschrift für die Inszenierungspraxis – eine ge-

---

9 Borgmeier, Raimund: Art. ›Werktreue‹, in: Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2004, S. 701.

10 Vgl. jedoch Birkenhauer, Theresia: Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin 2005 oder auch Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Reihe: Theater und Universität im Gespräch, Bd. 6. Würzburg 2008.

spenstische Schattenexistenz und scheinen manchmal wie in einem schwarzen Loch verschwunden zu sein. Der Verdacht liegt nahe, dass hier eine ebenso bequeme wie destruktive Arbeitsteilung herrscht. Allzu oft scheint sich die Literaturwissenschaft angesichts unklarer Besitzverhältnisse vor den Herausforderungen und Zumutungen des Gegenwartstheaters auf gesichertes Territorium zurückzuziehen. Zu sehr scheint die Theaterwissenschaft in der beständigen Abgrenzung gegen ihre Herkunftsdisziplin gefangen. Seit ihren institutionellen Anfängen kreist sie um die Modellierung des Verhältnisses von Drama und Theater – ein disziplinenkonstitutiver Leitdualismus, der die gemeinschaftsstabilisierende Einheit des Faches garantieren soll.<sup>11</sup> Eine künftige Aufgabe bestünde wohl darin, jenseits aller spontanen Sympathien oder Antipathien zu einer gelassenen, interessierten Zuwendung und Auseinandersetzung mit dem jeweils »Anderen« fähig zu sein, und zwar von beiden Seiten her. Häufig wird jedoch die »Konfliktgeschichte« zwischen Drama und Theater lediglich reproduziert, ohne sie in ihrer strategisch-rhetorischen Funktion der Distinktion zu reflektieren und zu befragen.<sup>12</sup>

- 
- 11 Das Bemühen der theaterwissenschaftlichen Gründerväter bestand darin, das Fach von der »Tyrannei der Philologie« zu befreien: »Die starke Fokussierung auf die Aufführung als Forschungsgegenstand hatte zur Folge, dass die Dramatik, und damit die eigentliche Schnittstelle zwischen Theater- und Literaturwissenschaft, einen umstrittenen Stellenwert einnahm. Einerseits bilden das Drama und die Dramentheorie ein Fundament der europäischen Theatertradition. Andererseits führten die historisch erklärlichen Abgrenzungsstrategien der theaterwissenschaftlichen Gründerväter dazu, dass dem Drama ein nachrangiger Wert zukam. [...] Diese Abgrenzung lässt sich in der Forschungspraxis nicht leicht vollziehen.« Balme, Christopher: Theaterwissenschaft, in: Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 2 [Methoden und Theorien]. Hg. von Thomas Anz. Stuttgart, Weimar 2007, S. 416.
- 12 Vgl. Birkenhauer: »Die Plädoyers und Positionen, die im Verlauf dieser Geschichte formuliert worden sind, lassen sich ein wenig schematisch so resümieren: 1. Das Theater realisiert die Literatur. 2. Das Theater verhindert die Literatur. 3. Die Literatur verhindert das Theater.« Birkenhauer 2005, S. 12.