

BRUDERKRIEG IN DEUTSCHLAND –  
ZU ROLF HOCHHUTHS STÜCK *WESSIS IN WEIMAR*

FLORIAN RADVAN

*Pädagogische Hochschule Karlsruhe, Bismarckstraße 10, 76133 Karlsruhe, Germany*  
*E-mail: florian.radvan@t-online.de*

Abstract

Rolf Hochhuth's *Wessis in Weimar* is one of the surprisingly few accounts of German reunification on stage. First performed in 1993, the play depicts how life in the former GDR changed under the influence of newly established capitalist rule.

The article discusses the value of Hochhuth's political agenda as well as the aesthetic shortcomings and historical misappropriations of the play. In addition, it introduces the first production of *Wessis in Weimar*, staged at the Berlin Ensemble, which was heatedly debated by critics and theatre-goers alike. Casting aside the scenic realism desired by Hochhuth, the producer Einar Schleaf deconstructed the narrative structure of the play, thereby radically altering its political potential. His version of Hochhuth's text has since become a classic example of so-called postdramatic theatre.

---

I.

Über Jahrzehnte hinweg hat Rolf Hochhuth deutsche Gegenwart und Vergangenheit auf der Bühne dargestellt und kommentiert. Mit seinen Schauspielen hat er sich im deutschsprachigen Raum zu einem der Vorreiter des Zeit- und Problemstücks entwickelt. Trotz sehr verschiedenartiger politischer und gesellschaftskritischer Topoi – sie rangieren von einer Kritik an der Haltung der Kirche zum Genozid an den Juden (*Der Stellvertreter*) über kritische Stellungnahmen zu Wohnungsnot (*Die Hebamme*) und dem Abtreibungsparagrafen (*Unbefleckte Empfängnis*) bis hin zur Beschäftigung mit Nazi-Richtern (*Juristen*) – läßt sich in seinen Stücken ein poetologisches Grundmuster ausmachen, ein dramaturgisches Paradigma: Dokumentarische Materialien werden mit fiktiven Momenten gemischt, so daß den Stücken ein reportagehafter, häufig auch kolportagehafter Stil verliehen wird. Aus der empirischen Wirklichkeit entlehnte Fakten, die in den Buchausgaben häufig zitiert werden als Zeitungsartikel, Statistiken oder Briefe, dienen als Ausgangspunkt von Hochhuths Stücken und zeugen von der gesellschaftlichen Relevanz ihrer Sujets. Dabei sei es Hochhuths "wirklich epochale Leistung [. . .], die dramatische Literatur wieder zu der öffentlichen Angelegenheit gemacht [zu haben], die sie bei den griechischen Tragikern ebenso wie bei den großen Aufklärern, bei Voltaire oder Lessing und Schiller, gewesen ist."<sup>1</sup>



Unter politischem Aspekt waren und sind Hochhuths Dramen, deren Konzeption seit knapp vierzig Jahren in vielem unverändert geblieben ist, kaum verschlüsselt und daher auch wenig interpretationsbedürftig. Sie leben vom Primat der Allgemeinverständlichkeit. Ein Thema, das sie leitmotivisch durchzieht, ist die Auseinandersetzung eines Individuums mit einem Kollektiv, sei es ein Berufsstand, ein Militärbündnis, eine politische Vereinigung oder eine ökonomische Interessengemeinschaft. In den *Weimarer Beiträgen* beschrieb Hochhuth diesen Konflikt 1977 als ein Grundanliegen seiner gesamten schriftstellerischen Arbeit: "Bei mir ist es eigentlich immer der Einzelne, der sich gegen eine ihn bekämpfende Umwelt durchzusetzen versucht. Bei Komödien glückt es ihm, in ernsten Stücken bleibt er auf der Strecke. Er bleibt auf der Stecke, aber hat etwas in Bewegung gebracht."<sup>2</sup>

In bewußter Anlehnung an die Dramaturgie Friedrich Schillers, insbesondere dessen Geschichts- und Gewissensdrama (*Don Carlos*, *Maria Stuart* oder auch *Wallenstein*), tritt ein freies, verantwortungsbewußtes Individuum als Movens der Geschichte auf. Auch in *Wessis in Weimar*, den 1993 veröffentlichten *Szenen aus einem besetzten Land*, bleibt der Einzelne, seine Biographie und Handlungskompetenz, sein Erfolg oder Scheitern, die zentrale Kategorie der Handlung. Wie sich aus Hochhuths Stücken ablesen läßt, ist dieses dramaturgische Moment eng verbunden mit dem Bemühen, für die Selbstbestimmtheit von Menschen einzutreten, sie nicht zum Spielball von politischen, wirtschaftlichen oder gar militärischen Interessen werden zu lassen. Mittels eines 'Theaters der Empörung', das an gesellschaftlichen Mißständen direkt und unverhohlen Kritik übt, ist der Autor stets der Maxime eines entschiedenen Humanismus verpflichtet gewesen, auch wenn sich diese Position nicht parteipolitisch bestimmen läßt.<sup>3</sup> Stückeschreiben galt und gilt Hochhuth als ein Akt der Geschichtsaneignung und -aufklärung, ein Impuls, den seine Dramen auf die Zuschauer übertragen sollen, indem sie zur Erweiterung ihres Erkenntnishorizonts beitragen. Er verbindet mit dem Theater "eine konkrete Wirkungsabsicht" und verabscheut "feinsinnigen Kunstgenuß um seiner selbst willen".<sup>4</sup> Literatur gilt ihm als ein politisches Handwerk.

*Wessis* nähert sich dem Thema Wiedervereinigung über die dokumentarisierende Darstellung von Einzelschicksalen an. Dabei möchte das Stück Antwort auf zwei Fragen geben, die programmatisch auf dem Umschlag der Buchausgabe abgedruckt sind: "Hat die deutsche Vereinigung Ostdeutschland zu einer Kolonie der Wessis gemacht? Oder kann das marode Land nur unter großen Opfern – in Ost und West – neu aufgebaut werden?"<sup>5</sup> So war *Wessis* nicht mehr geprägt von den Utopien oder Schreckensvisionen der unmittelbaren Wendezeit und vermittelte keine Zukunftskonzepte. Vielmehr übte das Stück unverblümt Kritik am gesellschaftlichen *status quo* und nahm damit zugleich –

zumindest implizit – die Position ein, daß die Probleme, die auf der Bühne gezeigt wurden, realpolitisch auch lösbar seien.

Von Anfang an waren Hochhuths Schauspiele gekennzeichnet vom Anspruch auf Vollständigkeit oder, negativ gewendet, einer gewissen Faktenhuberei, und auch als Beobachter der jüngsten Geschichte ließ er den Blick sehr weit schweifen. In teilweise kruder Realistik wird in *Wessis* auf Lebens- und Leidensgeschichten in den neuen Bundesländern fokussiert. Unter anderem beleuchtet Hochhuth die Konsequenzen der EG-Subventionierungspolitik für eine Obstplantage, das Schicksal von DDR-Hochschullehrern – also auch den Umgang mit jenen Wissenschaftlern, die sich dem ostdeutschen Regime angedient hatten –, ein nach 1989 um sich greifendes Spekulantentum oder die späten Konsequenzen des Mauerbaus für jene Grundstückseigentümer, die am sogenannten Todesstreifen wohnten. In diese längste Szene werden Songs und Slogans integriert, deren Anklänge an Brecht'sche Inszenierungstechniken, aber auch an den kritisch-oppositionellen Geist von DDR-Liedermachern nicht zu überhören sind. In weiteren Bildern schildert Hochhuth am Schicksal von Kleinbürgern (ein weiteres Paradigma seiner Dramaturgie) die nach der Wende einsetzende Massenarbeitslosigkeit. Ein Rundfunkreporter zeichnet Sorgen und Nöte einer 55-jährigen Frau auf, die – ehemals in einer Ostberliner Glühlampenfabrik beschäftigt – auf dem Arbeitsmarkt nun chancenlos ist. Ferner wird der Suizid eines Bauernehepaares dramatisiert, ausgelöst durch den zwangsweisen Verkauf ihres Anwesens.

Hochhuth thematisiert ein breites Spektrum an Problemen, die zwei Jahre nach der euphorisch begrüßten Einheit manifest wurden. Gleichzeitig verweist *Wessis* auf gesellschaftliche Grundkonflikte jeder Demokratie und zeigt Aporien im staatsbürgerlichen Denken der Jahre nach 1989 auf. Eine Integration der ehemaligen DDR wird erwünscht, aber nur unter marktwirtschaftlichen Vorzeichen. Gerechtigkeit soll geschehen, aber ohne Gewalt. Von Hochhuth wird Verständnis für Gewalt geäußert, aber sie darf nicht legitimiert werden. Die von der Legislative und Exekutive anscheinend begangenen Ungerechtigkeiten werden von Westdeutschen nur beiläufig wahrgenommen. Insgesamt sind die Szenen dabei allerdings eher statische Zustandsbeschreibungen von gesellschaftlichen Problemen, selten wird die Entwicklung eines Charakters, mit emotionalen Umschlagpunkten, auf der Bühne tatsächlich gezeigt.

Obwohl die in *Wessis* erzeugten Stimmungsbilder authentisch sind, können sie keinesfalls als repräsentativ für Ostdeutschland gelten. Vielmehr möchte Hochhuth zeigen, wie politische Taktlosigkeit und Ungeschick, aber auch Versagen und Fehleinschätzungen der anfangs enthusiastisch gefeierten Vereinigung einen sehr bitteren Beigeschmack verliehen haben. Gleichzeitig wird evident, daß die unterschiedlichen

politischen Systeme und Werteordnungen sich, entgegen der ursprünglichen Hoffnung, nicht im Laufe weniger Jahre miteinander vereinigen lassen. Er stellt somit einen Konflikt dar, der von psychoanalytischen Erklärungsansätzen schon früh antizipiert wurde:

Deutsche Wiedervereinigung konnte zunehmend zu einem erfahrungsfernen Phantasma werden, in das Trennungs- und Einheitsphantasien einströmten. [. . .] Schon 1989 war klar, daß die von unbewußten Wünschen nach neuer Einheit gespeiste Phantasie im Fortgang der politischen Wiedervereinigung mit der gesellschaftlichen Realität zusammenstoßen mußte; ihre Enttäuschung an der Wirklichkeit ließ sich voraussehen. Die wiedervereinte Nation konnte kein versöhntes Ganzes sein, das alle Widersprüche aufhebt.<sup>6</sup>

Seine Kritik steigert Hochhuth bewußt zur politischen Polemik, die Partei ergreift und den Finger zielsicher auf offene Wunden im Vereinigungsprozeß legt. Andererseits leidet die Glaubwürdigkeit des Stückes unter der fortwährenden Stigmatisierung westdeutscher Personen wie Institutionen. Indem die titelgebenden 'Wessis', deren Legislatur, staatliche Organe und Vertreter durchweg als korrupt, kapitalistisch, geschichtsblind und mitleidslos dargestellt werden, verfällt Hochhuth in ein Schwarz-Weiß-Schema und entwirft ein Feindbild, das die Realität nicht erfassen kann. Gewalt, sei sie psychischer oder physischer Natur, sei sie ausgelöst durch politische, strukturelle oder ökonomische Krisen und Fehlentscheidungen, nimmt dabei eine Schlüsselfunktion im Stück ein.<sup>7</sup>

Hochhuths Kritik steigert sich zu einer repetitiven Nörgelei, die in nahezu allen Szenen ein Klagelied anstimmt und die dem Einigungsprozeß inhärenten Widersprüche nicht thematisiert. Ein Sündenbock scheint in *Wessis* allzu schnell gefunden. Als verbindendes Moment fungieren vielfach Antipathie, Ressentiments und Haßgefühle, von den 'Ossis' gegenüber den 'Wessis' gehegt, sowie – als zweites durchgehendes Moment aller Szenen – eine westliche Arroganz und Anmaßung gegenüber allen Ostdeutschen. Kann in solchen Charakteren, falls vom Autor erwünscht, eine ostdeutsche Identitätsvergewisserung stattfinden? Kann man so erklären, warum "die übergeduldigen Opfer des totalitären Regimes [. . .] jetzt den totalen und sofortigen Anschluß an die Bundesrepublik" fordern?<sup>8</sup> Warum wehrt Hochhuth beispielsweise Kritik an der DDR instinktsicher ab?

## II.

Bewußt überzeichnet Hochhuth vermeintliche ost- und westdeutsche Charakteristika. Er versucht, individuelle Lebensgeschichten aufzuspüren und benutzt Dokumente als Basis oder Folie für eine politische Polemik, die ostdeutsche Biographien affektgeladen erzählen möchte, ohne daß diese – streng genommen – noch historisch-authentisch wären. Deutlich wird dies in der Szene "Zu ebener Erde und erster Stock", in der ein Brief

der ehemaligen Justizministerin Sabine Leutheuser-Schnarrenberger als Text gesprochen wird, eine schriftliche Äußerung also als Bühnenreplik fungiert.<sup>9</sup> Daß ihr formelhaftes, mit juristischen Fachtermini gespicktes Deutsch die bittere Empörung einiger anwesender Bittsteller hervorruft, ist evident und vom Autor beabsichtigt. Um die vermeintliche westdeutsche Arroganz und kaltherzige Justiz besonders plakativ darzustellen, läßt Hochhuth hier den juristischen Fachdiskurs und -duktus bewußt auf ein Politikverständnis prallen, das vom gesunden Menschenverstand geprägt ist. Das dokumentarische Material hat hier nicht die Funktion, sich rational-kritisch mit der Legislatur der Wiedervereinigung auseinanderzusetzen, sondern dient lediglich als Objekt ostdeutscher Entrüstung oder des Spotts.

Durch die Verwendung von dokumentarischen Materialien werden die Szenen zwar überprüfbar und referenzialisierbar, und die Quellen stehen einer kritischen Kontrolle offen. Dennoch kann *Wessis* keinen Anspruch auf Objektivität erheben geschweige denn als geschichtliches Anschauungsmaterial dienen.<sup>10</sup> Obwohl Zeitungsartikel, Briefe und Gesetzestexte die Grundlage des Stückes bilden, kann man *Wessis* nicht kurzerhand dem Genre des Dokumentartheaters zuordnen. Vielmehr besteht die Tendenz zu einer nicht immer zielgerichteten emotionalen Überreiztheit, und das Stück zeigt kein Destillat der Wirklichkeit. Im Hinblick auf Hochhuths eigene Definition eines politischen Schauspieles, die er 1970 in *Dabei* abdrucken ließ, mutet *Wessis* so auch wie eine Regression an: "Politisches Theater kann nicht die Aufgabe haben, die Wirklichkeit – die ja stets politisch ist – zu *reproduzieren*, sondern hat ihr entgegenzutreten durch *Projektion* einer neuen. Und nur dort, wo es moralisch anstatt politisch agiert, trifft es den Zuschauer und bewahrt es seinen eigenen Raum, der nicht jener des Wahlredners ist."<sup>11</sup> Die *Szenen aus einem besetzten Land*, gut zwei Jahrzehnte nach dieser Begriffsbestimmung verfaßt, schöpfen das politische Potential der Wiedervereinigungs-Geschichte nicht vollkommen aus. Es fehlt die von Hochhuth hier eingeforderte politisch visionäre Komponente, die über die reine Deskription der Realität hinausgeht und den Brückenschlag bildet zwischen dem politischen Tagesgeschäft und möglichen gesellschaftlich-politischen Innovationen. Der Kritik am *status quo* setzt Hochhuth kein eigenes Deutungsmuster gegenüber.

Wie bei vielen seiner Stücke stellt Hochhuth auch in *Wessis* jeder Szene ausführliche Regieanweisungen voran, die die einzelnen Bilder nicht nur vorstellen, sondern auch kommentieren und in Exkursen über deren Inhalt diskursartig reflektieren. Diese einführenden Texte sind, wie Hochhuth 1976 anlässlich eines *ZEIT*-Gespräches feststellte, "die Eisen in der Felswand. Außerdem will ich, daß meine Stücke *gelesen* werden. In wie vielen Städten und Theatern hat man mich nie aufgeführt – da kann man dann die Bücher lesen."<sup>12</sup> Ironischerweise tritt Hochhuths poli-

tische Kritik in den Vortexten konturierter zutage als in den eigentlichen Szenen, was nicht zuletzt durch den essayistischen Charakter dieser Vor-Schriften bedingt ist. Dabei oszillieren sie zwischen Regieanweisung, Materialsammlung, Selbstreferenz und Kommentar. Es finden sich unter anderem Verweise auf die Theatergeschichte, historisch-politische Diskurse und intertextuelle Anspielungen, die im Aufbau nicht zufällig an Lessings *Hamburgische Dramaturgie* erinnern.<sup>13</sup> Zeitweilig ist nicht mehr klar, ob es sich noch um szenische Anmerkungen handelt oder bereits um selbständige Traktate, die durch die folgende Szene nur bestätigt beziehungsweise illustriert werden.

Obwohl Hochhuth Sinn für historische Zusammenhänge und Kuriositäten beweist, entwickeln sich die Erläuterungen schnell von scharfsinniger Analyse hin zu der Verbreitung von Allgemeinplätzen, die nur der Polemik des Stückes dienen. Sie zeugen von der Belesenheit des Autors, wirken aber gelegentlich wie eine penetrante Zurschaustellung von Wissen. Wenn Hochhuth auf die pyrotechnischen Effekte einer Berliner Kleist-Inszenierung eingeht, die den wenigsten Lesern von *Wessis* bekannt sein dürfte, so eröffnet er ein Kabinett der Eitelkeiten, indem er sich als aufmerksamer Theatergänger ausweist. Es bleibt zu bezweifeln, ob seine Leser diese Art der Weitschweifigkeit schätzen, wie Hochhuth einmal selbstbewußt erklärte.<sup>14</sup>

Daß Hochhuth die überlangen Regieanweisungen zielgerichtet einsetzt, um bei seinen Lesern Erwartungshorizonte zu schaffen und die Rezeption des Textes bewußt zu lenken, ist evident. Er erklärt sie so, zumindest ansatzweise, für unmündig, die politische Botschaft der Szenen selbst zu erschließen. Gleichzeitig nimmt er sich im Falle von *Wessis* die Möglichkeit, dialektisch zu argumentieren, beispielsweise eine umfassendere Kapitalismuskritik zu erreichen, indem er einen Ostdeutschen als Spekulanten auftreten läßt; auch der nach 1990 im Osten Deutschlands aufkeimende Rechtsextremismus hätte angesprochen werden können. Mittels einer ambivalenten Figur, die die Stereotypen des Opfer-Ossis und des Täter-Wessis hinter sich läßt, hätte die innere Zerrissenheit vieler neuer Bundesbürger, die von der Marktwirtschaft eingenommen, aber von deren Konsequenzen zugleich abgestoßen waren, aufgezeigt werden können. Insbesondere die Auflösung des Opfer-Stereotyps, der die Ostdeutschen in die Nähe von Märtyrergestalten rückt, hätte dem Schauspiel mehr Glaubwürdigkeit und Spannung verliehen.

Obschon man Hochhuths idealistischem Vorhaben applaudieren muß, sich mit *Wessis* zum Anwalt derjenigen zu machen, die durch die Einheit politisch und ökonomisch benachteiligt wurden, so scheint sein Drama – zumindest in Teilen – ein verzerrtes Bild der Jahre 1989 bis 1992 zu entwerfen. Ohne der damals bereits einsetzenden ‘Ostalgie’ das Wort zu reden, wird die ehemalige DDR bei Hochhuth nur sehr beiläufig kritisiert oder gar als autoritärer Unrechts-Staat dargestellt. Die DDR-

Wirtschaft und deren Produktionsmittel werden verklärt, insbesondere redet Hochhuth dem Mythos der Vollbeschäftigung das Wort. Von Wahlfälschungen und oppressiver Staatsführung wird ebensowenig gehandelt wie von den Aktivitäten des Ministeriums für Staatssicherheit. Sein Deutungsmuster der Wiedervereinigungs-Realität stützt sich auf den Dualismus von Gut und Böse, der wenig wirklichkeitsgetreu geschweige denn erkenntnisfördernd ist. Ist diese einseitige Perspektive gerechtfertigt? Wird sie dem tatsächlichen Vereinigungsprozeß gerecht, dessen Schwierigkeiten (ohne westdeutsche Versäumnisse und Fehlentscheidungen entschuldigen zu wollen) auch auf der katastrophalen wirtschaftlichen Ausgangslage im Osten beruhte?

Zumindet ist *Wessis* Beleg dafür, daß bald nach der Vereinigung – als sich abzeichnete, daß die Abkehr vom real existierenden Sozialismus nicht innerhalb weniger Monate einen mit dem Westen vergleichbaren Lebensstandard bringen würde – eine diffuse Sehnsucht nach der ehemaligen DDR einsetzte, die von einer scharfen Kritik an westdeutscher Politik und Gesellschaft begleitet war. Der Autor Hochhuth hat diese Stimmung aufgegriffen und, quasi als provokante These, auf die Bühne gestellt. Dabei entsteht ein zeitweilig recht naives Polittheater, das – ironisch gesprochen – auch vom Kitsch der guten Absicht lebt und welches nicht mehr, wie vom Autor beabsichtigt, als Satire zu erkennen ist.<sup>15</sup>

### III.

Stellvertretend wird im folgenden die abschließende Szene “Ossis: Diebe, Wessis: Hehler” analysiert, da sie die Stärke von Hochhuths politisch-engagiertem Theater zeigt, aber auch Mißkonzeptionen seiner Dramaturgie verdeutlicht. Ein zentrales Moment ist hier, wie im gesamten Stück, das wiederholt angesprochene Verhältnis von Politik und Gewalt. Das letzte Bild thematisiert die Verstaatlichungs-Politik in der Sowjetischen Besatzungszone, deren unrechtmäßige Enteignungen von Grundbesitz und Immobilien nun, über fünfzig Jahre später, von westdeutschen Gerichten scheinbar sanktioniert werden. Um Verzweiflung und Wut, aber auch die Entschlossenheit des ehemaligen Gutshausbesitzers Roessing zu illustrieren, schildert die Szene, wie der neunzigjährige Mann sein Anwesen, das von DDR-Eigentum in Bundesbesitz übergegangen ist (ihm also zweimal enteignet wurde), durch einen Brandanschlag selbst zerstört: “Also pereat! Das Feuer ist die einzig legitime Antwort auf den Bonner Rechtsbruch: Denn das Pack, das sich jetzt hier reingesetzt hat, ist geradezu – per definitionem, was die Allgemeinheit nicht ist! Sondern was sich nur über sie erhebt, wie Abschaum obenauf.” Er argumentiert, daß seine Familie, die das Haus über Jahrhunderte bewohnt habe, nun legitimiert sei, “es der Natur zurückzugeben.”<sup>16</sup> Zunächst werden die Zuschauer jedoch über Roessing,



einen international bekannten DDR-Professor für Molekularbiologie, und seine Beweggründe, sich gemeinsam mit seiner Enkelin auf dem Gut aufzuhalten, im unklaren gelassen. Als Teil eines Fernsehteams hat die Enkelin Ruth ihren Großvater eingeschmuggelt, vermeintlich, um eine Dokumentation über "Schlösser rund um die Wartburg" zu drehen.<sup>17</sup>

Ob er, seine Enkelin oder einer der anwesenden Staatsgäste bei diesem Anschlag ums Leben kommen, bleibt unklar. Die letzte Zeile des Schauspiels, "Der Raum brennt jetzt.", ist nicht nur als Regieanweisung zu verstehen, sondern schließt eine Beschreibung der gesellschaftlichen Situation drei Jahre nach der Wiedervereinigung ein.<sup>18</sup> Das Verhältnis der beiden ehemaligen deutschen Staaten zueinander, gekennzeichnet durch die Ost-West-Konfrontation, möchte Hochhuth, wie mit der Feuermetapher angedeutet, als animos, aggressiv, ablehnend, wenn nicht gar kriegerisch beschreiben. Mit diesem Hinweis, daß der Bruderkrieg in Deutschland wieder entbrannt sei, endet das Stück. Ebenso wie im Prolog, wo die Ermordung des Treuhänder-Chefs Carsten Detlev Rohwedder gezeigt wird, wird im Denouement die Frage nach Implikationen und Legitimationen von Gewaltanwendung angesprochen und bildet so die thematische Klammer von *Wessis*.

Zweifellos ist "Ossis: Diebe, Wessis: Hehler" – trotz dramaturgischer Schwächen, etwa einer gewissen Langatmigkeit und der gewundenen Handlungsführung – eine der kontroversesten Szenen des Stückes. Bewußt spitzt Hochhuth seinen Protest hier zu und stellt die Brandstiftung, nicht nur ansatzweise, als einen legitimen Akt des Widerstands dar. Indem er gewaltsamen Einspruch gegen die Legislatur der Wiedervereinigung gutheißt und seine Charaktere damit *de jure* den Boden der Rechtsstaatlichkeit verlassen, deutet Hochhuth an, daß er einen von Verzweiflung getragenen, zivilen Ungehorsam befürwortet. Sicherlich spricht er sich damit nicht für Gewalt als ein generelles Heilmittel aus; eher möchte er an das Publikum appellieren, über das moralische Für und Wider von gezielter Gewalt, etwa des Attentats oder der Brandstiftung, nachzudenken. Gleichzeitig verdeutlicht er, daß Gewalt eine Konstante politischen, aber auch allgemein-menschlichen Handelns ist.<sup>19</sup> Keinesfalls redet Hochhuth der Utopie einer gewaltfreien Gesellschaft das Wort. Aus *Wessis* kann man nicht resümieren, daß die Wiedervereinigung ein gewaltfreier Prozeß gewesen sei, wie die Slogans der 'friedlichen Revolution' oder 'Feierabend-Revolution' dies andeuten.

In der Schlußszene wird der Frage nach dem offensiven Widerstandsrecht beziehungsweise einer Widerstandspflicht durch intertextuelle Referenzen zu Ernst Jüngers *Der Waldgang* besonderes Gewicht verliehen. Jüngers individualistische Weltanschauung hat Hochhuth maßgeblich beeinflusst. Für die Zuschauer nicht erkennbar, wird Jüngers Schrift allerdings teils unkritisch übernommen, teils appropriiert, in dem Versuch, sie



als Legitimation und Beschreibungsgrundlage (besonders für den Protagonisten Roessing) heranzuziehen. Um der Brandstiftung die Aura der Legalität zu verleihen, liest Ruth Passagen aus Jüngers Schrift vor: "Die Rechtsverletzung kann auch legalen Anstrich tragen, etwa dadurch, daß die herrschende Partei eine verfassungsändernde Mehrheit bewirkt. Die Mehrheit kann zugleich recht haben und Unrecht tun: der Widerspruch geht in einfache Köpfe nicht hinein."<sup>20</sup> Indem Hochhuth dies rezitieren läßt, problematisiert er den Rechtsbegriff. Treffsicher wird eine juristische Schwachstelle im Einigungsvertrag kritisiert, die festschreibt, daß die *vor* Gründung der DDR durchgeführten Enteignungen nicht revidiert werden.<sup>21</sup> Dennoch kann der Ausweg, den Hochhuths Figuren wählen, nicht als Handlungsleitbild für die Realität fungieren. Durch die Zerstörung des Objektes wird weder eine Rechtsnovelle befördert noch die dem Sachverhalt innewohnende juristische Problematik thematisiert geschweige denn demokratisch-rechtsstaatliches Denken geschult. Der Protest wirkt so unüberlegt-äußerlich und eher symbolisch.

Im Rahmen von "Ossis: Diebe, Wessis: Hehler" sind die Jünger-Zitate – zumindest auf den ersten Blick – wirkungsvoll eingesetzt. Indem er gezielt die politische Lage des Jahres 1933 anspricht, eröffnet Hochhuth einen historischen Diskurs (Gewalt als notwendiger Widerstand oder als terroristischer Akt), der über die eigentliche Problematik der Enteignungen hinausweist, und zeigt gleichzeitig Kontinuitätslinien in der deutschen Geschichte auf. Die ersten Monate des Dritten Reiches fungieren als historische Vergleichssituation. Ruth trägt die Geschichte eines Sozialdemokraten vor (wiederum aus *Der Waldgang*), der im Frühjahr 1933 "im Hausflur seiner Wohnung ein halbes Dutzend sogenannter Hilfspolizisten erschöß. Der war noch der substantiellen, der altgermanischen Freiheit teilhaftig, die seine Gegner theoretisch feierten."<sup>22</sup> Als Maxime und moralische Grundlage des Handelns schlägt Hochhuth also ein *principiis obsta* vor und stellt gewaltsamen Widerstand als zentrales Motiv heraus (nachdem in anderen Szenen schon Anpassung, Resignation und auch Selbstmord als mögliche Reaktionen auf soziale Ungerechtigkeiten präsentiert wurden).

1951 hat Jünger den Waldgänger, wie zuvor schon den Arbeiter und den unbekanntem Soldaten, als eine der großen Gestalten der Zeit beschrieben: "Waldgänger aber nennen wir jenen, der, durch den großen Prozeß vereinzelt und heimatlos geworden, sich endlich der Vernichtung ausgeliefert sieht."<sup>23</sup> Er sei jedoch dazu entschlossen, Widerstand zu leisten, sei kampfbereit und operiere in Todesnähe, unabhängig und nicht durch Organisationen, wie beispielsweise das Militär, gebunden. Er lebe in einem unabhängigen Kampf für die Freiheit, die "die substantielle, elementare Freiheit [sei], die in gesunden Völkern erwacht, wenn die Tyrannis von Parteien oder fremden Eroberern das Land bedrückt. Sie ist

keine lediglich protestierende oder emigrierende Freiheit, sondern eine Freiheit, die den Kampf aufnehmen will.”<sup>24</sup> Gleichzeitig erwarte der Waldgänger keine Gnade oder Gerechtigkeit, geschweige denn menschliche Zuvorkommenheit oder Ritterlichkeit. Er kenne keine Neutralität und keine Festungshaft.

Dennoch läßt sich *Der Waldgang* nicht auf die simplifizierende Formel vom freiheitsliebenden Guerillero bringen; für Jünger steht eine geistige Disposition im Vordergrund. Waldgänger sei der freie, von Gott geschaffene Mensch, der sich selbst, ohne dogmatische Maske und ideologische Einschränkungen, verwirkliche: “Man kann auch sagen, daß der Mensch im Walde schläft. Im Augenblick, in dem er erwachend seine Macht erkennt, ist die Ordnung wiederhergestellt. Der höhere Rhythmus der Geschichte kann überhaupt dahin gedeutet werden, daß der Mensch sich periodisch wiederentdeckt.”<sup>25</sup> Zum Ende des Traktats tritt die mythische Komponente der Sprache in den Vordergrund: “Im Urgrund ist das Wort nicht Form, nicht Schlüssel mehr. Es wird zur Schöpfungsmacht. Und dort liegt seine ungeheure, nie ausmünzbare Kraft. Hier finden nur Annäherungen statt. Die Sprache webt um die Stille, wie die Oase sich um eine Quelle legt.”<sup>26</sup>

Eine Kritik an Hochhuths intertextuellen Verweisen auf *Der Waldgang* kann an mehreren Punkten ansetzen. Zunächst scheint die kommentarlose Gleichsetzung von zwei historischen Situationen, 1933 und 1992, irreführend, auch wenn sie in *Wessis* wirkungsvoll eingesetzt wird und maßgeblich zur Charakterisierung der Protagonisten beiträgt. Selbstverständlich waren die Rahmenbedingungen politischen Handelns, politischer Willensbildung und der Rechtsprechung Anfang der Neunziger gänzlich anders als nach der sogenannten Machtergreifung. *Raison d’être* eines auf Waffengebrauch beruhenden Widerstandes war 1933 das Dritte Reich selbst, in seiner Diffamierung politischer Gegner, mit dem Terror und der Judengesetzgebung. Daß das wiedervereinte Deutschland natürlich kein faschistisch-verbrecherischer Staat ist, darüber wird geflissentlich hinweggesehen.<sup>27</sup> Brisant und provokativ ist, daß Hochhuths Figuren Gewalt als Akt politischer Emanzipation (gegen die bestehenden Rechtsmittel) definieren und somit als ein Regulativ für den demokratischen, auf der Basis der Gewaltenteilung operierenden Rechtsstaat propagieren. Zwar kann sich der Autor auf Art. 20, Abs. 4 des Grundgesetzes berufen, in dem das Widerstandsrecht verankert ist; dies ist jedoch nur verbürgt, wenn die freiheitlich-demokratische Grundordnung in Gefahr und “andere Abhilfe nicht möglich ist”.

Indem er Claus Graf Stauffenberg – im Stück ein Freund von Roessings Sohn – als Ikone des ehrenvollen Widerstandes heraufbeschwört, deutet Hochhuth an, daß Widerstand heutzutage eine ähnliche politische Relevanz besitze wie im Dritten Reich. Da Stauffenberg in der öffentlichen Wahrnehmung untrennbar mit der Opposition gegen

Hitler verbunden ist, wird auch Roessing und dessen Familie damit assoziiert. Wenn man das gesamte Stück überblickt, schafft Hochhuth die Tradition einer deutschen Résistance, die sich als merkwürdige Allianz von Stauffenberg über die (im Prolog nicht explizit thematisierte) RAF bis hin zu einem fiktiven DDR-Professor für Humanbiologie spannt. In *Wessis* scheinen sie, im Schulterschuß vereint, im gemeinsamen Kampf gegen einen das Recht brechenden Staat namens Bundesrepublik.

Ohne hier den experimentellen Charakter von *Der Waldgang* und die elitären und gelegentlich sozialdarwinistischen Untertöne der Schrift näher zu diskutieren, sei festgestellt, daß Roessing zum Typus eines Waldgängers stilisiert werden soll. Zumindest stellt er, nicht ohne Pathos und Verweis auf die eigene widerständlerische Großartigkeit, fest: "Einer großen Sache – selbst ein Ende machen: ist immerhin weniger schmerzlich, als wenn das Niederträchtige sie sich aneignet."<sup>28</sup> Das Bild des Waldgängers soll als Präfiguration für Roessing fungieren und ihn mit dem Nimbus des couragierten Einzeltäters umgeben. In *Wessis* läßt Hochhuth Roessing so als Partisanen oder quasi paramilitärischen Widerstandskämpfer auftreten, der nun, ähnlich wie 1933, gegen eine fehlgeleitete Staatsmacht anzutreten habe. Hochhuth versucht, in Roessing und Ruth den Typus des Waldgängers als eines Menschen zu entwerfen, der "sich durch keine Übermacht das Gesetz vorschreiben [läßt], weder propagandistisch noch durch Gewalt".<sup>29</sup> Der Vorbildcharakter von Jüngers Schrift wird dementsprechend auch explizit auf der Bühne thematisiert: "Ich wäre bestimmt nicht ohne Jüngers 'Waldgang' darauf gekommen, daß Einäscherung die letzte Möglichkeit ist, den Hehlern, wenn die identisch mit dem Staat sind, ihr Diebesgut wieder abzujagen!"<sup>30</sup>

Gerade auf dieser Ebene sind die Verweise auf Jünger jedoch problematisch, wenn man die Textrelationen und Hochhuths Verfahren der intertextuellen Bezugnahme auf *Der Waldgang* näher untersucht. Es wird evident, daß Roessing, der dem Staat Verständnis und Gehorsam verweigert, nicht dem Typus des Waldgängers in Jüngers Sinne entspricht. Er ist eher auf Wahrung seines Besitztums fokussiert und weniger Teil einer unabhängigen Elite. Vermutlich würde Roessing, um hier spekulativ in Hochhuths Fabel einzugreifen, in der Brandstiftung kein probates Mittel des Protests sehen, wenn ihm sein eigenes Anwesen nicht enteignet worden wäre. Seine Handlungsmotive weisen eher in Richtung persönlicher Rachegefühle, und sein Akt der Emanzipation gegen die Gesetze mündet in einem Radikalismus, den er – auf anderer Ebene – gerade bekämpfen wollte. Indem er seine Vernunft der Anschauung unterwirft, daß er bedingungslos im Recht ist, findet eine Korrumpierung seiner freiheitlichen Prinzipien statt, und es wird versucht, Gewalt und Gewaltanwendung zu legitimieren und ethisch zu rationalisieren. Die Problematik der intertextuellen Referenz in der letzten Szene beruht

also darauf, daß der Begriff des Waldgängers, eines zweifellos interessanten und einprägsamen Bildes, von Hochhuth vereinfacht und nur auf einer bestimmten Ebene ausgedeutet wird.

Obwohl "Ossis: Diebe, Wessis: Hehler" natürlich keinen Platz bieten kann für eine umfassende diskursive Auseinandersetzung mit *Der Waldgang*, illustriert die Szene doch Hochhuths Umgang mit anderen Texten oder historischem Quellenmaterial. Symptomatisch für seine Arbeitsweise ist ein, hier überspitzt formuliert, auf Effekthascherei angelegtes Flickwerk. Im gesamten Schauspiel kann man eine gewisse Wahllosigkeit – negativ gewendet auch Willkür – bei der Auswahl der Dokumente beobachten. Allein im Prolog und der Schlußszene sind intertextuelle Referenzen von oder Anspielungen auf Georg Elser, Jacob Burckhardt, Ernst Jünger, Gustav Heinemann, Uta Ranke, Wolfgang Thierse, Friedrich Schorlemmer, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, Claus Graf Stauffenberg und andere eingepaßt. Zeitweilig wirkt *Wessis* dadurch wie ein bildungsbürgerlicher Marathonlauf durch die jüngere deutsche Geschichte. Andererseits muß man Hochhuth anrechnen, daß er sich auf den Topos von der machtlosen Gerechtigkeit, die der gerechtigkeitslosen Macht gegenübersteht, nicht resignativ eingelassen hat. In *Wessis* fordert er zu einer aktiven und kritischen Teilhabe an der Macht auf.

Mit den affirmativ-kritiklosen Hinweisen auf *Der Waldgang* und, wenn auch weitaus seltener, auf *Auf den Mamorklippen* recurriert Hochhuth auf Texte einer bestimmten Facette des Jünger'schen Oeuvres. Diese ist charakterisiert durch eine mehr oder minder verschlüsselte Kritik an totalitären Regimen (vor allem dem Nationalsozialismus) und stellt, grob gesprochen, die kontrovers diskutierten Werke Jüngers aus der ersten Schaffensphase in den Hintergrund. Folglich zitiert Hochhuth weder aus *In Stahlgewittern* noch aus den Folgeschriften *Der Kampf als inneres Erlebnis*, *Das Wäldchen 125 oder Feuer und Blut*, die sich sämtlich mit dem Kriegserlebnis, dem Tod und der Depersonalisierung des Einzelnen im Kampfe beschäftigen und durch die NS-Weltanschauung später appropriiert wurden. Den Jünger, der nach 1945 gelegentlich als geistiger Wegbereiter des Krieges gesehen wurde, blendet Hochhuth aus.<sup>31</sup>

In einem Interview, das Hochhuth dem *manager magazin* im Vorfeld der Premiere gab, zeigt sich die Ambivalenz von Gewaltdarstellung bzw. -thematisierung auf der Bühne. Nach seiner Meinung predige das Stück keine Gewaltanwendung und es sei "geschrieben in der vollen Einsicht, daß die nicht kommt, auch gar nicht möglich wäre. Sie wäre auch ziemlich sinnlos."<sup>32</sup> Da es unwahrscheinlich sei, daß von den *Szenen aus einem besetzten Land* ein Handlungsappell ausgehe (schon aufgrund der soziologischen Zusammensetzung des Publikums), scheint Hochhuth das von ihm gewählte plakative Verfahren der Gewaltdarstellung gerecht-

fertigt, um politische Mißstände auf der Bühne gezielt und polemisch anzusprechen. Letztlich hat Hochhuth in *Wessis*, aber auch in anderen programmatischen Texten zu diesem Thema, jedoch nicht schlüssig darlegen können, wo die Grenze zu ziehen ist zwischen der Legitimation von Gewaltaufrufen einerseits und einer diskursiv-intellektuellen Debatte über Gewalt andererseits.

#### IV.

Es war schwer vorstellbar, daß um *Wessis* Anfang der Neunziger ein öffentlicher Skandal entstehen sollte – wie dies 1963 bei Hochhuths *Der Stellvertreter* der Fall gewesen war, den man als Politikum wertete und nicht nur als künstlerische Provokation.<sup>33</sup> Dennoch war *Wessis* schon Monate vor der Uraufführung in die Schlagzeilen geraten. Hochhuth hatte einen Teil des Prologes vorabdrucken lassen und damit scharfe Reaktionen von Politikern ausgelöst.<sup>34</sup> So erreichte der Text bereits vor der Uraufführung große Publizität, nicht zuletzt, da Hochhuth den von vielen Seiten erhobenen Vorwurf, das Attentat auf Rohwedder würde gutgeheißen (wie auch terroristische Gewalt *per se* legitimiert werde), nicht vollkommen entkräften konnte. Nach einer skandalumwitterten Premiere, die durch Prozeßandrohungen sowie den in den Medien ausgetragenen Streit über Format und Intention der Inszenierung selbst zu einer theatralischen Aktion geriet, wurde *Wessis* auf einigen Bühnen nachgespielt: vom Theater Zwickau, dem Theater LINKS der Isar, dem Wolfgang-Borchert-Theater in Münster, dem Meininger Staatstheater und dem Landestheater Mecklenburg in Neustrelitz. Das Hamburger Tournee-Theater Greve gastierte mit seiner Produktion, die zuerst am Ernst-Deutsch-Theater in Hamburg zu sehen war, in 87 Städten.<sup>35</sup>

Die Uraufführung am Berliner Ensemble inszenierte Einar Schleaf, und anfangs verlief die Zusammenarbeit mit Hochhuth, so der Regisseur in *DIE ZEIT*, kooperativ und konstruktiv: “Gespräch und Arbeit mit Hochhuth waren im Herbst 1992 noch angenehm. Es gab bis dahin nur Todes-Szenen: Mord, Selbstmord, Meuchelmord. Das hat mich interessiert. Wir haben das – schmale – Textbuch überarbeitet, über einzelne Szenen und über die Besetzung gesprochen.”<sup>36</sup> Im Laufe der folgenden Monate haben sich Autor und Regisseur jedoch entfremdet und schließlich überworfen, nicht nur aufgrund unterschiedlicher Schwerpunktsetzung in Textgestaltung oder Szenenlänge. Es zeigten sich fundamentale Unterschiede, wie der politische Theatertext (oder Politik auf dem Theater) zu verwirklichen sei. Noch wenige Tage vor der Uraufführung am 10. Februar 1993 wollte Hochhuth Schleafs Inszenierung gerichtlich verbieten lassen. Seinem Antrag auf einstweilige Verfügung wurde jedoch nicht stattgegeben. Allerdings mußte eine von ihm am 9. Februar 1993 verfaßte, außergerichtlich erwirkte “Entgegnung” bis Ende der Aufführungsserie an jeden Zuschauer verteilt werden. In ihr

kritisierte er, daß sein Stück bis zur Unkenntlichkeit gekürzt, zerstückelt und variiert worden sei.

Für *Wessis* verwandelte Schleef den Bühnenraum zum Konfliktraum, der von einer starken visuellen Dramaturgie geprägt war, vom "physischen Druck und Überdruck der Bühnenaktionen."<sup>37</sup> In *Droge Faust Parsifal* beschrieb Schleef, wie er, von der eigenen Biographie ausgehend und den Militärmantel für die Inszenierung assoziativ als Schlüsselkostüm einsetzend, über *Wessis* in die deutsche Geschichte zurückgriff: "Wenn ich in WESSIS IN WEIMAR die Deutschen als aus dem verlorenen Krieg heimkommende sah, mit dieser Definition die Bühnenhandlung begann, die aus dieser Niederlage entstehende Aggression in der Entwicklung der beiden deutschen Staaten beschrieb, die sich bis heute feindlich gegenüberstehen, dann ist diese schmerzhafteste Definition das Produkt dreier erlebter Deutschlands."<sup>38</sup>

In Schleefs Inszenierung dominierte körperliche Expressivität. Das von Hochhuth im Text angelegte Kräftespiel, ein Ringen zwischen Ideologien und Meinungen, der alten und neuen Werteordnung, ausgetragen auf dem Rücken von Individuen, wurde explizit auf die Bühne gestellt. Die Inszenierung bewegte sich weg von der Sprache, in der dieser Konflikt wortreich präsentiert wurde, hin zu einer physischen Darstellung vom Bruderzwist, erweiterte also die Semantik, indem andere semiotische Systeme bewußt in den Vordergrund gestellt wurden. Sie gehörten bei Schleef nicht nur zum notwendigen szenischen Beiwerk, sondern wurden in Form eines Körpertheaters immanenter Bestandteil der Produktion. Dabei beabsichtigte er, das Publikum durch ästhetisch-visuelle Reize bewußt zu überwältigen, unter anderem, indem er Hochhuths Dokumentation, die den Text als dominierendes Sinnangebot sah, für zweitrangig erklärte: "Nackte Männer in schweren Stiefeln schwingen blankschimmernde Äxte und brechen keuchend zusammen. [. . .] Franz und Karl, zwei Männer, wie Gott sie schuf, ringen und lieben sich bis zum Umfallen."<sup>39</sup> Folge dieser Inszenierungstechnik, die eine gewisse Symbolisierung des Bühnengeschehens beförderte, war auch, daß die im Text angelegte Moralität nicht mehr im Vordergrund stand und Hochhuths Kategorien von Gut und Böse verschwammen. Den *dramatis personae* wurde ein Großteil ihrer Individualität genommen, indem auch die von Hochhuth erzählten konkreten Bühnenhandlungen nicht mehr als solche dargestellt wurden.<sup>40</sup>

Auch wenn der Ost-West-Konflikt so nicht wie in Hochhuths szenenfolge vermittelt wurde, hat er an theatralischer Wirkung gewonnen. Frontal übertrug sich das Kräftespiel auch auf das Publikum, das "oft unangenehm direkt Schweiß, Kraftaufwand, Schmerz, Höchstforderung an die Stimme der Spieler mitfühlen muß."<sup>41</sup> Obwohl der Theaterabend unter dem Titel *Wessis in Weimar* firmierte, war Hochhuths Stück nur noch ein Element unter vielen. Eine geschlossen erzählte Geschichte war



nicht das theatralische Ziel. Dekonstruktivistisch hatte Schleef den Dramentext als Rohmaterial begriffen, dessen Handlungsstruktur er bewußt auflöste, einzelne thematische Momente isolierte (zum Beispiel das Motiv vom Bruderzwist) und weitere Texte hinzufügte: "Gewalt durchdringt jede der von ihm [Schleef] wiedergegebenen Szenen aus dem Stück, und er kontextualisiert sie mit seinen eigenen Visionen und Bildern aktueller deutscher Gegenwartsgewalt."<sup>42</sup>

Schleef inszenierte nurmehr ein Destillat des Hochhuth'schen Texts und vertraute auf eine Erweiterung der theatralischen Kommunikation, zum Beispiel durch Massen- und Sportszenen oder die Ausgestaltung von intertextuellen Referenzen, die in der gedruckten Version von *Wessis* nicht enthalten waren. Fabeln mit einer eigenständigen narrativen Logik bilden nicht mehr den Mittelpunkt, vielmehr spielen insbesondere paralinguistische und non-verbale, wie gestische und proxemische Zeichen, eine bedeutende Rolle. Mit seiner Regiearbeit bekannte Schleef offen, daß Theater sich vom Drama problemlos emanzipieren kann. Der Terminologie von Hans-Thies Lehmann folgend, kann man Schleefs Inszenierungsstil unter der Kategorie postdramatisches Theater subsumieren, wo "der Spalt zwischen dem Diskurs des Textes und dem des Theaters [. . .] sich öffnen [kann] bis zur offen ausgestellten Diskrepanz und sogar Beziehungslosigkeit."<sup>43</sup>

Die Kontroverse zwischen Autor und Regisseur der Uraufführung verdeutlicht, daß Hochhuth tief in der Tradition des bürgerlichen Literaturtheaters und somit einer wort-orientierten, realistischen Darstellungsweise verwurzelt ist. Er hält es für verfehlt, seine Texte nur als Ausgangspunkt für szenische Zerr- und Vexierbilder zu benutzen, so berechtigt diese als Beschreibung der gesellschaftlichen Realität auch seien. Da er auf das Wort vertraut, hält er eine Verfremdung seines Ursprungstextes für deplaziert. Hochhuths Vorstellungen dürften sich weitgehend mit den Erwartungen eines bürgerlichen Theaterpublikums decken, die "auf verstehbare Fabeln, Sinnzusammenhang, kulturelle Selbstbestätigung und anrührende Theatergefühle" abzielen.<sup>44</sup> Er sieht sich fest in der Tradition des illusionistischen Personentheaters verankert, das einem Realismus in Figurenkonstellation und Darstellungsweise huldigt. Daß er von der Maxime ausgeht, Schleef habe sich beflissen an den schriftlichen Dramentext zu halten – der Theaterraum möge die Lebenswirklichkeit der Figuren naturgetreu wiedergeben –, ist offensichtlich.

Dennoch, im Feuilleton wurde Schleefs Regiestil überwiegend gelobt. Er habe "die Sprache des Dichters – in diesem Fall weniger eine Sprache als ein Wortschwall – [. . .] zerrissen, zerhackt und zerstückelt."<sup>45</sup> Indem der Regisseur sich nicht um "den psychologischen Feinsinn des Autors" kümmerte, so Rolf Michaelis in *DIE ZEIT* ironisch, konnte er die realistische Dramaturgie des Stückes aufgeben zugunsten eines symbolisch



überhöhten, massenwirksamen, durchkomponierten Spektakels.<sup>46</sup> Unter dem Titel "Krieg in Deutschland" beschreibt Günther Rühle fasziniert diese Arbeitstechnik: "Schleef, ein Bühnenarbeiter im Horrenden, ist als Szeniker kein Illustrator von Vorgeschriebenem. Er zwingt es in seine Vision, in seine Rhythmen, in die Welt seiner Zeichen. Er collagiert, übersetzt in hohe, aber verwirrend einfache Bilder; er geht auf die Urelemente von Theater zurück: auf das Mit- und Gegeneinander von Einzelem und Chor, auf choreographierte Bewegung, auf melodiose, orchestrale Tonführungen; Rhythmik und Sprechdisziplin so exakter Art findet man sonst nirgendwo."<sup>47</sup>

Allgemein spricht Schleef dem Chor in *Wessis* eine besondere Funktion zu, wobei sogar die überlangen Regieanweisungen in chorischem Sprachgesang vorgetragen wurden. So konnte der Bruderkrieg als eine kollektive Auseinandersetzung beschrieben werden, in der Deformierung und Uniformierung, Destruktion, Unterwerfung, Selbsthaß und Haß gegen Minoritäten gezeigt wurden.<sup>48</sup> In der chorischen Existenz von Einzelfiguren versinnbildlicht sich das Wechselspiel zwischen Individuum und Kollektiv. Das Stück geriet so nicht in Gefahr, als eine emotionsgeladene Auflistung von Einzelschicksalen mißdeutet zu werden. Wolfgang Höbel bemerkte in der *Süddeutschen Zeitung*: "Schleef führt nicht die Schwächen des Autors Hochhuth vor, sondern er gibt Hochhuths Sätze nur denen zurück, denen der Nichtdramatiker sie abgelauscht hat: den Massenmenschen, den gesichtslosen Vollstreckern und Mitläufern. Nie waren Schleefs Chorgesänge, Chorreden und Chormurmeleien so sinnvoll wie hier."<sup>49</sup> Mit Blick auf das postdramatische Theater als Stilrichtung und Regiekonzept bemerkt Lehmann, es wolle "nicht so sehr die eine Stimme des einen Subjekts zum Klingen bringen, sondern realisiert eine Dissemination von Stimmen."<sup>50</sup> Diesem Gedanken fühlte sich Schleef bei seiner Umsetzung von *Wessis* verpflichtet.

Gerade diese Regiepraxis ermöglichte es dem Regisseur, den deutsch-deutschen Bruderzwist auch anhand weiterer literarischer Texte zu illustrieren. Die Deutschen wurden als Antagonisten, die häufig verbunden seien durch eine familiäre Haßliebe, dargestellt, womit dem Dramentext sein stellenweise larmoyanter Charakter genommen wurde. Dazu wurden einige FDJ-Heimatlieder, drei Szenen aus Schiller-Dramen (aus *Die Räuber*, *Maria Stuart* und *Kabale und Liebe*) sowie aus Brechts frühem Lehrstück *Die Maßnahme* zitiert. Mit seinen intertextuellen Referenzen – Zitattechnik gilt wiederum als ein Kennzeichen des postmodernen Theaters – zeige Schleef, laut Gerhard Stadelmaier in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, "lauter komplizierte Feind-Freundschaften, lauter Liebe-Haß-Muster. Einar Schleef geht an die Wurzel, wo Hochhuth nur Baumkronen rauschen hört."<sup>51</sup> Dies ist eine im Feuilleton vielfach geäußerte Meinung: Schleef decke Tiefenstrukturen auf, wo Hochhuth nur oberflächlich stets dieselben Tatsachen zur Schau stelle und beklage. Gerade das topographische Modell von Oberflächen-

versus Tiefenstrukturen wurde von etlichen Zeitungen zur Beschreibung von Schleefs Regiestil herangezogen.

Vergleicht man Dramentext und Inszenierungstext, ergibt sich eine erhebliche Diskrepanz, und man kann Hochhuths publikumswirksam dargebrachte Empörung ansatzweise verstehen. Schleefs Regiearbeit stellte eine komplette Demontage des Stücks dar, eine Formenzerstörung. Dennoch verwundert es, daß der Autor sich über die Produktion, die sich gegenüber seinem Text bewußt emanzipierte und damit als Regietheater auswies, beinahe schon hitzköpfig ereiferte. Schließlich dürfte Hochhuth, der selber als Theaterkritiker arbeitet, bekannt sein, daß Regietheater mehr entdeckt, erfindet und erprobt denn illustriert und getreu nachzeichnet. Schleef steht, auch mit seinen früheren Inszenierungen der Frankfurter Zeit, in einer Tradition, die das dramatische Werk unter einem besonderen Regiekonzept betrachtet, das hier die Visualisierung des Bruderzwistes war und auf Körperlichkeit und Körperarbeit der Schauspieler beruhte. Ohne seine spektakuläre Inszenierung hätten Hochhuths *Wessis* wohl kaum eine so große Publizität genossen.

#### Anmerkungen

1. Gert Ueding. "Aufklärung durch Redekampf". Rolf Hochhuth, *Das Recht auf Arbeit. Nachtmusik: Zwei Dramen* (Reinbek: Rowohlt, 2000) 263–271: 265f.
2. Ursula Reinhold, "Interview mit Rolf Hochhuth", *Weimarer Beiträge* 23 (1977), H. 12, 85–95: 95.
3. Vgl. Peter Iden, "Die Medizin, nicht das Schicksal", *Rolf Hochhuth – Eingriff in die Zeitgeschichte: Essays zum Werk*. Hg. von Walter Hinck (Reinbek: Rowohlt, 1981) 265–268: 265.
4. Ueding. "Aufklärung durch Redekampf", 263.
5. Rolf Hochhuth, *Wessis in Weimar: Szenen aus einem besetzten Land* (Berlin: Volk & Welt, 1993) Schutzumschlag.
6. Carl Pietzcker, *Einheit, Trennung und Wiedervereinigung: Psychoanalytische Untersuchungen eines religiösen, philosophischen, politischen und literarischen Musters* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996) 10.
7. Vgl. Bernd Herhoffer, "Wessis in Weimar: Hochhuth, Schiller und die Deutschen". *The New Germany*. Hg. von Osman Durrani (Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995) 115.
8. Wolf Biermann, "Das war's. Klappe zu. Affe lebt." *DIE ZEIT*, 2. März 1990.
9. Vgl. Hochhuth. *Wessis*, 107–148.
10. Vgl. Ferdinand Fasse, *Geschichte als Problem von Literatur* (Frankfurt am Main: Lang, 1983) 188.
11. Rolf Hochhuth, "Politisches Theater", *Dabei – Blätter der Kulturgemeinschaft des DGB Stuttgart* (Mai 1970) 24–26: 24.
12. Fritz J. Raddatz, "Mein Vater heißt Hitler" [Interview mit Rolf Hochhuth]. *ZEIT-Gespräche* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978) 19–27: 24.
13. Vgl. Hochhuth. *Wessis*, 107ff., 173ff., 215ff.
14. Vgl. Hochhuth. *Wessis* 259. Vgl. auch Ursula Reinhold, "Interview mit Rolf Hochhuth". *Weimarer Beiträge* 23 (1977), H. 12, 85–95: 92.

15. Vgl. Peter Saalbach, "Haltet den Dichter", *manager magazin* 6 (1992) 283–296: 286.
16. Hochhuth. *Wessis*, 248, 249.
17. *Ibid.*, 225.
18. *Ibid.*, 261.
19. Vgl. dazu auch den Prosatext Rolf Hochhuth, "Gewalt – Konstante der Geschichte". Rolf Hochhuth *Wellen: Artgenossen, Zeitgenossen, Hausgenossen* (Reinbek: Rowohlt, 1996) 43.
20. Hochhuth. *Wessis*, 246f.
21. Vgl. *ibid.*, 232.
22. *Ibid.*, 247.
23. Ernst Jünger. *Der Waldgang*, 9. Aufl. (Stuttgart: Klett, 1995) 28.
24. *Ibid.*, 66.
25. *Ibid.*, 35.
26. *Ibid.*, 95.
27. Vgl. *ibid.*, 82f.
28. Hochhuth. *Wessis*, 249.
29. Jünger, *Der Waldgang*, 38.
30. Hochhuth. *Wessis*, S. 250.
31. Zu Hochhuths distanzloser und unkritischer Jünger-Rezeption vgl. auch Rolf Hochhuth, "Besuch bei Jünger". Rolf Hochhuth, *Täter und Denker: Profile und Probleme von Cäsar bis Jünger* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1987) 347–368.
32. Saalbach, "Haltet den Dichter", 292.
33. Vgl. Otto F. Riewohldt, "'Nimm ein Brechmittel, du, der du dies liestest': Die katholische Reaktion auf Hochhuths 'Stellvertreter'", *Text + Kritik* 58, 1978, 1.
34. Vgl. Moritz Rinke, "Szenen aus einem besetzten Land". *Tagesspiegel*, 11. Dezember 1994.
35. Vgl. Wolfgang Hohmann, "Platte Polemik langweilt immer noch". *Fuldaer Zeitung*, 13. Dezember 1994.
36. "Hochhuth ist ein Feigling" [Interview mit Einar Schleaf]. *DIE ZEIT*, 19. Februar 1993.
37. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999) 302.
38. Einar Schleaf, *Faust Droge Parsifal* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997) 441.
39. Franz Wille, "Im Kreml brennt noch Licht", *Theater* 1999 [Jahrbuch von *Theater heute*] 54.
40. Vgl. Lucinda Rennison, "'Was von Bismarck übrigblieb . . .': Rolf Hochhuth and the German question". Durrani, *The New Germany*, 128–142: 140.
41. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 165.
42. Herhoffer, "Wessis in Weimar: Hochhuth, Schiller und die Deutschen", 120.
43. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 73.
44. *Ibid.*, 16f.
45. Wolfgang Höbel, "Treuhandland ist abgebrannt", *Süddeutsche Zeitung*, 12. Februar 1993.
46. Rolf Michaelis, "Oratorium vom Bruderkrieg". *DIE ZEIT*, 19. Februar 1993.
47. Günther Rühle, "Krieg in Deutschland". *Der Tagesspiegel*, 12. Februar 1993.
48. Vgl. Mathes Rehder, "Moralische 'Wessis in Weimar'", *Hamburger Abendblatt*, 27. Februar 1993.
49. Höbel, "Treuhandland ist abgebrannt".
50. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 276.
51. Gerhrad Stadelmaier, "Ein Volk, ein Reich, zwei Rührer", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Februar 1993.