

Woyzeck im Gefängnis

Alessandro Costazza (Milano)

Büchners Drama *Woyzeck* sagt uns nicht, wie das Schicksal seiner Hauptfigur verlaufen sollte und ob sie also wirklich, wie ihre historischen Vorbilder,¹ zuerst ins Gefängnis gekommen und dann möglicherweise auf dem Schafott gestorben wäre. Der Titel meines Beitrages bezieht sich also nicht auf die Figur Woyzeck und auf ihre mögliche Einkerkung, sondern vielmehr auf das Stück selbst, das zwischen 2007 und 2012 vom Teatro Nucleo in Zusammenarbeit mit der Strafanstalt von Ferrara achtmal innerhalb der Haftanstalt und zweimal, am 6. Juni 2011 und am 11. Oktober 2012, auch im Teatro Comunale von Ferrara öffentlich aufgeführt wurde. Dem Projekt „Cantiere Woyzeck. Sperimentazione sul Woyzeck di Georg Büchner“² (Baustelle Woyzeck. Experiment zum Woyzeck von Georg Büchner), das zu diesen Inszenierungen geführt hat, ist am 4. Oktober 2012 vom italienischen Staatspräsidenten Giorgio Napolitano der „Repräsentationspreis des Staatspräsidenten“ verliehen worden.³

Um die Besonderheit und die Bedeutung dieses Projekts zu verstehen, ist es notwendig, von der Biographie seines Organisators Horacio Czertok bzw. von der Theaterpädagogik und der Arbeit des Teatro Nucleo auszugehen.

1. Horacio Czertok und das Teatro Nucleo

Horacio Czertok wurde 1947 im argentinischen Patagonien von spanischer Mutter und polnischem Vater jüdischen Ursprungs geboren.⁴ 1974 gründete

1 Vgl. Georg Büchner: „Woyzeck“. Marburger Ausgabe. Bd. VII/2 (Text, Editionsbericht, Quellen, Erläuterungssteile). Hg. von Burghard Dedner, unter Mitarbeit von Arnd Beise, Ingrid Rehme, Eva-Maria Vering und Manfred Wenzel. Darmstadt 2005, 249–440. Vgl. auch Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*. 2 Bde. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt a. M. 1992, Bd. I, 714–729.

2 Vgl. <<http://www.teatronucleo.org/cantiere-woyzeck/>> [Abruf 6.8.2014].

3 Vgl. <http://www.programmallp.it/box_contenuto.php?id_cnt=2873&id_from=2880&style=grundtvig> [Abruf 6.8.2014]. Vgl. auch <<http://www.estense.com/?p=250156>> [Abruf 6.8.2014].

4 Vgl. für die wichtigsten Stationen von Czertoks Lebenslauf <<http://www.unife.it/facolta/medicina/incarichi-di-insegnamento/docenti-a-contratto/anno-accademico>>

er in Buenos Aires, zusammen mit Cora Herrendorf, die Theatergruppe Comuna Nucleo und wenig später das Teatro Nucleo, musste aber bereits 1976 infolge des Militärputsches Argentinien verlassen und verlegte seinen Wohnsitz endgültig nach Italien. Hier fingen Horacio Czertok und Cora Herrendorf an, im Kontext der Anti-Psychiatrie, d. h. der damaligen, von Franco Basaglia initiierten Tendenz zur Öffnung der ‚Irrenhäuser‘, mit der psychiatrischen Anstalt von Ferrara zusammen zu arbeiten.⁵ Zur gleichen Zeit arbeitete das Teatro Nucleo, teils aus ideologischer, teils aus strategischer Notwendigkeit, seine Poetik des Theaters im Freien weiter aus und veranstaltete im Laufe von zwei Jahrzehnten großartige und phantasmagorische ‚Schauspiele‘ wie etwa *Luci* (Lichter, 1980), *Operazione Fahrenheit* (Operation Fahrenheit, 1985) oder *Quijote!* (1990), um nur einige zu nennen, die in ganz Europa aufgeführt wurden.⁶ Als Höhepunkt dieser Aktivität kann zweifellos die Teilnahme, zusammen mit acht weiteren Theatergruppen aus unterschiedlichen europäischen Ländern, am „fahrenden Theaterdorf“ Mir Caravane gelten, das 1989, kurz vor dem Fall der Berliner Mauer, von Osteuropa nach Westeuropa zog und unter anderem in Moskau, Leningrad, Warschau, Prag, Westberlin, Kopenhagen, Basel, Lausanne und Paris gastierte.

Konkrete Muster für diese Art von Theater sind vor allem das Living Theatre, das Odin Teatret und das Théâtre du Soleil,⁷ während die Gewährsmänner für die von Czertok entwickelte theatralische Methode hauptsächlich

-2011-2012/curricula/lauree-sanitarie/Czertok_Horacio_Oscar.pdf> [Abruf 6.8.2014].

- 5 Vgl. Horacio Czertok: *Teatro nucleo. Expeditionen zur Utopie*. Hg. von Klaus Liebig. Aus dem Italienischen von Maja Pflug, Miriam Houtermans und Georg Sobbe. Mit einem Vorwort von Gerd Koch. Frankfurt a. M. 2002, 142f. Vgl. auf *youtube* das Video über die Tätigkeit in der psychiatrischen Anstalt von Ferrara im Jahr 1977, mit einem abschließenden Interview mit Franco Basaglia: <<https://www.youtube.com/watch?v=0mLQAcCb5Bg>> [Abruf 6.8.2014].
- 6 Vgl. <<http://www.teatronucleo.org/chi-siamo/produzioni-1975-2004/>> [Abruf 6.8.2014]. Vgl. auch die Auflistung der Theaterproduktionen des Teatro nucleo von 1975 bis 2001 in: Czertok: *Teatro Nucleo* (wie Anm. 5), 272–276. Vgl. weiter H. Czertok: *Das Theater im Freien*, ebd. 137–185; G. Koch: *Impressionen/Assoziationen beim Lesen des theateranthropologischen Romans vom Teatro Nucleo*. Statt eines Vorworts, ebd. 11–20; Daniele Seragnoli/Barbara Di Pascale: *Kulturelle Randbemerkungen, Erinnerungen und Theatererfahrungen*, ebd. 210–253; Dies.: *Auf der Straße des Nucleo. Chronik eines Theaters der Störungen und der sozialen Hoffnung*, ebd. 254–276. Vgl. auch *Materiali per una storia del Teatro Nucleo*. A cura di Manuela Rossetti. In: Horacio Czertok: *Teatro in esilio. La pedagogia teatrale nel lavoro del Teatro Nucleo*. A cura di Dora Fanelli. Roma 1993, 187–206.
- 7 Vgl. Czertok: *Teatro nucleo* (wie Anm. 5), 94, 143, 160.

Stanislawskij und dessen Schüler Vachtangov sind.⁸ In seinem Werk *Teatro in esilio. La pedagogia teatrale nel lavoro del Teatro Nucleo* (Theater im Exil. Die Theaterpädagogik in der Arbeit des Teatro Nucleo) bezieht sich Czertok allerdings wiederholt auch auf Anthropologie, Psychoanalyse, auf Neurowissenschaften und nicht zuletzt auf die Militärstrategie von Clausewitz, die helfen soll, die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf der Straße zu gewinnen.⁹

Das von Czertok theoretisch entworfene und vom Teatro Nucleo in die Praxis umgesetzte Theater ist pädagogischer Natur und zwar im tiefsten, sozusagen schillerschen Sinne. Das so verstandene Theater beabsichtigt nämlich nicht so sehr die Vermittlung von Inhalten, sondern zielt auf die Wiederherstellung der menschlichen Totalität von Körper und Geist. Dieses Ziel soll hauptsächlich durch das „Spiel“ – ähnlich wie durch den „Spieltrieb“ bei Schiller – erreicht werden.¹⁰

Der erste Gegenstand des pädagogischen Prozesses ist also der Schauspieler selbst, der durch das Theater, d. h. durch die genau kalkulierten Übungen der so genannten „Methode“,¹¹ sich selbst in seinem Verhältnis zur Umwelt, zu den Mitmenschen und letztendlich auch zum Publikum kennenlernen soll. Das Theater wird gewissermaßen zum Analogon des Rituals bzw. eines religiösen Zeremoniells und der Schauspieler soll dadurch zu onto- und phylogenetisch tieferen Schichten der eigenen Psyche vordringen, indem er Intuition, Phantasie und Kreativität rehabilitiert.¹² Dadurch nähert er sich dem so genannten „primitiven Denken“ bzw. den Visionen des Mystikers oder des Schamanen.¹³ Dieser Prozess der Expansion und Vertiefung des eigenen Ich benötigt aber unbedingt eine stabile und bis in die kleinsten Einzelheiten festgelegte Struktur, die nicht nur das Eintauchen in die Tiefe, sondern auch das Auftauchen garantieren soll. Diese Art ‚Sicherheitskäfig‘ nennt Czertok „die Methode“.

Eine solche Theaterauffassung führt notgedrungen zum Theaterlabor,¹⁴ da jede Probe eine Untersuchung der eigenen Psyche ist, die nie zu einem endgültigen Ergebnis führt. Diese Vertiefung kann zwar auch von einem poetischen oder literarischen Text ausgehen, aber der Text gerät dabei eher zu einem Prä-Text, d. h. zu einem Vorwand, um eine bestimmte Figurenkonstellation zur Verfügung zu stellen, die der Vertiefung einiger Aspekte

8 Vgl. ebd. 33, 40, 49, 74f., 84, 86f., 130f.

9 Vgl. ebd. 158–167.

10 Vgl. ebd. 84–86.

11 Vgl. ebd. 71–135.

12 Vgl. ebd. 52–62, 76–79.

13 Vgl. ebd. 52–62, 77–79.

14 Vgl. ebd. 23.

des eigenen Selbst dienen kann. In den meisten Fällen jedoch, entstehen sowohl der theatralische Text als auch die Figuren der vom Teatro Nucleo erschaffenen Schauspiele aus der Anwendung der „Methode“ während der Übungen und werden erst später vertieft, überarbeitet und in das Schauspiel integriert.¹⁵

Diese Theaterpädagogik, die insbesondere die scharfe Trennung zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen, zwischen Normalität und Wahnsinn überwinden möchte,¹⁶ revolutioniert nicht nur die traditionelle Idee des Theaters als Inszenierung eines schriftlich fixierten Textes,¹⁷ sondern ist auch dazu prädestiniert, sich Erfahrungen der Begegnung mit dem ganz Anderen zu öffnen, wie sie etwa in den psychiatrischen Anstalten oder in den Gefängnissen gemacht werden können.¹⁸ Das bedeutet freilich nicht, dass diese Art von Theater sich in Therapie verwandeln möchte. Obwohl Czertok im Bereich Psychiatrie an der Universität von Ferrara unterrichtet, will sein Theater hauptsächlich Forschung auf dem Gebiet der Kunst betreiben. Es kann zwar passieren, dass die besonderen, durch die Kunst errungenen Kenntnisse auch eine therapeutische Wirkung hervorbringen, aber ein solcher Erfolg bleibt trotzdem nur ein Nebeneffekt.¹⁹ Die Theaterpädagogik von Czertok bezweckt an erster Stelle die Erweckung der Kreativität und wendet sich nicht nur an die Insassen der psychiatrischen Anstalten oder der Gefängnisse, sondern auch an das gesamte Personal, an Krankenpfleger, Ärzte, Aufseher, Gefängniswärter usw.

2. Theater im Gefängnis

Im besonderen Fall des Gefängnisses ist sich Czertok stets bewusst, dass er es mit Leuten zu tun hat, die aus ganz unterschiedlichen Wirklichkeiten, aus oft geographisch wie kulturell sehr entfernten Ländern kommen, die möglicherweise nie mit dem Theater in Berührung gekommen sind und daher auch

15 Vgl. ebd. 133–135.

16 Vgl. ebd. 23f.

17 Vgl. ebd. 79: „Das Theater, wie wir meinen, [ist] etwas anderes [...] als die Darstellung von Literatur und Inszenierung von Texten.“

18 Vgl. ebd. 22.

19 „Als Theaterschaffende interessiert uns der kreative Prozess der Theaterarbeit, nicht die Erforschung von Therapieverfahren. In welcher Situation und mit wem wir auch arbeiten, es geht uns immer darum, etwas zu *kreieren*. Wir wollen Menschen in eine kreative Spannung versetzen.“ (Ebd. 27).

kaum wissen, was sie vom Theater zu erwarten haben.²⁰ Diese Menschen sind als „Kriminelle“ gebrandmarkt worden, d. h. – nach einer der möglichen Etymologien vom lateinischen *crimen* (Verbrechen) – sie sind ‚aussortiert‘ und ausgeschlossen bzw. dis-kriminiert worden. Ihre schwerste Bestrafung besteht nach Czertok jedoch nicht so sehr in der Haft selbst, d. h. in der Entfernung vom Leben und von den geliebten Menschen, sondern vielmehr in ihrer unlösbaren Bindung – ähnlich wie bei den Strafen in Dantes Hölle – an das begangene Verbrechen, das somit zum Zentrum ihrer entfremdeten Identität wird. Das Theater kann ihnen insofern eine Fluchtmöglichkeit aus dieser Fixierung bieten, eine Gelegenheit, andere Geschichten kennenzulernen und sich von außen zu betrachten.

Mit den Gefängnisinsassen kann Czertok selbstverständlich nicht über Literatur oder Kunstwerke bzw. über Fiktion reden. Andererseits sind sie jedoch, unter einem anderen Gesichtspunkt, für das Theater besonders geeignet und in der Fiktion sehr bewandert. Das Gefängnis selbst ist nämlich wie ein großes Theater, in dem ganz genaue Regeln und ganz spezifische Rollen gelten:

Das Gefängnis ist ein Theater, ein Theater in dem die Rollen sehr genau verteilt sind, in dem die Verantwortungen und die Räumlichkeiten theatral bestimmt sind: Es gibt Uniformen, bestimmte Verhaltensmuster, die Gestik, die Blicke; es gibt auch Überwachungskameras; alle werden ständig beobachtet und beobachten sich, alle stehen unter Kontrolle, weil jeder von jedem abhängt [...]. Es gibt ein ständiges Sich-Beobachten und Sich-Überwachen, das nicht nur eine Überwachung im eng polizeilichen Sinne ist, sondern auch eine existentielle Überwachung [...].²¹

Die Befolgung der im Gefängnis geltenden Regeln verlangt sehr oft auch die Fiktion und der Gefangene ist es somit gewohnt, sich in eine bestimmte Rolle zu versetzen, je nachdem ob er mit dem Richter, mit einem Rechtsanwalt oder mit einem Wärter spricht. Aus diesem Grund verstehen die Gefangenen nach Czertok auch sofort die inneren Gesetze des Theaters.

20 Die folgenden Ausführungen basieren hauptsächlich auf einem Interview, das ich mit H. Czertok im Juli 2013 in Ferrara geführt habe.

21 Interview mit H. Czertok: Cosa porta il carcere al teatro e cosa il teatro ai detenuti? (Was bringt der Kerker dem Theater und was das Theater den Häftlingen?): <<https://www.youtube.com/watch?v=JiCC7W0Hq9I>> [Abruf 6.8.2014].

3. *Woyzeck im Gefängnis*

Es geht also am Anfang hauptsächlich darum, die Aufmerksamkeit der Darsteller zu gewinnen, sie für die Geschichte und die Figur zu interessieren. Und genau das hat Czertok mit *Woyzeck* getan, indem er den Gefängnisinsassen die Geschichte zuerst als ein wahres Ereignis, als einen realen Kriminalfall vorgestellt hat. Gerade das Unvollständige und Fragmentarische an Büchners Stück gestattet nach Czertok, dass man an einzelnen Situationen oder Figurenkonstellationen arbeitet, um nach und nach immer komplexere, gelegentlich auch abstrakte Fragestellungen zu erörtern und zu vertiefen:

In verschiedenen Aufführungen mit einer großen Menge von wechselnden Gefängnisinsassen haben wir alle Themen erforscht, die in diesem Stück angelegt sind: Liebestraum und Liebesverrat, das Vatersein, die Freundschaft, die metaphysische Dimension, die Unterordnung, das Spiel der Macht, die Experimente an menschlichen Körpern, die Anstiftung zum Verbrechen, das Verbrechen, die Folgen des Verbrechens.²²

Die Gefängnisinsassen verstehen sofort, dass Woyzeck vor allem ein Opfer der Umstände ist und halten ihn für einen armen Teufel, für einen Verlierer, da sie, nach ihrer eigenen moralischen Wertskala, diejenigen verachten, die an Schwächeren – Frauen oder Kindern – Gewalt ausüben. Auch das militärische Milieu, in dem sich das Drama abspielt, begünstigt dieses Verständnis bzw. die Identifikation mit der Hauptfigur, weil das Leben im Gefängnis, etwa das Verhältnis zu den Gefängniswärtern, sehr stark durch eine militärische Ordnung geprägt ist. Czertok unterstreicht andererseits, dass die Identifikation der Gefangenen mit Woyzeck nicht zu stark gefördert werden soll, weil dies sonst die verbreitete Tendenz vieler Gefängnisinsassen verstärkt, sich als Opfer zu fühlen. Eine solche Identifikation wird jedoch dadurch erschwert, dass es im Theaterlabor keine fixen Rollen gibt. Diese Austauschbarkeit der Rollen, die einerseits auf die brechtsche Theaterpädagogik zurückgeht, rührt andererseits auch aus der ganz konkreten Gefängniswirklichkeit mit ihrer unvorhersehbaren Fluktuation der Gefangenen her. Eine weitere, durch die Gefängniswirklichkeit bewirkte Einschränkung ist die Tatsache, dass es im Männergefängnis keine Frauen gibt, so dass alle weiblichen Rollen von Männern besetzt werden müssen. Dies mag möglicherweise erklären, warum weder während der jahrelangen Theaterarbeit am *Woyzeck* noch in den verschiedenen Aufführungen desselben das in letzter Zeit zumindest in Italien so akut gewordene Thema des Frauenmordes (*femminicidio*) je vertieft worden ist. Das Fehlen dieser Reflexion bedeutet andererseits nicht, dass eine

22 <<http://www.teatronucleo.org/cantiere-woyzeck/>> [Abruf 6.8.2014].

Identifikation der Schauspieler im Gefängnis mit den weiblichen Rollen ausgeschlossen ist.

Man darf darüber hinaus nicht vergessen, dass das Theater im Gefängnis nicht nur für die Anstaltsinsassen eine Bereicherung ist, da es sowohl für die Kunst als auch für die Zuschauer einen Erkenntnisgewinn bedeuten kann. Gerade im Fall *Woyzeck* leuchtet es z. B. ein, dass die Gefangenen die eigentlichen Spezialisten des dargestellten Verbrechens sind, so dass sie möglicherweise neue und tiefere Interpretationen des literarischen Textes liefern können. Solche Auslegungen ermöglichen alsdann auch dem Publikum, einen Blick hinter den Spiegel zu werfen, um dadurch wenigstens teilweise das Leben der Gefängnisinsassen und das Universum der Strafvollzugsanstalt zu verstehen.

Die interpretatorische Kreativität der Gefangenen wird durch die Offenheit für individuelle Phantasie und für Gruppenimprovisation begünstigt. Eine Offenheit und Freiheit, die bereits in der Vorstellung des Labors bzw. im Fall *Woyzeck* der ‚Baustelle‘ enthalten ist, und die nahe legt, wie das Endprodukt immer das Resultat eines kollektiven Bildungsprozesses sein soll, in dem jeder seine eigenen Materialien mitbringt und sie in Verbindung zu den Materialien der anderen, zu deren Interpretationen und Erfindungen setzt.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für solche Kreativität liefert ein Ausschnitt aus den stets gefilmten Theaterproben im Gefängnis. Während der Probe der Szene im *Woyzeck*, in welcher der Hauptmann und der Doktor anwesend sind, beginnt plötzlich ein Gefängnisinsasse, der bis dahin kaum am Theaterlabor teilgenommen hatte, für sich allein eine Gegenszene zu improvisieren, in der er Marie spielt. Indem er mit fast mechanischer Repetitivität Wäsche schlägt und auswringt, verwandelt sich der Gefangene, der im Falsett und mit starkem neapolitanischem Akzent redet, in eine Frau aus den Gassen der neapolitanischen Altstadt, die laut und fast schreiend mit der Nachbarschaft redet und sich über Woyzeck beklagt, weil dieser sie vernachlässigt, während sie viel mehr verdient hätte und stattdessen von Mann und Leben bitter enttäuscht ist. Sie selbst ergreift dann einen scheuen, zufällig vorbeistreichenden Tambourmajor und lässt sich von ihm zu einem Aperitif in die nächste Bar einladen. Kurz darauf wird Marie vom eifersüchtigen Woyzeck erstochen und ihr Leichnam, der am Boden liegen bleibt, wird von anderen Gefangenen mit einem Laken zugedeckt. Das runde Profil des dicken Bauches des Laienschauspielers unter dem Laken regt einen anderen Gefangenen zu einer neuen Idee an: Er nimmt den kleinsten und dünnsten der Gefangenen, schiebt ihn unter das Bettlaken und simuliert alsdann, von allen Anwesenden unterstützt, die seinen Einfall gleich erfasst haben, eine Geburt, indem er ihn unter dem Leintuch aus Marias Leichnam hervorzieht, auf den Arm nimmt und in den Schlaf wiegt. Wie Horacio Czertok bemerkt, hat hier

plötzlich eine bachtinsche Umkehrung der Situation stattgefunden, die die Ermordung in eine Geburt und den Tod in neues Leben verwandelt hat.

Diese interessante *Woyzeck*-Improvisation ist jedoch nie in die öffentliche Aufführung des Dramas aufgenommen worden und ist sozusagen einer der vielen unbenutzten Backsteine auf der ‚Baustelle‘ geblieben. Viele Änderungen, Erweiterungen, Ergänzungen sind jedoch in den verschiedenen Aufführungen des *Woyzeck* innerhalb und außerhalb der Haftanstalt vorgenommen worden. Ich begnüge mich hier mit einer Analyse der Aufführung vom 11. September 2012 im Teatro Comunale von Ferrara und gehe dabei von der im Programm enthaltenen Kurzbeschreibung der Szenen aus,²³ die ich dann teilweise anhand der filmischen Aufnahmen der Inszenierung zu ergänzen und zu erklären versuchen werde.

4. Die Woyzeck-Aufführung vom 11. September 2012 im Teatro Comunale von Ferrara

Die Bühne ist dunkel und mit wenigen Requisiten ausgestattet. Der Boden ist schwarz gestrichen und mitten auf der Bühne liegt nur eine breite dicke schwarze Matratze. Die Szenen werden unterschiedlich beleuchtet, aber grundsätzlich werden die handelnden Figuren durch einen Lichtstrahl aus der Dunkelheit hervorgehoben. Nur Woyzeck wird von einem Schwarzen gespielt, während alle anderen Figuren von Weißen gespielt werden. Neben dem Doktor und dem Hauptmann gibt es noch einen Kaplan und vier weitere Mitspielende, die hauptsächlich für die Musik – zwei Gitarren, Trommeln bzw. Bongos und eine Art Kontrabass – zuständig sind. Alle tragen blaue ärmellose Gefängnisanzüge mit roten Schulteraufschlägen. Nur der Doktor trägt darüber einen weißen Kittel. Die Großmutter und Marie werden bei dieser Aufführung von Frauen gespielt, die keine Gefängnisinsassen sind. Für die ganze Aufführung spielt die Musik eine wichtige Rolle: Es werden verschiedene bekannte Lieder gesungen, sowohl Opernarien als auch italienische und englische Popmusik und Spirituals, die selbstverständlich einen engen Bezug zur dargestellten Szene haben.

- I. *Mitten auf der Szene steht Woyzeck mit gebundenen Händen in seiner Gefängniszelle.
Im Hintergrund Bilder einer verlassenen Kaserne. Man hört die Schritte der marschierenden Soldaten.*

23 Vgl. ebd.

Es erscheinen die Großmutter und Marie. Letztere evoziert durch ihren Gesang den Schmerz des Gefangenseins.²⁴

Im Unterschied zum Originaltext, der bekanntlich je nach Ausgabe meistens mit der Bemerkung des Polizeinspektors über den „schönen Mord“ bzw. mit den Worten des „Idioten“ Karl aufhört und keine Anweisung über Woyzecks Bestrafung gibt, befindet sich hier der Protagonist schon ab dem ersten Bild im Gefängnis, nachdem er den Mord bereits begangen hat und dafür bestraft worden ist. Alle weiteren Ereignisse auf der Bühne müssen daher als Phantasie- oder Erinnerungsbilder von Woyzeck verstanden werden. Diese Perspektive spiegelt offensichtlich den Gesichtspunkt der theaterspielenden Gefängnisinsassen wieder: Ähnlich wie sie hat Woyzeck die Möglichkeit, auf die begangene Tat zurückzuschauen und über die Folgen derselben nachzudenken.

Woyzeck sitzt mit gespreizten Beinen auf der schwarzen Matratze und seine Hände sind durch ein Seil gebunden, das sozusagen im Himmel verschwindet (Abb. 1). Dadurch wird offensichtlich angedeutet, dass das Gefangensein eine metaphysische Kondition des Menschen ist.



Abb. 1

Eine weibliche Stimme singt dann, ohne Instrumentalbegleitung, das bekannte Lied aus Händels *Rinaldo*, in dem Almirena ihr Schicksal als Gefangene beweint: „Lascia ch’io pianga mia cruda sorte/ E che sospiri la libertà” („Lass

²⁴ Die Übersetzung der Szenenbeschreibungen aus dem Theaterprogramm ist von mir [A. C.].

mich beweinen mein grausames Schicksal und mich nach Freiheit sehnen“). Nur allmählich lässt ein Lichtstrahl die Figuren der Großmutter und der singenden Marie aus der Dunkelheit hervortreten und man versteht, dass beide Figuren innere Visionen von Woyzeck sind. Marie ist nämlich von ihm bereits ermordet worden, aber sie beschuldigt ihn nicht, sondern bemitleidet seine Lage als Gefangener und verleiht seinem Schmerz ihre Worte. Selbst in den Augen seines Opfers ist Woyzeck also an erster Stelle ein Opfer.

II. Der Doktor und der Tambourmajor erscheinen. Dieser zieht Woyzeck hoch und lässt ihn an den Armen hängen. Während der Tambourmajor Woyzeck peinigt, erklärt der Doktor das Experiment, das an ihm ausgeführt wird. Als sie fertig sind, gehen sie davon und lassen Woyzeck hängen.

Die Szene, in der Woyzeck an den Armen hochgezogen wird, erinnert an Jean Amérys Beschreibung der von ihm erlittenen Tortur durch die Nationalsozialisten.²⁵ In Italien wird die Tortur – wenigstens offiziell – im Gefängnis zwar nicht angewendet, aber der Regisseur selbst hat die Folter in Argentinien am eigenen Leibe erlitten und viele Gefängnisinsassen kennen sie aus ihren Ursprungsländern.

Während die Worte des Doktors die scheinbar harmlose Ausnützung Woyzecks als Versuchsperson für medizinische Experimente erläutern,²⁶ verdeutlicht die Handlung des Hauptmanns unmittelbar und schockierend die inhumane Natur der Wissenschaft: Der Mensch wird zu einem am Haken hängenden Stück Fleisch,²⁷ an dem alle möglichen Experimente ausgeführt werden können. Jean Améry schreibt, dass bereits mit dem ersten erlittenen Schlag der Gefolterte seiner Humanität beraubt wird und augenblicklich jedes „Weltvertrauen“ verliert.²⁸ Nicht anders versinkt auch der gefolterte Woyzeck in eine metaphysische Einsamkeit, die die Einsamkeit im Märchen der Großmutter vorwegnimmt.

*III. Der Kaplan tritt auf und umfasst Woyzecks Körper, um ihn auf den Boden zu legen, wo er liegen bleibt.
Der Tambourmajor tritt auf, wendet sich an Marie, steckt ihr einen roten*

25 Vgl. Jean Améry: Die Tortur. In: Ders.: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart 1977, 46–73, hier 62f.

26 Vgl. Büchner: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), 157f.

27 Jean Améry redet diesbezüglich von „Verfleischung des Menschen“. Améry: Die Tortur (wie Anm. 25), 64, 66.

28 Vgl. ebd. 55f., 73: „Wer der Folter erlag, kann nicht mehr heimisch werden in der Welt. Die Schmach der Vernichtung lässt sich nicht austilgen. Das zum Teil schon mit dem ersten Schlag, in vollem Umfang aber schließlich in der Tortur eingestürzte Weltvertrauen wird nicht wiedergewonnen.“

*Ohrring an und die beiden deuten einen Tanzschritt an.
Woyzeck beobachtet zerrissen die Szene.*

Die Figur des Kaplans existiert im Originaltext nicht und ist eine Erfindung von Czertok, der neben den durch den Hauptmann und den Doktor verkörperten weltlichen Mächten des Staates und der Wissenschaft auch die unterdrückende Macht der Religion bzw. der Kirche darstellen wollte. Der Kaplan scheint hier Mitleid mit Woyzeck zu empfinden und seine Geste erinnert an die Kreuzabnahme Christi. Woyzeck wird dadurch zum Analogon des Opfers schlechthin, der alle menschlichen Sünden auf sich genommen hat.

Der Tambourmajor und Marie sind offensichtlich Visionen bzw. Erinnerungen von Woyzeck, der hier den Schmerz der erlittenen Tortur mit dem Schmerz der Eifersucht in eins setzt.

IV. Woyzeck steht auf, rennt herum, besingt sein Leid.

Woyzeck ist weiterhin im Gefängnis. Der Schmerz, den er besingt, rührt einerseits von der Eifersucht, andererseits aber auch von der Ermordung Mariens her. Der Protagonist singt mit Mikrophon, mitten auf der Bühne stehend und von allen Instrumenten, Gitarren und vor allem dem Schlagzeug, begleitet, das Lied *All Right Now* von David Cook. Es scheint sich bei diesem Lied eher um eine Wunschprojektion zu handeln, da das Lied von einer zufälligen Begegnung zwischen Mann und Frau handelt, bei der der Mann in die Wohnung der Frau einzieht und an eine dauerhafte Liebe glaubt – „Don't you think that love can last?“ –, während die Frau umgekehrt eher skeptisch und misstrauisch bleibt und befürchtet, betrogen zu werden. Der mit Pathos ständig wiederholte Refrain „All right now baby, it's all right now“ wirkt als Beschwichtigung auch nach dem begangenen Mord.

V. Der Hauptmann tritt ein und es findet ein Gespräch zwischen ihm – der mit Büchners Worten redet – und Woyzeck statt, der singend antwortet. Zum Schluss zieht sich der Hauptmann verärgert zurück.

Der Hauptmann schimpft über die Notwendigkeit der ewigen Bewegung aller Dinge: Ihm wird schlecht bei der Ansicht eines Mühlrades und die dauernde Beschäftigung Woyzecks macht ihn verrückt. Er wirft Woyzeck außerdem vor, keine Moral und keine Tugend zu haben, weil er ein Kind außerhalb der Ehe gezeugt hat.²⁹ Anstatt wie in Büchners Stück mit einem soziologischen Argument zu antworten, nachdem sowohl die Moral als auch die Tugend nicht für die „gemeinen Leute“ gemacht sind,³⁰ entgegnet Woyzeck mit dem

29 Vgl. Büchner: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), 154f.

30 Vgl. ebd. 155f.

hämmernden Rhythmus eines Liedes von The Doobie Brothers, *Long Train Runnin'*. Da es im Lied um „running trains“, um „wheels [that] go 'round and 'round“ geht und es dann mit den Worten „I got keep on movin'/ keep on movin'/ keep on movin“ endet, fällt es nicht schwer zu verstehen, warum der Hauptmann verärgert davongeht. Darüber hinaus kann auch der Refrain des Liedes „Without love, where would you be right now?“ als Antwort auf die Anspielungen des Hauptmanns auf Maries Untreue und somit auch als Ausdruck von Woyzecks Abhängigkeit von der Liebe Maries interpretiert werden.

VI. Woyzeck wendet sich an Marie, nimmt ihr den roten Ohrring weg. Die Großmutter erzählt das „schwarze Märchen“.

Das von der Großmutter erzählte „schwarze Märchen“ ist Ausdruck von Woyzecks Nihilismus. Es wird in dieser Szene deutlich, dass es sich bei ihm nicht einfach um Eifersucht handelt, weil seine Eifersucht eine tiefere Ursache hat. Er ist nämlich deswegen eifersüchtig, weil er sich, wie das arme Kind im Märchen, allein auf der Welt fühlt und geglaubt hatte, in der Liebe zu Marie eine Rettung vor dieser metaphysischen Einsamkeit zu finden.

VII. Woyzeck tritt dem Tambourmajor entgegen und gibt ihm den Ohrring zurück. Sie kämpfen. Am Ende bleibt Woyzeck überwältigt am Boden liegen. Er singt.

Auch diese Szene findet in der Phantasie bzw. in der Erinnerung von Woyzeck statt und führt die ‚Erzählung‘ der vorhergehenden Szene zu Ende. Woyzeck singt hier das Lied *Ho difeso il mio amore* (Ich habe meine Liebe verteidigt), das auf das Lied *Nights in White Satin* (1967) der englischen Gruppe The Moody Blues zurückgeht und unter anderen von der italienischen Gruppe I Nomadi gesungen wurde. Der Text der italienischen Version ist ganz anders als der englische und erzählt von einem Mann, der im Gefängnis sitzt und um Verzeihung bittet, weil er aus Eifersucht getötet hat, um seine Liebe zu verteidigen. Es geht aus dem Text des Liedes nicht hervor, ob er den Rivalen, die Geliebte oder beide getötet hat. Auf jeden Fall nimmt dieses Lied eindeutig Woyzecks Vorsatz, Marie zu ermorden, vorweg.

VIII. Der Kaplan tritt ein und provoziert Woyzeck mit der biblischen Erzählung von Hiobs Geschichte. Alleingelassen, singt Woyzeck ein Gebet. Woyzecks Gebetslied wird vom Hauptmann, vom Doktor und vom Kaplan unterbrochen. Sie verwenden ihre Texte wie Steine, die sie gegen Woyzeck werfen, während der Tambourmajor auf die Trommel schlägt.

Woyzecks Körper erleidet die Schläge und windet sich. Zum Schluss hebt er den rechten Arm. In seiner Hand blitzt ein Messer.

Woyzeck war schon vom Doktor und vom Hauptmann gepeinigt worden. Neben den weltlichen Instanzen des Heeres und der Medizin soll nun auch die geistliche Instanz der Kirche auf Woyzeck einwirken und aus diesem Grund wurde hier die Figur des Kaplans hinzugedichtet. Der Kaplan provoziert Woyzeck durch die Hiob-Geschichte, zwingt ihn auf die Knie und reitet dann auf seinem Rücken, um ihm dadurch beizubringen, dass jeder Widerstand gegen den Willen Gottes sinnlos ist. Indem der Kaplan Woyzecks Arme wie an einem Kreuz ausspannt (Abb. 2), unterstreicht er erneut den christologischen Charakter des Opfers.



Abb. 2

Das von Woyzeck gesungene Lied *Stand by me* von Ben E. King, das u. a. auch von Joan Baez und von John Lennon gesungen wurde, ist ein Gebet um Beistand. Das Lied wendet sich wahrscheinlich an den Geliebten oder an die Geliebte – „darling“ –, kann aber auch als ein Gebet an Gott aufgefasst werden. Selbst in der dunklen Nacht, selbst wenn der Himmel einstürzen und die Berge im Meer versinken sollten, will das lyrische Ich sich nicht fürchten und keine Träne vergießen, „Just as long as you stand, stand by me“. Woyzeck hofft hier noch, in der Liebe eine Befreiung von seinen nihilistischen Gedanken zu finden.

Es sind aber die Anspielungen, die Anschuldigungen und die Aufforderungen des Doktors, des Hauptmanns und des Kaplans sowie die Schläge auf

der Trommel des Tambourmajors, die Woyzecks Hand sozusagen bewaffnen und ihn zum Mord bewegen.

IX. Die Ermordung. Marie sagt: „Was der Mond rot auf geht“. Woyzeck: „Wie ein blutig Eisen“.³¹ Aus der Entfernung mimt er den Messerstich. Marie besingt den eigenen Tod.

Die Ermordung erfolgt in der Erinnerung und der Akt ist stark ritualisiert. Das nimmt der Szene ihre Dramatik, da es keinen direkten Kontakt zwischen Woyzeck und Marie gibt. Als Marie kurz darauf zu singen anfängt, breitet sich ein roter Fleck auf ihrem Kleid aus. Sie singt „Cara sposa, amante cara, dove sei, deh ritorna a’ pianti miei“ („Teure Verlobte/ Teure Geliebte/ Wo bist du?/ Ach, kehre zurück/ Auf meine Klagen hin!“) aus dem *Rinaldo* von Friedrich Händel. Sie macht Woyzeck also keine Vorwürfe, sondern verleiht vielmehr, wie schon am Anfang der Aufführung seinem Leiden über das Gefangensein, nun seinen Gefühlen der Reue und der Sehnsucht Ausdruck. Woyzeck empfängt von der Hand Maries das Blut, das auf ihrem Kleid ist.

*X. Woyzeck schaut auf seine blutigen Hände. Er sinkt auf den Schoß der Großmutter.
Der Arzt sagt: „Ein guter Mord, ein ächter Mord, ein schön Mord, so schön als man ihn nur verlangen tun kann, wir haben schon lange so kein gehabt.“³²*

Nachdem er den Mord begangen hat, wird Woyzeck wieder zu jenem Kind, dem die Großmutter das „schwarze Märchen“ erzählt hatte. Sein Hinsinken auf den Schoß der Großmutter kann als eine weitere Anspielung auf die christliche Pietà interpretiert werden.

Die Schlussworte, die im Originaltext vom Gerichtsdienner gesprochen werden, sind hier dem Doktor in den Mund gelegt. Diese Änderung funktioniert gut, weil die Mentalität, die in diesen Worten zum Ausdruck kommt, die gleiche ‚funktionale Rationalität‘ des Wissenschaftlers verrät, der nicht auf den Menschen, auf das Opfer achtet, sondern sich über die Perfektion des Prozesses, hier des Mordes, freut. Dadurch kehrt man in gewisser Weise zur zweiten Szene zurück.

Am Ende, während der Vorhang langsam zugezogen wird, wird noch das traditionelle Spiritual *Kumbaya, my Lord* gesungen, das ein Gefühl der Versöhnung mit den Menschen und mit Gott vermitteln soll.

31 Vgl. ebd. 169.

32 Vgl. ebd. 173.

5. Schluss

Es handelt sich offensichtlich bei dieser Inszenierung um eine radikale Interpretation von Büchners *Woyzeck* aus einer ganz besonderen Perspektive. Das Gefängnis ist nicht nur der Ort der Aufführung, sondern auch der Handlungs-ort. Dadurch machen die Anstaltsinsassen die Geschichte sozusagen zu ihrer eigenen und empfinden Woyzeck als einen der ihren. Ähnlich wie sie, denkt Woyzeck an die Vergangenheit zurück, an seine Tat und an deren Folgen. Sie denken jedoch nicht so sehr an ihre Opfer, sondern beklagen sich vielmehr über ihre gegenwärtige Lage und Woyzeck tut dies im Stück sogar durch die Stimme seines Opfers Marie. Woyzeck wird also, wie es auch die wiederholten christologischen Anspielungen nahe legen, zum einzigen und wahren Opfer des Dramas. Sein Opfersein hat eine doppelte Natur, einen ganz konkreten soziologischen Ursprung auf der einen Seite, und eine metaphysische Dimension auf der anderen. Woyzeck wird nicht erst im Gefängnis ein Opfer der Folter, sondern ist auch als Täter bereits ein Opfer, weil er durch die physische, psychische und metaphysische Gewalt des Doktors, des Hauptmanns und des Kaplans, die ihrerseits die weltliche und die geistliche Dimension der Gesellschaft verkörpern, zu seiner Tat gezwungen worden ist. Auf der anderen Seite ist auch seine Eifersucht, die ihn zum Verbrechen treibt, Ausdruck von Woyzecks Verlust jeglicher ‚metaphysischen Geborgenheit‘.

Im Unterschied zum Originaltext Büchners ist jedoch der Woyzeck dieser Aufführung kein passives und ohnmächtiges Opfer, sondern er wehrt sich vielmehr vor allem durch die Lieder und durch die Energie, mit der er diese singt, gegen sein Schicksal. Der Trägheit des Hauptmanns, seiner moralisierenden Predigt und seinen Unterstellungen hinsichtlich Mariens Treue setzt er den hämmernden Rhythmus von *Long Train Runnin'* und die darin enthaltene Betonung der Wichtigkeit der Liebe entgegen. Schon vorher, in der vierten Szene, hat er versucht, durch das Lied *All Right Now* einen Gegenentwurf zu seiner eigenen tragischen Geschichte zu entfalten, um das eigene Gewissen nach dem bereits begangenen Mord zu beschwichtigen. Und schließlich sucht er in dem Lied *Stand by me* einen Schutz gegen den eigenen Nihilismus, der auch seiner Eifersucht und somit dem von ihm begangenen Mord zu Grunde lag.

Diese Uminterpretation Woyzecks, der zwar ein Opfer der Umstände und der Gesellschaft bleibt, sich aber im Unterschied zum Original mit allen Mitteln und mit letzter Kraft dagegen wehrt, mag eine unmittelbare Folge der Bearbeitung des Stückes im Gefängnis darstellen. Für die Gefängnisinsassen, die sich mit dem Verlierer und Opfer Woyzeck allzu leicht identifizieren, ist es nämlich von äußerster Wichtigkeit, dass sie Widerstand leisten und zumindest an die Möglichkeit eines anderen Ausgangs ihres Schicksals, wenn auch nicht jenes Woyzecks, glauben können.

Obwohl die Inszenierung frei mit dem Originaltext umgeht, indem sie die Reihenfolge der Szenen ändert, ganze Szenen und etliche Figuren streicht, um dann im Gegensatz dazu die Figur des Kaplans neu hinzuzudichten, scheint mir diese äußerst kreative Rezeption kein Verrat, weder an Büchners Intention noch an seiner Ästhetik. Wie bekannt, empfahl Büchner nämlich dem Dichter, sich „in das Leben der Geringsten“, der „prosaischsten Menschen unter der Sonne“ hineinzusetzen, um dann, ohne zu fragen, „ob es schön, ob es hässlich ist“, die feinsten Zuckungen ihres Mienenspiels und deren Gefühlsleben wiederzugeben.³³ Zu diesen „Geringsten“ und „prosaischsten Menschen“ gehören aber sicherlich die Insassen der Haftanstalten, die oft Hunger, Krieg und eine äußerst schwierige Vergangenheit hinter sich haben: Sie sind Woyzecks echte Brüder. Durch die Aufführung des Dramas können sie möglicherweise auch ihre eigene Geschichte besser verstehen lernen und zugleich dem Publikum einen Einblick in die Tragik ihres Gefängnislebens gewähren.

Büchner schrieb das Drama im Exil und nicht zufällig heißt auch der Titel von Czertoks Publikation über das Teatro Nucleo „Teatro in esilio“ – Theater im Exil. Denn nur aus dem Exil, weit weg von der Heimat, am Rande des Menschlichen und fern von der Kunst des hohen Theaters – wie Czertok ausdrücklich unterstreicht – kann tiefes Verständnis für die Ausgeschlossenen, für die Kriminellen oder Dis-Kriminierten aufgebracht werden.

33 Ebd. 234.