

DAS DOKUMENTARISCHE THEATER  
DER SECHZIGER JAHRE  
IN DER  
BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

von

Arnold Blumer

A THESIS presented to the UNIVERSITY OF CAPE TOWN  
for the Degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY

Promoter: Professor Dr. P.R.G. HORN

September, 1975

The copyright of this thesis is held by the  
University of Cape Town.  
Reproduction of the whole or any part  
may be made for study purposes only, and  
not for publication.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

„Realismus ist nicht,  
wie die wirklichen Dinge sind,  
sondern wie die Dinge wirklich sind.“

(Bertolt Brecht)

FÜR LORRAINE

## INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	iv
--------------	----

### ERSTER TEIL

Versuch einer Begriffsbestimmung des „Dokumentarischen Theaters“.....	1
--	---

### ZWEITER TEIL

#### ROLF HOCHHUTH

Der Stellvertreter.....	39
Soldaten.....	74

#### PETER WEISS

Marat / Sade.....	104
Die Ermittlung.....	109
Gesang vom lusitanischen Popanz.....	157
Vietnam-Diskurs.....	186
Trotzki im Exil.....	211

#### HEINAR KIPPHARDT

In der Sache J. Robert Oppenheimer.....	226
Joel Brand.....	249

#### GÜNTER GRASS

Die Plebejer proben den Aufstand.....	271
---------------------------------------	-----

TANKRED DORST

Toller..... 301

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

Das Verhör von Habana..... 332

DRITTER TEIL

Zusammenfassende Schlußbemerkungen..... 366

Bibliographie..... 373

VORWORT

Die Vorschriften der Kapstädter Universität verlangen, daß „the text of the thesis must be prefaced by a brief summary of its contents indicating in what way it constitutes a contribution to knowledge“. Dem soll an dieser Stelle Genüge getan werden.

Als man Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre daran ging, das plötzliche Erscheinen und ebenso plötzliche Verschwinden des dokumentarischen Theaters während der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland zu untersuchen, stieß man immer wieder auf einen Widerspruch, der alsbald zum „grundsätzlichen Dilemma“ dieser Spielart des Zeittheaters erklärt wurde. Nicht nur die meisten Kritiker, die die Aufführungen der dokumentarischen Theaterstücke rezensierten, sondern auch der größte Teil der wenigen Forschungsarbeiten, die sich bisher mit diesem Thema befaßten, kamen zu dem Schluß, daß dieses Dilemma unlösbar sei. Im ersten Teil dieser Arbeit gehe ich ausführlich auf die Ansichten dieser Kritiker und Forscher ein, wobei ich versuche, die These von der Unlösbarkeit des erwähnten Dilemmas zu widerlegen. Das führt am Schluß des ersten Teils zu einer Neudefinition des Begriffes „dokumentarisches Theater“. Dabei bin ich mir über die Unzulänglichkeit dieses Begriffes völlig im klaren, aber in Ermangelung eines besseren, soll er auch in dieser Arbeit verwendet werden.

Anhand dieser Neudefinition untersuche ich im zweiten Teil die wichtigsten der dokumentarischen Theaterstücke, die während der sechziger Jahre in Westdeutschland aufgeführt worden sind.

Es zeigt sich, daß auch die meisten der Dokumentardramatiker mit einem, meiner Meinung nach, falschen Begriff des Dokumentarischen operieren; ebenso aber zeigt sich, daß einige dieser Dramatiker, zum Beispiel Weiss und Enzensberger, mit einigen ihrer Stücke meinen Widerspruch gegen die Unlösbarkeit des „dokumentarischen Dilemmas“ unterstützen, denn in diesen Stücken taucht das vermeintliche Dilemma, das aller Dokumentarliteratur eigen sein soll, nicht auf. Damit ist praktisch nachgewiesen, daß das Dilemma sehr wohl aufgehoben werden kann, bzw. gar nicht erst zu entstehen braucht.

Im dritten Teil dieser Arbeit wird kurz auf die Gründe des Entstehens und Verschwindens des dokumentarischen Theaters hingewiesen. Dem folgt ein Resümee dessen, was ich mit dieser Arbeit zu erreichen hoffte. Daraus ergibt sich die Schlußfolgerung, daß das dokumentarische Theater keineswegs schon so überholt zu sein braucht, wie viele seiner Gegner es ihm bescheinigen. Es ist vielmehr eine durchaus brauchbare Form des politischen Theaters, von der ich meine, daß sie eine der wenigen Spielarten des Zeittheaters ist, mit deren Hilfe sich auf der Bühne mehr herstellen läßt als nur Theater.

Zum Schluß noch einige Worte des Dankes: Herrn Professor Dr. J.H.W. Rosteutscher bin ich für die Anregung zu dieser Arbeit sehr dankbar; mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. P.R.G. Horn, dessen scharfsinnige Kritik zu überaus wertvollen Denkansätzen führte und dessen unermüdlicher Arbeitseifer mir Vorbild war; großen Dank schulde ich meiner Frau, ohne deren Ermunterung, Geduld und Verständnis ich diese Arbeit wohl nicht so bald hätte abschließen können.

Kapstadt, September 1975

## ERSTER TEIL

### Versuch einer Begriffsbestimmung des „Dokumentarischen Theaters“

Die Uraufführung von Rolf Hochhuths Schauspiel Der Stellvertreter am 20. Februar 1963 an der Berliner Volksbühne löste eine Welle neuer Stücke aus, die Peter Weiss später mit dem Begriff „Dokumentarisches Theater“ belegte. In seinen Notizen zum dokumentarischen Theater<sup>1)</sup> sagte er: „Das realistische Zeittheater, das seit der Proletkultbewegung, dem Agitprop, den Experimenten Piscators und den Lehrstücken von Brecht zahlreiche Formen durchlaufen hat, wird heute mit verschiedenen Bezeichnungen versehen, wie Politisches Theater, Dokumentarisches Theater, Theater des Protests, Anti-Theater, um es unter einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Ausgehend von der Schwierigkeit, eine Klassifizierung zu finden für die unterschiedlichen Ausdrucksweisen dieser Dramatik, wird hier der Versuch unternommen, eine ihrer Spielarten zu behandeln, diejenige, die sich ausschließlich mit der Dokumentation eines Stoffes befaßt, und deshalb Dokumentarisches Theater genannt werden kann.“ Der Begriff „Dokumentarisches Theater“ hat seither viele verschiedene Definitionen erfahren. Auf einige von ihnen soll später noch näher eingegangen werden. Aber eines bleibt wohl doch unbestritten: dokumentarisches Theater ist primär politisches Theater,

---

1. Peter Weiss, Das Material und die Modelle. In: Theater heute 3 (1968), S.33

politisches Theater in dem Sinn, wie Siegfried Melchinger es in seiner umfassenden Darstellung Das Politische Theater<sup>2)</sup> versteht. Nach Melchinger ist „das politische Theater ein Charakteristikum des modernen Theater geworden.“ Er versteht politisches Theater als Theater mit politischer Thematik. Politik in diesem Sinn seien die Auseinandersetzungen in der o r g a n i s i e r t e n F o r m des menschlichen Zusammenlebens, in welcher der einzelne als zoon politikon in eine Gruppe eingegliedert sei, in Staat oder Nation, in Oben und Unten, Reich und Arm, in einen Stand, eine Klasse, eine Partei. Sofern bei den dargestellten Personen oder Vorgängen dieser Aspekt im Vordergrund des Interesses stehe, spreche er von politischem Theater.<sup>3)</sup> Mit dieser Definition grenzt Melchinger das politische vom unpolitischen Theater ab, gleichzeitig stellt er aber damit auch die Beziehung her zwischen dem modernen Theater und der gesamten europäischen Theatergeschichte: schon Aischylos' Perser ist politisches Theater, Shakespeare, Schiller, Büchner, Hauptmann, Brecht haben politisches Theater geschrieben.<sup>4)</sup> Selbstverständlich, so führt Melchinger aus,<sup>5)</sup> gibt es einen Unterschied zwischen dem politischen Theater der Griechen und dem Büchners. Das neue politische Theater beginne mit dem Woyzeck. Jetzt zum erstenmal trete der gewöhnliche Mensch in die Position des Helden.<sup>6)</sup> Und heute zeige das politische Theater, was Politik mit Menschen mache oder was sie aus Menschen mache. Unter diesem Aspekt werde die Annahme, das Individuum sei nicht mehr

---

2. Siegfried Melchinger, Das Politische Theater. Velber: Friedrich Verlag 1971

3. S. Melchinger, Von Sophokles bis Brecht. In: Theater 1965, S.42

4. Ebd.

5. Ebd.

6. Ebd., S.43

darstellbar, hinfällig.<sup>7)</sup> Als Objekt oder Opfer der Politik sei der Mensch auch heute ein Einzelner.<sup>8)</sup>

Hemming Rischbieter entgegnet der Definition Melchingers: „Ich bin, anders als Melchinger, der Meinung, daß politisches Theater nicht schon da gegeben ist, wo politische Thematik vorherrscht. Sondern ich meine, daß erst da, wo politische Vorgänge als Prozeß dargestellt werden, der aus der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft geht, wo Richtungen des Prozesses nicht nur konstatiert, sondern auch unterstrichen, bejaht, gewünscht werden, von politischem Theater gesprochen werden kann. Wir nähern uns einem gefährlichen Gebiet: die Tendenz (was anders bedeutet das Wort als die markante, markierte Richtung?) macht das politische Theater.“<sup>9)</sup> Er sagt ferner, daß er, anders als Melchinger, also dazu neige, politisches Theater nicht so sehr thematisch zu definieren und deshalb auch nicht auf die Darstellung von „Auseinandersetzungen in der organisierten Form des menschlichen Zusammenlebens“ einzugrenzen, sondern vom Impetus, von der Tendenz zur Veränderung, von der einbezogenen Zukunftshoffnung her zu definieren.<sup>10)</sup> Ob Melchinger mit seiner Definition den Begriff des politischen Theaters wirklich eingrenzt, will ich dahingestellt sein lassen. Rischbieter aber disqualifiziert eine ganze Reihe von Stücken, die bei Melchinger durchaus zum politischen Theater zählen, z.B. Hauptmanns Weber, weil das Stück im Quietismus ende,<sup>11)</sup> und Kipphardts In der Sache

---

7. Vergl. Diskussion um Hochhuth

8. S. Melchinger, a.a.O., S.46

9. H. Rischbieter, Theater und Politik. In: Theater 1965, S.47 f.

10. Ebd., S.48

11. Ebd.

J. Robert Oppenheimer. Das Stück ende, streng genommen, in Resignation.<sup>12)</sup>

Martin Esslin wiederum äußert sich bei einer Diskussion über politisches Theater folgendermaßen: "... erstens: Alle Kunst ist politisch, in dem Sinne, daß keine künstlerische Äußerung ohne soziale und politische Implikationen ist; je wesentlicher die künstlerische Aussage, desto weitgehender die menschlichen und damit zwangsläufig die politischen und sozialen Konsequenzen. - Zweitens aber: jede bewußt politische Ziele verfolgende Kunst läuft Gefahr, als Kunst ins Hintertreffen zu geraten. Besonders: je parteilicher, je partei-politischer die Kunst wird, desto weniger allgemeinmenschlich kann sie sein, folglich desto geringer ihre Tiefenwirkung und damit auch ihre tatsächliche politische Wirkung."<sup>13)</sup>

Damit faßt Esslin den Begriff des politischen Theaters wohl etwas zu weit, denn, so entgegnet ihm Joachim Kaiser, wenn er den Begriff der Politik so weit fasse, dann wäre es quasi unmöglich, eine nicht politische Äußerung zu machen. Dann sei der Begriff sinnlos.<sup>14)</sup> Aber gleichzeitig verweist Esslin mit dieser Definition auf einen weiteren Problemkreis, der bei den Diskussionen um den Begriff des dokumentarischen Theaters immer wieder auftaucht: auf die Frage nach der Ästhetik einer engagierten Kunst.<sup>15)</sup>

Hier soll von der Definition Melchingers ausgegangen werden. Ich bin, entgegen der Ansicht Rischbieters, der Meinung, daß

---

12. Ebd.

13. Politisches Theater in Ost und West. In: Theater 1965, S.52

14. Ebd.

15. Hierauf soll ebenfalls noch später eingegangen werden, vor allem im Zusammenhang mit Peter Weiss' Stücken. Vergl. Claus-Henning Bachmann, Theater als Gegenbild. In: Literatur und Kritik 39 (1969), S.530 ff.; Joachim Kaiser, Theater-Tagebuch. In: Der Monat 206 (1965), S.52 ff.; François Bondy, Die Engagierten und die Enragierten. In: Der Monat 237 (1968), S.5 ff.

Melchingers Definition wohl „die Utopie als Antrieb des politischen Theaters“<sup>16)</sup> zwar nicht erwähnt, wie Rischbieter mit Recht feststellt, aber doch impliziert und dadurch auch die Forderung, die Rischbieter an das politische Theater stellt, es müsse eine Zukunftshoffnung einbeziehen,<sup>17)</sup> erfüllt. Sätze in Melchingers Aufsatz wie „Sofern es sich ... um politisches Theater handelt, rückt die jeweilige politische Situation oder Konstellation in den Aspekt der Herausforderung an einen Helden, sich zu ihr zu verhalten, so oder so“<sup>18)</sup> und „Das Engagement des politischen Theaters ist der Widerspruch gegen das Unrecht...“<sup>19)</sup> schließen den Willen zur Veränderung nicht aus. Ein Widerspruch gegen das Unrecht setzt ja zumindest das Ideal eines Rechtsbegriffes voraus und zielt damit wenigstens auf die Möglichkeit einer veränderten „politischen Situation“. Zudem läßt Melchingers Definition es zu, eins der „wichtigsten“ Dokumentarstücke, Kipphardts In der Sache J. Robert Oppenheimer mit in diese Arbeit einzubeziehen. Auf der anderen Seite ist Melchingers Definition nicht so weit gefaßt, daß sie, wie die Esslins, sinnlos wird.

Dokumentarisches Theater ist politisches Theater. Es ist also, nach Melchinger, Theater mit politischer Thematik. Damit wird es zwar abgegrenzt vom nicht-politischen Theater, nicht aber von Schillers Maria Stuart oder von Piscators Politischer Revue.<sup>20)</sup> Denn auch diese Stücke sind Zeittheater, Lehrtheater, Theater mit politischer Thematik. Beim dokumentarischen Theater kommt ein Kriterium hinzu: es sei eine Spielart des realistischen Zeit-

---

16. H. Rischbieter, a.a.O., S.47

17. S.o., Seite 3

18. S. Melchinger, a.a.O., S.43

19. Ebd., S.46

20. Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas. Frankfurt: Suhrkamp 1967, S.109

theaters, die sich „ausschließlich mit der Dokumentation eines Stoffes befaßt“, sagt Peter Weiss.<sup>21)</sup> Diese Spielart bezeichnet Siegfried Melchinger als „die Darstellung einer d o k u m e n t i e r b a r e n R e a l i t ä t.“<sup>22)</sup> Doch dieser Begriff kennzeichne keineswegs ein dramaturgisches Konzept, wie Taëni meint, sondern lediglich das Bestreben gewisser Autoren, auf der Bühne geschichtliche Tatbestände abzuhandeln, die oftmals weitgehend unbekannt, aber dokumentarisch belegbar seien.<sup>23)</sup> Das Dokumentar-Drama beruhe auf dokumentarisch belegten Fakten.<sup>24)</sup> Das ist das grundlegende Kriterium des dokumentarischen Theaters. Damit ist aber diese neue Spielart des Zeittheaters noch immer nicht genügend abgegrenzt von z.B. Büchners Danton, denn auch dort beruft sich der Autor auf Dokumente, auf „Redeprotokolle aus Quellen zur Französischen Revolution.“<sup>25)</sup> Auch Taëni weist darauf hin, daß schon in vergangenen Jahrhunderten sich das Theater gern umstrittener Fakten angenommen oder Persönlichkeiten der jüngsten Geschichte auftreten lassen habe, wie denn insbesondere Maria Stuart, Königin Elisabeth, Charles I. oder auch die Gestalten der französischen Revolution ihrer Zeit reichen Dramenstoff geliefert hätten. In unserem Zeitalter dürfte wohl bereits Karl Kraus' Die letzten Tage der Menschheit als ein besonders typisches Beispiel dokumentarischen Theaters gelten. Bekanntlich habe Erwin Piscator schon in den zwanziger Jahren mit der Methode seiner Inszenierungen ebenfalls eine Art historischer Dokumentation angestrebt. Nicht zuletzt habe dann

---

21. Siehe oben, S.1

22. S. Melchinger, Hochhuth. Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Bd. 44. Velber: Friedrich Verlag 1967, S.16

23. Rainer Taëni, Drama nach Brecht. Basel: Basilius Presse 1968, S.123

24. Marianne Kesting, Völkermord und Ästhetik. In: Neue Deutsche Hefte 113 (1967), S.94

25. Walter Hinck, Von Brecht zu Handke. In: Universitas 7 (1969), S.698

Brecht die Piscatorschen Darstellungsmittel verwendet und weiterentwickelt, aber auch selber etwa mit Furcht und Elend des Dritten Reiches eine ähnliche Art von Theater geschrieben.<sup>26)</sup>

Piscators Dokumentation bestand darin, daß er mit Hilfe der Technik den jeweiligen Dramenstoff „dokumentierbar“ machte. Piscator fordere, schreibt Otto F. Best, daß der Dramenstoff wissenschaftlich durchdrungen, auf die Umwelt bezogen und solcherart ‚beweiskräftig‘ gemacht werde. ‚Das kann ich nur‘, heißt es in Das Politische Theater,<sup>27)</sup> ‚wenn ich, in die Sprache der Bühne übersetzt, den privaten Szenenausschnitt, das Nur-Individuelle der Figuren, den zufälligen Charakter des Schicksals überwinde. Und zwar durch die Schaffung einer Verbindung zwischen der Bühnenhandlung und den großen historisch wirksamen Kräften. Nicht zufällig wird bei jedem Stück der Stoff zum Haupthelden. Aus ihm ergibt sich die Zwangsläufigkeit, die Gesetzmäßigkeit des Lebens, aus der das private Schicksal erst seinen höheren Sinn erhält.‘<sup>28)</sup> An einer anderen Stelle erwähne Piscator als ‚Grundgedanken aller Bühnenhandlungen die Steigerung der privaten Szenen ins Historische...ins Politische, Ökonomische, Soziale. Durch sie setzen wir die Bühne in Verbindung mit unserem Leben.‘<sup>29)</sup> Der Film werde für ihn zum Mittel der Verklammerung von Bühne und Leben, da er erlaube, ‚Daten der Politik, Wirtschaft, Kultur, Gesellschaft, Sport, Mode‘, etc. in das Bühnengeschehen einzublenden. Solche Durchsetzung des Raums mit

---

26. R. Tañni, a.a.O.

27. E. Piscator, Das Politische Theater. Reinbek: Rowohlt 1963, S.65

28. Ebd., S.133

29. Ebd., S.150 f.

historischen Fakten lasse das Einzelschicksal in seiner sozialen Bedingtheit sichtbar werden, objektiviere und multipliziere es. Was freilich nicht darüber hinwegtäuschen dürfe, daß das Gefüge, in dem es erscheine, von einem epischen Ich zu einer Revue montiert wurde. Was Bertolt Brecht dieser Methode verdanke, sei bekannt. So finde sich der Begriff des 'dokumentarischen Theaters', gebraucht in diesem Sinn, bereits 1927 bei Brecht. Andererseits liege es auf der Hand, daß es von Piscators wissenschaftlicher Durchdringung des Stoffes zur Radikalisierung der Objektivierung und zum völligen Verzicht auf den 'fiktionalen' Helden nur ein Schritt sei. Die technischen Mittel, etwa eine Gerichtsverhandlung, einen Prozeß im Pro und Contra zu erfassen (Tonband, Film, etc.), schafften Voraussetzungen für die Totalisierung des Historischen.<sup>30)</sup>

Rainer Taëni hat also bis zu einem gewissen Grade recht, wenn er behauptet, daß der Begriff des dokumentarischen Theaters weitläufig und recht vage sei. Überdies sei auch bei den Stücken, auf die er sich zutreffend anwenden lasse, der dokumentarische Stoff in der Regel mit beträchtlicher Freiheit dichterisch gestaltet. Das Dokumentarische bleibe also im allgemeinen ein Element unter anderen.<sup>31)</sup> Auch Siegfried Melchinger meint, daß es falsch sei, die Stücke von Peter Weiss, Heinar Kipphardt, Rolf Hochhuth, Günter Grass, Walter Jens, Tankred Dorst u.a. „mit dem oberflächlichen Etikett 'Dokumentartheater' zu versehen.“<sup>32)</sup> Hochhuth selbst meint, das Schlagwort dokumentarisches Theater

- 
30. O.F. Best, Peter Weiss. Bern: Francke Verlag 1971, S.126 f.  
Vergl. auch: Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, S.109 ff.  
H. Rischbieter, Piscator und seine Zeit. In: Theater heute  
5 (1966), S.8 ff.; Jürgen Rühle, Theater und Revolution.  
München: dtv 1963, S.132 ff.
31. R. Taëni, a.a.O., S.123
32. S. Melchinger, Hochhuth, S.20

habe „überhaupt keinen Sinn“, weil „jeder Dramatiker, der einmal historische Stücke geschrieben habe, die Dokumente studiert haben müßte.“<sup>33)</sup>

Andererseits jedoch deutet Otto F. Best in dem oben zitierten Abschnitt schon an, wo der Unterschied des dokumentarischen Theaters der sechziger Jahre zu dem der zwanziger Jahre liegt: beim Verzicht auf die Fiktion. Piscators und Brechts Dramenstoffe gründen sich noch auf erfundene Fabeln. Beim dokumentarischen Theater der sechziger Jahre ist das entscheidend Neue jedoch „die Dokumentierbarkeit des Themas, der Fabel, der Figuren. Negativ ausgedrückt: es war die Abkehr vom Fiktiven.“<sup>34)</sup>

Doch scheinbar führt diese Definition wiederum dahin, daß eine ganze Reihe der Stücke, die unter dem Namen des dokumentarischen Theaters laufen, aus dieser Kategorie ausgeschlossen werden müßten, weil sie Szenen enthalten, die teilweise oder ganz reine Erfindung sind. In Hochhuths Stellvertreter gelte das z.B. für den „Jägerkeller“ im ersten Akt, die Judenszenen im zweiten Akt, die erste Szene des Auschwitz-Aktes.<sup>35)</sup> Das führt dann dahin, daß Melchinger unumwunden anhand einer Besprechung mit dem Dramatiker Hochhuth über dessen neues Stück Die Soldaten sagt, daß Der Stellvertreter kein Dokumentarstück sei... Dokumentarisch könne nur ein Stück genannt werden, das keine solche (erfundenen) Szenen enthalte.<sup>36)</sup> Rainer Tañni behauptet sogar, daß reine Dokumentation uns bei den Werken der jüngsten Zeit strenggenommen nur in einem einzigen Falle begegne, nämlich

---

33. M. Esslin, Jenseits des Absurden. Wien: Europaverlag 1972, S.139

34. S. Melchinger, Hochhuth, S.17; vergl. auch: S. Melchinger, Erfundene oder beglaubigte Fabel. In: Theater 1966, S.80 ff.

35. S. Melchinger, Hochhuth, S.16

36. S. Melchinger, Hochhuths neue Provokation: Luftkrieg ist Verbrechen. In: Theater heute 2 (1967), S.8

in dem des „szenischen Oratoriums“ Die Ermittlung.<sup>37)</sup> Doch Melchinger und Taëni gehen hier von dem Begriff einer „reinen Dokumentation“ aus, die selbst bei den „dokumentarischsten“ Theaterstücken nicht vorkommt. Sie übersehen dabei, daß schon das Prinzip der Auswahl der Dokumente, ihrer Zusammenstellung, ihrer Konzentration - konstitutive Elemente eines jeden dokumentarischen Theaterstückes - keine „reine Dokumentation“ mehr ist. Entgegen Melchingers Ansicht bin ich der Meinung, daß auch ein Stück, das erfundene Szenen enthält, dokumentarisches Theater sein kann, sofern dem Zuschauer klar gemacht wird, daß diese Szenen erfunden sind, sie also nicht dazu dienen, dem Zuschauer die Illusion vorzugaukeln, sie seien „getreue“ Abbilder der Wirklichkeit. Solch ein dokumentarisches Theater würde sich nicht so sehr durch die Abkehr vom Fiktiven auszeichnen, sondern vielmehr durch die Abkehr vom Illusionären, denn viele der dokumentarischen Theaterstücke der sechziger Jahre stellen zwar einen nicht-erfundenen Stoff auf die Bühne, treten aber doch mit dem Anspruch auf, dieser Stoff sei ein unmanipuliertes Abbild der reinen Wirklichkeit. Damit schaffen sie jedoch gerade die Fiktion, von der sie sich abwenden wollten. Das Neue am dokumentarischen Theater der sechziger Jahre ist also nicht die Abkehr vom Fiktiven, wie Melchinger meint, sondern die beabsichtigte Abkehr vom Illusionären.

Melchingers Gebrauch des Begriffes „Dokumentarisch“ macht aber immerhin deutlich, wie vage der Begriff im Grunde ist.

---

37. R. Taëni, a.a.O., S.124

Vielleicht gebraucht deshalb Peter Demetz in seinem Abschnitt über Rolf Hochhuth den Begriff nicht ein einziges Mal.<sup>38)</sup>

Vorerst läßt sich also sagen, daß dokumentarisches Theater politisch ist, oder besser: ein Teilaspekt des politischen Theaters ist, daß es sich vorwiegend auf Dokumente stützt und daß es durch „die Dokumentierbarkeit des Themas, der Fabel, der Figuren“ dazu neigt, sich vom Illusionären abzuwenden. Damit haben wir wohl eine Begriffsbestimmung des Schlagwortes, aber keine Definition der „Spielart des Lehrtheaters“, auf die dieses Schlagwort gemeinhin angewandt wird. Das Problem kreist also um die Diskrepanz zwischen dem Schlagwort „Dokumentarisches Theater“ und den eigentlichen Theaterstücken, die mit diesem Schlagwort als „Dokumentarisches Theater“ bezeichnet werden. Im Folgenden soll daher auf verschiedene Meinungen zu dem Schlagwort und zu den damit bezeichneten Dramen eingegangen werden, in der Hoffnung, daß sich ein gemeinsamer Nenner ergibt, auf den sich die verschiedenen „Dokumentardramen“ und der Begriff „Dokumentarisches Theater“ bringen lassen, und der gleichzeitig diese Zeitstücke der sechziger Jahre von denen anderer Epochen abhebt.

Der Kritiker Hans Schwab-Felisch betrachtet die „Welle des ‚Dokumentarischen‘“ mit Skepsis und meint, daß diese Skepsis noch vertieft worden sei durch Felix Lützkendorfs Stück Dallas 22. November, in dem die Geschichte des Kennedy-Mörders Lee Harvey Oswald „dokumentiert“ wird. In einer Rezension anlässlich der Uraufführung dieses Stückes schreibt Schwab-Felisch: „Indem das zeitgeschichtlich bezogene ‚Dokumentar-Theater‘ sich als ‚machbar‘ erwies - nicht im Sinne des Artistischen, sondern in dem der Konfektion - unterliegt es nun auch den Gesetzen des

---

38. P. Demetz, Die süße Anarchie. Frankfurt: Ullstein 1970, S.163 ff.

Inflatorischen und wendet sich damit gegen den Geist, in dessen Namen es sich anbietet, gegen den Geist aufklärerischer Unterrichtung. Nicht mehr wird das Protokoll in einen Zusammenhang gestellt und damit erhoben und gedeutet. Vielmehr wird es aus dem Zusammenhang herauspräpariert, isoliert und damit banalisiert. Nicht dem wahrhaft zeitgeschichtlichen Theater gilt das Interesse und schon gar nicht seiner politischen Möglichkeit, sondern dem Sensationellen."<sup>39)</sup>

Diese Zuspitzung auf das Sensationelle wurde durch die bestimmte politische Situation, die sich Anfang der sechziger Jahre in Deutschland bemerkbar machte, gefördert, zumindest aber erleichtert. Günther Rühle meint in seinem Aufsatz „Versuche über eine geschlossene Gesellschaft“<sup>40)</sup> daß in einer Gesellschaft, die so große Erfolge darin gehabt habe, das Vergangene zu vergessen oder wegzudrücken, ein Autor sich natürlich überlege, wie er sein allzu mobiles Publikum zwingen, sich wieder zu stellen und zu hören. Er überlege sich, wie er Belege beibringt, die eines auf keinen Fall mehr zulassen: Ausflüchte vor dem Stoff, Belege, die die Ausreden im Keim ersticken, das Gezeigte sei erdichtet, unwirkliche Poesie ... So sei aus der Not der Situation, eine Gesellschaft durch ihre eigenen Taten zu stellen, das Dokumentarstück zum neuen - oder doch zu einem sehr wesentlichen Teil des neuen deutschen Dramas geworden.<sup>41)</sup> Auch für Rühle ist also die Abkehr vom Illusionären eins der Hauptmerkmale des dokumentarischen Theaters. Doch im Gegensatz zum dokumentarischen Theater der

---

39. H. Schwab-Felisch, Banale Dokumentation. In: Theater heute 12 (1965), S.46

40. G. Rühle, Versuch über eine geschlossene Gesellschaft. In: Theater heute 10 (1966), S.8 ff.

41. Ebd., S.9

zwanziger Jahre, so führt Rühle weiter aus, traktiere das heutige dokumentarische Stück die ihre Vergangenheit vergessende Gesellschaft mit dem Stoff, der von ihr vergessen worden sei. Erinnerung werde zum Kampfmittel ... Die Entdeckung der Autoren des dokumentarischen Theaters sei die, daß die Wirklichkeit selber die ungeheuerlichsten Stoffe produziere und daß die Gesellschaft mit dieser ihrer eigensten Produktion wieder vertraut gemacht - anders gesagt: konfrontiert werden müsse.<sup>42)</sup> Weil das dokumentarische Theater auf Fakten beruhe, sagt Rühle, sei ihm oft der Vorwurf gemacht worden, daß Faktenwahrheit nicht identisch sei mit Kunstwahrheit,<sup>43)</sup> aber dieser Einwand übersehe, daß dokumentarisches Theater „schon in seinen Anfängen bewußt gegen die Kunst-Bühne entworfen worden“ sei. Doch damit widerlegt Rühle noch nicht den Vorwurf. Er behält vielmehr die Trennung zwischen „Faktenwahrheit“ und „Kunstwahrheit“ bei, wenn er meint, dokumentarisches Theater sei bewußt gegen die Kunst-Bühne entworfen worden. Die Trennung bleibt bestehen, allerdings als bewußte Trennung, wenn Rühle ferner meint, daß „das dokumentarische Theater...von seinem Ursprung her ein Zitieren (sei), also eine mittelbare Form. Aus keinen dichterischen Visionen geboren, sondern aus der Einsicht in eine Funktion. Sie heißt Beeinflußung, Korrektur der Wirklichkeit: die Ewigkeitsneigung des Kunstdramas ist ausgetauscht gegen eine Situationsfunktion.“<sup>44)</sup> Daraus ergibt sich für Rühle, daß das dokumentarische Drama bewußt nicht auf lange Haltbarkeit schiele.<sup>45)</sup> Für Rühle liegt das Wesen des

---

42. Ebd.

43. Auf diesen Einwand soll anhand der Untersuchung zu Peter Weiss' Ermittlung näher eingegangen werden.

44. G. Rühle, a.a.O., S.10

45. Ebd.

dokumentarischen Theaters also hauptsächlich in seiner Funktion: es beeinflusst, es korrigiert die Wirklichkeit. Gleichzeitig sagt Rühle aber auch damit, daß nur das bewußt gegen die Kunst-Bühne entworfene Theater diese Funktion haben kann, die Kunst-Bühne dagegen weder der Beeinflussung noch der Korrektur der Wirklichkeit fähig ist. Mit anderen Worten: Nach Rühle kann nur ein dokumentarisches Theater, das Nicht-Kunst ist, bzw. sein will, die Wirklichkeit beeinflussen und korrigieren. Doch Rühle übersieht dabei, daß Kunst und „Wirklichkeit“, Kunst und Dokument sich keineswegs gegenseitig auszuschließen brauchen, daß gerade beim dokumentarischen Theater Kunst zwar nicht durch die Wiedergabe von Fakten entsteht, wohl aber durch den Prozeß der Auswahl von Fakten auf ein bestimmtes Ziel hin. Dokumentarisches Theater könnte also die Wirklichkeit beeinflussen und korrigieren, und zwar umso effektiver, je „künstlerischer“ es ist. Inwiefern es das wirklich tut, bzw. getan hat, soll bei der Besprechung der einzelnen Dramen erörtert werden. Gleichzeitig hat Rühle in diesem Aufsatz kurz auf die Gründe für das Entstehen und das Abflauen der dokumentarischen Welle hingewiesen, auf die in den Schlußbemerkungen dieser Arbeit kurz eingegangen werden soll.

In einem Aufsatz „über das Verhältnis von Theater und Wirklichkeit am Beispiel der Experimenta II“, nimmt der Kritiker Ernst Wendt Stellung zu dem, was Rühle den Funktionscharakter des dokumentarischen Theaters genannt hat: Beeinflussung der Wirklichkeit: „Der Schuß, der den Studenten Benno Ohnesorg in den Hinterkopf traf, fiel während der ersten Stunde der Experimenta II, das Stockholmer Scala-Theater zeigte im Theater am Turm den Gesang vom lusitanischen Popanz von Peter Weiss. Während eine

frustrierte Stadt ein Schauspiel ihrer selbst inszenierte, ihrer Hysterien und Verdrängungen, offenbarte sich zur gleichen Zeit die Hilflosigkeit eines sich politisch nennenden Theaters, das sich auf nichts anderes zu berufen weiß als auf das penetrant selbstsichere Bewußtsein, recht zu haben. Während in Berlin Ohnesorg starb, agitierte man auf der Bühne des Theaters am Turm gegen die kolonialistische Ausbeutung an und machte das Pamphlet durch eine eklektische Revuemusik, Blues und Folklore, bereits bürgerlich gewordene Unterhaltungsformen, genießbar. Der Protest feiert sich selbst."<sup>46)</sup> Es wurde, so sagt Wendt weiter, „die Übermacht der Ereignisse, die Ohnmacht der Künste, die Unerheblichkeit puren Spiels, die Schamlosigkeit jeder bloß unreflektierten Selbstdarstellung“<sup>47)</sup> dem Zuschauer bewußt gemacht. Die alte Frage, ob Theater, ob Kunst die Wirklichkeit verändern könne, wird hier angeschnitten und von Wendt mit einem klaren Nein beantwortet. Doch Wendt geht hier von der gleichen Voraussetzung aus, auf der auch Rühles Kritik aufbaute: der Trennung von Kunst und Wirklichkeit, als ob das zwei sich gegenseitig ausschließende, von einander isolierte Gebiete menschlichen Handelns wären. Wegen dieser Isolation hält Wendt eine gegenseitige Beeinflussung für unmöglich, er spricht von der „Ohnmacht der Künste“. Schon oben, bei Rühles Kritik, ist aber darauf hingewiesen worden, daß Kunst in einen geschichtlichen und gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang gehört. Die Kunst „bezieht sich auf die ihr korrespondierende Realität etwa ergänzend, aber auch antithetisch-kritisch.“<sup>48)</sup>

---

46. E. Wendt, Die Ohnmacht der Experimente. In: Theater heute 7 (1967), S.9

47. Ebd.

48. Peter Hahn, Kunst als Ideologie und Utopie. In: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 1. Stuttgart: Metzler 1972, S.218

Nur weil Wendt diesen Zusammenhang nicht sehen kann oder will, kann er dem Tod Benno Ohnesorgs die Aufführung des Lusitanischen Popanzes abwertend gegenüberstellen, als ob beides nichts miteinander zu tun hätte. Nur deswegen kann er behaupten, ein sich politisch nennendes Theater sei hilflos und könne sich auf nichts anderes berufen „als auf das penetrant selbstsichere Bewußtsein, recht zu haben.“ Außerdem scheint mir die letzte Behauptung darauf hinzudeuten, daß Wendt zu denen gehört, die meinen, sich und andere gegen die Kritik, die vom dokumentarischen Theater, und besonders von Weiss, ausgeht, verteidigen zu müssen, denn Kritik wird immer dann von den Betroffenen als Rechthaberei abgewertet, wenn sie ins Schwarze getroffen hat.

Nicht ganz so abfällig wie Wendt urteilt Wolfgang Ignée am 15. September 1967 in Christ und Welt über das dokumentarische Theater: „Obwohl diese Spielart des Theaters heute schon bei den Akten liegt, darf sie den Anspruch erheben, das Denken wieder populär gemacht und die Auffassung durchgesetzt zu haben, daß die Welt durch Erkenntnisse und durch die Kombination von Tatsachen erhellt werden kann.“<sup>49)</sup> Aber, sagt Ignée auch, das auf die pure unbehobelte Quelle gerichtete dokumentarische Spiel habe auf der Bühne heute kaum noch eine Chance.<sup>50)</sup> Trotzdem habe das dokumentarische Theater den Anstoß zur Politisierung gegeben. Das Neue und Zeitgemäße am Engagement der Dokumentaristen sei „der direkte Zugriff nach uralten humanen, moralischen Kategorien, ohne Umwege durch die Irrgärten der politischen Ideologien und

---

49. W. Ignée, Ist das ‚Weltdrama‘ da? In: Christ und Welt (15.9.1967), S.19

50. Ebd.

gesellschaftlichen Theorien."51)

Was Wendt schon angedeutet hat, formuliert Martin Walser noch schärfer: „Dokumentartheater ist Illusionstheater, täuscht Wirklichkeit vor mit dem Material der Kunst... Diese neueste, nicht mehr auf Kunst an sich bestehende Praxis hat, glaube ich, den lächerlichen Unterschied zwischen Kunst und Realität nur zum Schein überwunden. Diese Darstellungen laufen hinter der Realität her, ohne je in ihre Nähe kommen zu können."52)

Nach Walser halte also das dokumentarische Theater die Trennung zwischen Kunst und Realität aufrecht. Es versuche Kunst zu sein, die sich für Realität ausbebe. Es bleibe nichts weiter als Nachahmung der Wirklichkeit. Walser versucht, den, wie er ganz richtig sagt, lächerlichen Unterschied zwischen Kunst und Realität zu überbrücken, indem er ein Theater fordert, das nicht die Realität nachahmen will, sondern selbst Realität sein will. Das, „was auf der Bühne gespielt wird, ist selber Wirklichkeit; eine Wirklichkeit aber, die nur auf der Bühne vorkommt." Diesen „Tagtraum vom Theater" nennt Walser „Bewußtseinstheater", denn das Bewußtsein eines Menschen habe „immer einen Begriff von sich selbst, der von der Umgebung nicht bestätigt wird. Aus der Differenz entsteht die Notwendigkeit, sich aufzuspielen, überhaupt zu spielen." Doch Walser setzt damit der Realität zwar nicht die Kunst gegenüber, doch aber eine andere Realität, eine Bühnenrealität, eine Bewußtseinsrealität. Die Trennung Realität - Kunst ersetzt Walser durch die Trennung Realität - Bühnenrealität,

---

51. Ebd.

52. M. Walser, Tagtraum vom Theater. In: Theater heute 11 (1967), S.22

und damit bleibt der Widerspruch, den er aufzuheben versuchte, im Grunde bestehen. Schon Schiller befaßte sich in seinem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ mit diesem Widerspruch: „Wendet man nun den Begriff der Poesie, der kein anderer ist, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben, auf jene beiden Zustände an, so ergibt sich, daß dort in dem Zustand natürlicher Einfalt, wo der Mensch noch, mit allen seinen Kräften zugleich, als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt, die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen - daß hingegen hier in dem Zustande der Kultur, wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was auf eins hinausläuft, die Darstellung des Ideals den Dichter machen muß.“<sup>53)</sup> Georg Lukács weist darauf hin, daß Schiller zu Recht erkannt habe, „daß die Nachahmung des Wirklichen - also das Prinzip der naiven Dichtung - für jede echte Poesie unerlässlich ist, daß sie das künstlerische Prinzip schlechthin darstellt.“<sup>54)</sup> Gerade dieses Erkenntnis verwickelt Schiller in den Widerspruch, daß er, seiner eigenen Konzeption zufolge, „jede Naivität, jede Nachahmung des Wirklichen, also jeden Realismus im eigentlichen Sinne aus der Dichtung seiner eigenen Zeit“<sup>55)</sup> ausschließen müßte, weil der Mensch, der Dichter seiner Zeit eben nicht mehr als harmonische Einheit wirke und demzufolge die Wirklichkeit auch nicht mehr nachahmen könne. Eben diesen Widerspruch versucht Walser

- 
53. F. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Werke in drei Bänden, hrsgg. v. G. Fricke u. H.G. Göpfert, Bd.II. München: Hanser Verlag 1966, S.557
54. G. Lukács, Schillers Theorie der modernen Literatur. In: Schriften zur Literatursoziologie. Neuwied/Berlin: Luchterhand Verlag 1970, S.170
55. Ebd.

aufzulösen, wenn er eine Wirklichkeit, die nur auf der Bühne vorkommt, einer Wirklichkeit gegenüberstellt, die nicht nur auf der Bühne vorkommt. Er kann aber diesen Widerspruch genausowenig auflösen wie Schiller, weil beide „die dichterische Erfassung des Wesentlichen starr und ausschließend von der unmittelbar sinnlichen Erscheinungswelt (abtrennen) und sie ihr ausschließend (gegenüberstellen).“<sup>56)</sup>

Die gleiche Frage nach der Darstellbarkeit der Wirklichkeit wird auch von Marianne Kesting in ihrem Aufsatz „Völkermord und Ästhetik“<sup>57)</sup> gestellt. Wie kann man, so fragt sie, eine Wirklichkeit darstellen wollen, die nicht mehr darstellbar sei, die so unüberschaubar geworden sei, daß sie sich dem Zugriff des Einzelnen entzöge? Eine Welt, wie die des Dritten Reiches, die mit normalen humanen, moralischen und juristischen Kategorien nicht mehr meßbar sei, könne auch nicht mehr mit traditionellen ästhetischen Normen dargestellt werden, doch gerade das versuche z.B. Hochhuth, der „die Opfer vor den Gasöfen in Lyrik ausbrechen ließ... Wenn schon Adornos Diktum, es sei barbarisch, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, als überpointiert erscheint, so ist doch Lyrik über Auschwitz sicherlich unangemessen. Angesichts einer solchen Tötungsmaschinerie versagen nicht nur die herkömmlichen moralischen Kategorien, sondern auch die herkömmlichen ästhetischen. Auschwitz ist ästhetisch überhaupt nicht formulierbar, weil es - wie ehrbar immer die Intention des Autors sein mag - Fakten, die sich eben den humanen und ästhetischen Modi entziehen,

---

56. Ebd., S.172

57. M. Kesting, a.a.O., S.88 ff.

wieder humanisiert."58)

Und weil die grausamen Handlungen des Dritten Reiches ästhetisch nicht mehr formulierbar seien, kämen ihnen offensichtlich nur noch die Dokumente bei. Die Dokumente aber seien ausgewählt, arrangiert, zu einem Kunstwerk zusammengesetzt. „Damit aber grenzt sich notwendig ihr Dokumentarwert ein, das heißt, das jeweilige Drama kann keineswegs mit dem Anspruch des Dokuments vor die Öffentlichkeit treten.“59)

„Was den Dokumentar-Dramatikern an Kenntnis und Überschau fehlte, ersetzten sie durch subjektive Sicht, zuweilen durch schlichte Ideologie, und man wird also Adornos Vermutung nicht ganz widerlegen können, daß derlei Fassaden-Realismus, wie er von unseren Dramatikern zelebriert wird, der politischen Propaganda diene. Deswegen bedienen sich die Dokumentar-Dramatiker auch meist traditioneller und infolgedessen jedermann plausibler Dramaturgien und simplifizieren überaus komplizierte Geschehnisse zu einleuchtend überschaubaren. So nur läßt sich breite politische Wirkung erzielen.“60)

Marianne Kestings Urteil ist dementsprechend vernichtend: ein Stoff wie das KZ sei künstlerisch nicht formulierbar. Der doppelte Anspruch von Kunstwerk und Dokument könne nicht gleichzeitig erfüllt werden. „Darum kann nicht als Entschuldigung dienen, wenn der Dokumentarwert herabgemindert wird aus Gründen der künstlerischen Formulierung, die künstlerische Formulierung aber herabgemindert wird, weil man dem Dokument gerecht werden oder eine

---

58. Ebd., S.93

59. Ebd., S.94

60. Ebd., S.96

politisch-moralische Wirkung erzielen will. Letztlich wird das jeweilige Stück keiner dieser Forderungen gerecht."<sup>61)</sup> Nach Marianne Kesting schließen sich demnach Kunst und Dokumentation gegenseitig aus.

Teilweise hat sie recht, insofern als Auschwitz tatsächlich mit den herkömmlichen ästhetischen Normen nicht formulierbar ist. Daß aber Auschwitz deswegen überhaupt nicht ästhetisch formulierbar sei, scheint mir eine unzulässige Verallgemeinerung zu sein. Und aus dieser Verallgemeinerung leitet Kesting das Zustandekommen des dokumentarischen Theaters ab: weil ästhetisch nicht mehr formuliert werden kann, deswegen gebrauche man nun Dokumente. Kesting verweist also Dokument und Wirklichkeit, Kunst und Ästhetik in zwei sauberlich voneinander getrennte Gebiete. Nicht nur Kunst und Dokumentation, sondern auch Wirklichkeit und Ästhetik schließen sich demnach gegenseitig aus. Deswegen spricht Kesting auch von dem doppelten Anspruch von Kunstwerk und Dokument, der nicht gleichzeitig erfüllt werden könne. Das mag für Hochhuths Stellvertreter gelten, der noch mit herkömmlichen ästhetischen Kategorien operiert, doch, wie nachzuweisen sein wird, für Weissens Ermittlung gilt das schon nicht mehr. Ästhetik beschränkt sich ja nicht ausschließlich auf Kunst, sondern ist in dem Maße Teil der Wirklichkeit als die dialektische Einheit, in der Kunst und Leben sich gegenseitig durchdringen, begriffen wird.

Auch der Kritiker Urs Jenny leugnet die politische Effektivität des dokumentarischen Theaters in seiner Zeit-Rezension des Viet

---

61. Ebd., S.97

Nam Diskurs von Peter Weiss, aufgeführt in den Münchner Kammer-  
spielen. Allerdings bezieht er sich auf eine bestimmte szenische  
Interpretation eines Theatertextes. „Die Münchner Aufführung sucht  
sich nicht über ihre Ohnmacht zu täuschen, ihre Effektivität im  
Politischen; sie geht von der realistischen Einsicht aus, daß  
sich ein solches Stück doch nur jene ansehen, die schon halbwegs  
Bescheid wissen, zumindest antiamerikanisch gestimmt sind -  
ein Publikum also, das den Viet Nam Diskurs eigentlich nicht  
,braucht'.“<sup>62)</sup> Noch deutlicher sagt Jenny das in Theater heute:  
„Die Aufführung erklärt den Viet Nam Diskurs von Peter Weiss im  
wesentlichen für unnütz und illusorisch, sie bestreitet die  
Tauglichkeit des Theaters als Transportunternehmen für politische  
Informationen...“<sup>63)</sup> Kein Wunder also, daß die Regisseure dieser  
Aufführung, Wolfgang Schwiedrzik und Peter Stein, an die Bühnen-  
rückwand haben kritzeln lassen: „Dokumentartheater ist Scheiße.“

Doch Henning Rischbieter sieht in der Stuttgarter Uraufführung  
von Tankred Dorsts Toller den Gegensatz zu diesem „uneffektiven“  
dokumentarischen Theaters: „Dorst erfüllt endlich das, was als  
,dokumentarisches' Theater seit Hochhuths Stellvertreter,  
Kipphardts Oppenheimer und dem Marat/Sade von Peter Weiss durch  
die Feuilletons geistert, eine Form von Theater, die erwünscht  
und umstritten war, aber nicht eigentlich existent. Denn die drei  
eben genannten und noch einige andere Stücke, auch die  
Ermittlung, der Popanz und der Vietnam-Diskurs von Peter Weiss,  
weisen eins nicht auf, was Dorsts neuer Text Toller hat und was

---

62. U. Jenny, Fern von Weiss. In: Die Zeit (12.7.1968)

63. U. Jenny, Fern von Weiss. In: Theater heute 8 (1968), S.37

ihn als ersten Text eines nun besser zu definierenden dokumentarischen Theaters ausweist: Offenheit."64) Diese Offenheit charakterisiert Rischbieter als den Verzicht „auf die ‚dichterische‘ Geschlossenheit, die bei Hochhuth und Weiss durch die Versform, die ideelle Fixierung oder die agitatorische Abgezwecktheit, die selbst bei Kipphardts Oppenheimer durch die Stilisierung zu Brechts Galilei hin sich - mindestens als Intention - bemerkbar macht."65)

Rühle, Wendt, Ignée, Walser, Kesting, Jenny und Rischbieter, sie alle weisen mehr oder weniger deutlich auf eine Kluft zwischen Dokumentation und Kunst hin. Joachim Kaiser faßt diesen Gegensatz so zusammen: „Solange gespielt wird, wird nicht geschossen, nicht überwältigt, nicht eindeutig und einstimmig verändert."66) Mit anderen Worten: solange Kunst auf dem Theater gemacht wird, wird dort keine Politik gemacht. In unserem Zusammenhang hieße das: solange dokumentarisches Theater gemacht wird, mit der Betonung auf Theater, wird keine Politik gemacht. Der Satz könnte auch umgekehrt werden: solange das dokumentarische Theater primär Politik macht, ist es kein Theater, keine Kunst. Damit wären wir bei der schon vorher angedeuteten Feststellung, daß die Begriffe politisches Theater, dokumentarisches Theater Widersprüche in sich selbst seien. Das alles stimmt aber nur solange, wie sich die Trennung zwischen Kunst und Politik aufrechterhalten läßt. Solange diese Trennung besteht, kann gar nicht geschossen werden, wenn gespielt wird, denn diese Trennungslinie scheidet nicht nur

---

64. H. Rischbieter, Fragmente einer Revolution. In: Theater heute 12 (1968), S.9

65. Ebd.

66. J. Kaiser, Solange gespielt wird, wird nicht geschossen. In: Theater heute 12 (1968), S.27 ff. Siehe auch: H.Schwab-Felisch, Ohne Zustand keine Veränderung. In: Theater heute 12 (1968), S.24; E. Wendt, Theater heute - als Medium. In: Theater heute 12 (1968), S.25 f.

die Bühne vom Zuschauerraum, sondern sie verläuft quer durch das Bewußtsein von Zuschauer und Schauspieler. Sie hindert beide, Zuschauer und Schauspieler, daran, die beiden Kategorien Spiel und Ernst, Kunst und Politik zusammenzudenken. Erst mit dem Wegfall dieser Trennung kann aus Spiel Ernst werden, kann, um Kaisers Bild zu gebrauchen, spielerisch geschossen werden, erst dann kann Kunst zur politischen Willensbildung werden, d.h. Politik machen. Daß das dokumentarische Theater ein Ansatz zur Aufhebung dieser Trennung war, ist kaum erkannt worden. Es blieb allerdings beim Ansatz, denn in der bundesrepublikanischen Gesellschaft, in der das dokumentarische Theater entstand, war ein Zusammendenken von Kunst und Politik unmöglich.

Die Begriffe politisches Theater und dokumentarisches Theater brauchen also keineswegs in sich widersprüchlich zu sein, sollten es nicht sein, sondern müßten als dialektische Einheiten, in denen sich die Begriffe Kunst und Politik gegenseitig beeinflussen, begriffen werden. Doch leider ist das noch nicht der Fall. Die meisten Kritiker sehen in dem Begriff politisches Theater noch einen Widerspruch in sich. Siegfried Melchinger erkennt zwar in seinem Aufsatz „Theater und Revolte: Antithesen“, daß Politik und Kunst sich nicht gegenseitig auszuschließen brauchen, versucht auch, den Widerspruch aufzulösen, verwischt ihn aber nur, weil er im Grunde noch an der Trennung zwischen Kunst und Politik festhält: „Wer Theater macht, hat eine Vorentscheidung getroffen, - seine Profession ist primär das Theater, und nicht primär die

---

Politik."67) Und weiter: „Warum ist, wie allgemein gesagt wird, Marat ein besseres Stück als der Viet Nam Diskurs? Weil Marat primär Theater war und der Viet Nam Diskurs primär Politik machen will. Der Fall Peter Weiss ist aufschlußreich: da sein Talent primär das Schreiben ist, macht er schlechten Gebrauch davon, wenn er primär Politik machen will. Und die Politik wird auch nicht besser... Politik ist ein Thema des Theaters, nicht seine Funktion."68) Und noch einmal am Schluß des Aufsatzes: „Theater ist primär Theater, auch wenn es politisches Theater ist. Diese Vorentscheidung bleibt keinem erspart, der bewußt Theater macht oder ins Theater geht."69) Sicher ist Theater in erster Linie Theater, das schließt aber nicht aus, daß es auch noch eine Aufgabe hat, ohne die es nur Theater bliebe, die Aufgabe, im obigen Sinne Politik zu machen. Melchingers These vom Theater, das primär Theater zu sein hat, wäre umzukehren: Wo Wirklichkeit ohne Deutung abgebildet wird, dort wird nur Theater gemacht; nur dort, wo Theater politisch im obigen Sinne<sup>70)</sup> ist, ist es wirklich Theater, Melchingers Behauptung „Theater ist primär Theater, auch wenn es politisches Theater ist“ müßte geringfügig verändert werden zu „Theater ist primär Theater, gerade wenn es politisches Theater ist.“ Denn die Funktion des Theaters, der Kunst, liegt nicht darin, daß die Wirklichkeit realistisch abgeschildert wird. Fast alle Kritiker des dokumentarischen Theaters scheinen hiervon auszugehen: Diese Spielart des Theaters versuche den Gegensatz zwischen Kunst und Wirklichkeit dadurch zu überbrücken, daß es

---

67. S. Melchinger, Theater und Revolte: Antithesen. In: Theater 1968, S.34

68. Ebd., S.36

69. Ebd., S.37

70. Siehe oben, S.2 f.

möglichst nahe an die Wirklichkeit heranrücke, die Wirklichkeit auf die Bühne zu ziehen versuche, indem es Dokumente auf die Bühne stelle. Bei manchen Dokumentar-Dramatikern ist in der Tat dieser Ausgangspunkt vorhanden, der auf der naiven Realitätsauffassung beruht, daß schon das reine „Abphotografieren“ zur Darstellung von Wirklichkeit und damit zur Kunst wird. Andere Dramatiker hingegen, z.B. Weiss, ahmen nicht die Wirklichkeit nach, sondern versuchen sie mittels des Kunstwerks erst zu erschaffen. Doch das ist kaum erkannt worden. Auch Weissens Stücke wurden mit dem Maßstab der Wirklichkeitsnachahmung gemessen.

Die Schwierigkeit bei der Begriffsbestimmung eines dokumentarischen Theaters liegt nun darin, daß es diese zwei Arten dieses Theaters gibt, die jeweils eine andere Funktion haben und das führt dazu, daß es im Grunde zwei verschiedene Meinungen darüber gibt, was das dokumentarische Theater denn nun eigentlich sei. Hinzu kommt, daß die Diskussionen, Mißverständnisse und einander sich widersprechenden Ansichten im Zusammenhang mit dem Begriff dokumentarisches Theater zum großen Teil auch zurückzuführen sind auf ein mangelndes Unterscheidungsvermögen zwischen dem, was auf den Bühnen als Theateraufführung zu sehen ist, dem, was der Autor geschrieben hat und dem, was der Regisseur beziehungsweise der Autor mit dem Stück beabsichtigten. Daher müßte man, geht man von der obigen Forderung aus, daß Kunst die Wirklichkeit erst erschaffe, die oben geringfügig geänderte Behauptung Melchingers in Bezug auf eine Begriffsbestimmung des dokumentarischen Theaters in den Konjunktiv setzen: Dokumentarisches Theater sollte primär Theater sein, gerade weil es politisches Theater ist.

Das wird auch von den beiden Regieassistenten der Uraufführung

des Toller erkannt. Ihnen zufolge fordere das politische Theater den Vergleich zwischen zwei verschiedenen Realitätsebenen heraus, indem es versuche, historische Wirklichkeit mit theatralischen Mitteln abzubilden und zu analysieren. Denn die Verwechslung von historischem Ereignis und Bühnengeschehen trete gerade dort ein, wo außertheatralische Wirklichkeit nicht vollkommen in Spiel umgesetzt werde. Weiter sagen sie in ihrem Bericht über die Publikumsreaktionen zu der Toller-Aufführung, daß die Diskutanten, die die ästhetische Abbildung historischer Ergebnisse an ihrer Sicht von Geschichte messen, auf den scheinbaren Gegensatz Politik - Ästhetik hinweisen. Dieser Gegensatz aber bleibe so lange unauflösbar, wie das Theater versuche, geschichtliches Geschehen genau abzubilden und sich so einer Kritik aussetze, die nicht primär den theatralischen Vorgang im Auge habe.<sup>71)</sup> Auflösbar wird dieser Gegensatz also erst, wenn das Theater in erster Linie Theater macht, aus geschichtlichem Geschehen Kunst macht, Geschichte ästhetisiert. Andererseits kann dieser Gegensatz in Richtung Politik aufgelöst werden, dann wird aber aus dem Theaterstück ein politisches Pamphlet. Dann gehöre es eigentlich auch nicht mehr ins Theater, wie Peter Weiss es im Spiegel-Gespräch vom März 1968 für den Vietnam-Diskurs einräumt, sondern „auf einen öffentlichen Platz.“<sup>72)</sup> Diese Form des politischen Engagements wurde mit dem Namen „Straßentheater“ belegt. Allerdings wurde in Frage gestellt, ob das denn noch Theater sei und nicht vielmehr eine verwässerte Form politischer Demonstration, die

---

71. B. Hitz/H. Postel, Studenten fordern Toller heraus. In: Theater 1969, S.38; siehe auch: S. Melchinger, Revision. In: Theater 1969, S.83 ff.

72. Der Spiegel Nr. 12 (18.3.1968), S.182

ihre Intentionen mit einem theatralischen Mäntelchen verbrämt. Max Frisch sagte schon in seiner Rede zur Eröffnung der Dramaturgentagung in Frankfurt 1964, es wäre eine Selbsttäuschung, zu meinen, der Schriftsteller mache Politik, indem er sich ausspreche zur Politik.<sup>73)</sup>

Peter Handke dagegen setzt sich für das Straßentheater als Form der politischen Demonstration ein. Für ihn ist „ein Sprecher, der nicht auf der Straße, sondern auf dem Theater wirken will, Kitsch und Manier.“ Das Theater als gesellschaftliche Einrichtung schein ihm unbrauchbar für eine Änderung gesellschaftlicher Einrichtungen.<sup>74)</sup> Ähnlich scheint auch Peter Weiss zu denken, wenn er seine politisch engagierten Dokumentarstücke lieber auf der Straße als in einem Theater sieht, denn nur dort, auf der Straße, so meint er, können sie politisch effektiv werden. Doch dann mache Weiss, wie Melchinger sagt, Politik und kein Theater mehr. Selbst Weiss scheint hier den Begriff der politischen Effektivität einzuengen auf ein aktives politisches Handeln außerhalb des Theaters. Dann allerdings hätte Melchinger recht mit seiner Behauptung, daß Weiss in diesem Falle Politik und kein Theater mehr betreiben würde. Weiss scheint sich da in Widersprüche zu verwickeln, denn er läßt seine Stücke trotzdem noch in Stadttheatern aufführen, er bleibt trotzdem Stückeschreiber und wird nicht zum Stadt-Guerilla, dessen politische Aktivität ungemein effektiver wäre als jedes Theaterstück. Dieser Widerspruch läßt sich nur auflösen, wenn man politische Effektivität auch

---

73. M. Frisch, Der Autor und das Theater. In: Öffentlichkeit als Partner. Frankfurt: Suhrkamp 1967, S.82

74. P. Handke, Straßentheater und Theatertheater. In: Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiele Aufsätze. Frankfurt: Suhrkamp 1969, S.305

innerhalb eines Stadttheaters für möglich hält und aus Weissens Stücken geht unzweifelhaft hervor, daß er politische Effektivität nicht auf die Straße beschränkt wissen will. Politisch effektiv kann auch ein Stück sein, das zur politischen Willensbildung beiträgt, das zum Beispiel ein Publikum polarisiert.

Wird jedoch der Begriff der politischen Effektivität zu eng gefaßt, dann entsteht ein Dilemma, das „Dilemma des politischen Theaters“, wie Walter Hinck meint, aus dem es vorerst keinen Ausweg zu geben scheint. Am Schluß seines Aufsatzes über die deutsche Dramatik des sechziger Jahre deutet Hinck jedoch vorsichtig eine neue Möglichkeit an, wenn er meint, daß vielleicht einmal ein zweiter Brecht vonnöten sein werde, der einem neuen politischen Engagement eine neue Ästhetik des Theaters liefere.<sup>75)</sup>

Auch der Kritiker Kurt Lothar Tank sieht dieses Dilemma des politischen, in unserem Falle, des dokumentarischen Theaters: „...politisches Theater unserer Tage (ist) entweder deswegen zum Tode verurteilt oder, was dasselbe ist, zur Wirkungslosigkeit verdammt, weil es langweilig ist und darum vom Publikum gemieden wird, oder weil es effektvoll-kulinarisch ist und darum zwar starken Zulauf, aber gar keine politisch-revolutionäre Wirkung hat.“<sup>76)</sup> Aber auch bei Tank gibt es einen Ausweg, nämlich den einer Reform, die sich entweder von innen her im Theater vollzieht oder von außen mittels einer Revolution dem Theater auferlegt wird.

Wie dem auch sei, ob sich das Theater durch eine innere Reform

---

75. W. Hinck, a.a.O., S.700 f.

76. K.L. Tank, Politisches Theater Heute. In: Sonntagsblatt (24.5.1970), S.24

erneuert, oder durch eine Revolution von außen, in jedem Falle hat diese Erneuerung sich mit den Mitteln des Theaters zu vollziehen, wenn wir weiter vom Theater reden wollen. Ganz abgesehen davon, politische Reform und ästhetische Erneuerung schließen sich ja nicht ohne weiteres gegenseitig aus, wie manche zu einseitig denkende Theatermacher behaupteten. Botho Strauß versucht daher, „ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken“ und kommt zu der Ansicht, daß die politische Linke nicht notwendigerweise zu den unattraktivsten Mitteln greifen muß, wenn sie sich für ihre Zwecke des Theaters bedienen will. Genausowenig aber ist das bürgerliche Theater schon deshalb bereits tot, weil es ab und zu „nur“ ein paar attraktive ästhetische Innovationen hervorbringt.<sup>77)</sup> Das, was Strauß hier mit vorsichtiger Ironie sagt, drückt Günther Rühle am Schluß seiner Besprechung von Melchingers Buch Das politische Theater unumwundener aus: „So erinnert das Buch (Melchingers), daß politisches Theater und Dichtung nicht unvereinbar sind. Daß das eine nicht ist ohne das andere.“<sup>78)</sup>

Zusammenfassend könnte soweit gesagt werden, daß der Begriff dokumentarisches Theater versucht, die Spielart des Zeittheaters mit einem gemeinsamen Namen zu belegen, die vorwiegend politische Themen anhand von Dokumenten als dokumentierbare Realität darstellen will, dabei nach einer Abkehr vom Illusionären strebt und dadurch die Wirklichkeit zu beeinflussen versucht. Der Begriff hat ferner zum Inhalt, daß die so bezeichnete Spielart des Zeittheaters offen sein sollte im Sinne von Volker Klotz' Definition des offenen Dramas,<sup>79)</sup> aber gleichzeitig immer auch versuchen

---

77. B. Strauß, Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. In: Theater heute 10 (1970), S.68

78. G. Rühle, Beginn der Zusammenfassung. In: Theater heute 12 (1971), S.12

79. V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama. München: Hanser 1969

sollte, primär Theater zu sein, nicht indem sie Wirklichkeit mit theatralischen Mitteln nachzuahmen versucht, sondern indem sie mit theatralischen Mitteln Wirklichkeit schafft.

Otto F. Best nennt in seinem Buch über Peter Weiss diese Dramaform „Dokumentationstheater“. Dabei geht er davon aus, daß ein Dokument ein Beweis sei. „Dokumentieren heißt mithin beweisen, genau, d.h. objektiv zeigen.“<sup>80)</sup> Somit gelangt er zu der Ansicht, daß „Dokumentationstheater“ objektiv zu sein habe, und wo es das nicht ist, da sei es eben kein „Dokumentationstheater“ mehr. Unter diesem Gesichtspunkt kritisiert Best die Dramen von Weiss und, weil diese denkbar unobjektiv seien, spricht er ihnen die Bezeichnung „Dokumentationstheater“ ab. Er geht sogar soweit, es als fatal zu bezeichnen, daß Peter Weiss, sich auf die mystische Objektivität des historischen Materialismus berufend, allen Ernstes glaube, dokumentarisches Theater könne parteilich und zugleich objektiv sein.<sup>81)</sup> Doch nicht Peter Weiss, sondern Otto F. Best stellt die Forderung der Objektivität an das „Dokumentationstheater“. Mit gutem Grund hat Weiss ja sein Theater dokumentarisches Theater und nicht Dokumentationstheater genannt. In Wahrigs Deutschem Wörterbuch heißt ‚dokumentarisch‘ = „auf Grund von, mit Hilfe von Dokumenten, durch Dokumente belegbar, urkundlich“, ‚Dokumentation‘ heißt aber „Beweisführung durch Dokumente.“<sup>82)</sup> Best aber setzt die beiden Begriffe „dokumentarisch“ und „Dokumentation“ gleich. Damit kann er dann auch behaupten, und das mit Recht, daß Peter Weiss die „Beweisführung durch Dokumente“

---

80. O.F. Best, a.a.O., S.127

81. Ebd., S.176 f.

82. G. Wahrig, Deutsches Wörterbuch. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verlag 1968, Spalte 919

nicht gelungen sei. Denn Weiss will gar nicht beweisen, sondern seine subjektive Sicht „durch Dokumente belegbar“ machen; er nimmt also bewußt Partei für oder gegen etwas und belegt diese Stellungnahme, diese Parteilichkeit mit Dokumenten. Nach Best schließen sich aber Parteilichkeit und Objektivität gegenseitig aus, von der Ansicht ausgehend, daß es sowas wie eine dokumentarische Objektivität gebe. Er übersieht dabei, daß jede dokumentarische Darstellung, jedes Dokument subjektive Elemente enthält. Eine noch so dokumentarische, nach Best: objektive, Darstellung wie zum Beispiel die Tagesschau im Fernsehen beruht auf subjektiven Methoden der Auswahl der zu zeigenden Ereignisse, der Schnitte, der Einstellungen, usw. Dokumentarisch darstellen heißt also keineswegs objektiv darstellen, sondern, ob man sich dessen bewußt ist oder nicht, parteilich darstellen. Gerade die Parteilichkeit, die sich ihres Standpunkts bewußt ist, ist die Voraussetzung zur Objektivität. Allerdings hat diese Objektivität wenig gemein mit Bests Begriff der Objektivität, der einen außerhalb der menschlichen Gesellschaft liegenden, von ihr isolierten, „überparteilichen“ Standpunkt bezeichnet, der schon deswegen nicht eingenommen werden kann, weil er im Grunde auf einer Fiktion beruht, der Fiktion nämlich, daß man von außerhalb seines geschichtlichen Mensch-Seins her urteilen könne. Die Parteilichkeit voraussetzende Objektivität dagegen, die dialektische Objektivität ist sich dessen bewußt, daß der Mensch nur von innerhalb seines Mensch-Seins her, d.h. subjektiv urteilen kann, diese Subjektivität aber dann zur Objektivität wird, wenn das Subjekt als ein historisches gesehen wird, d.h. wenn es in seinem Verhalten und mit seinen Urteilen als ein in den Gesamtprozeß der historischen Entwicklung

Eingeordnetes gesehen wird.

Ernst Walberg deutet in seinem Artikel Das Dokumentar-Theater einen anderen möglichen Grund an, weshalb Best Weiss den Vorwurf der Unobjektivität gemacht haben könnte. Walberg sagt, es gebe zwei Argumente, die immer dann ins Feld geführt würden, wenn das dokumentarische Theater mit seiner Kritik und seiner psychologischen Schockwirkung dem gutbürgerlichen Publikum zu unbequem werde: einseitige Auswahl der Dokumente und Kunstlosigkeit. Er meint ferner, daß der erste Vorwurf im Westen vor allem gegen Peter Weiss vorgebracht wurde, dessen Ermittlung einst fast uneingeschränkt anerkannt worden war. Doch Weiss' persönliche Hinwendung zum „antikapitalistischen Lager“ und die Aufnahme der literarisch-marxistischen Ästhetik in den Gesang vom lusitanischen Popanz oder den Vietnam-Diskurs wollte man nicht mehr billigen.<sup>83)</sup> Und Otto F. Best ist einer von denen, die Weiss' „marxistische Nicht-Objektivität“ nicht billigen, wenn er sagt: „Das krampfhaft Bemühen, die Schuld an der Existenz der Vernichtungslager nicht Nazideutschland allein, sondern dem kapitalistischen System überhaupt anzulasten, muß deshalb als Intention des Autors gedeutet werden, der Faschismus und Kapitalismus unter einem Nenner sieht.“<sup>84)</sup> Ähnlich sagt Marianne Kesting, daß Weiss als einzig einleuchtende Erklärung für die Greuel von Auschwitz die Auswüchse des Kapitalismus hinstellt und damit nicht Hitlers Rassenwahn, sondern die wirtschaftliche Profitgier für die Errichtung der Vernichtungslager verantwortlich macht.<sup>85)</sup> Man könnte also fast vermuten, daß

---

83. E. Walberg, Das Dokumentar-Theater: Vom Ende eines Zwischen-  
spiels. In: Kulturbrief 10 (1971), S.4

84. O.F. Best, a.a.O., S.142

85. M. Kesting, Panorama des zeitgenössischen Theaters. München:  
Piper Verlag 1969, S.337; hiernach als Panorama angeführt.

z.B. Best nicht so sehr durch Weiss' angeblich fehlende „Objektivität“, sondern vielmehr durch seine „linken“ Ansichten zur Kritik herausgefordert wurde. Doch das ist ein zweischneidiges Schwert. Eine Kritik, die einen Dramatiker und sein Werk mit dem allzu leicht zu verteilenden Etikett „tendenziös“ beurteilt, gerät schnell selbst in den Ruf, tendenziös zu sein. Denn als „tendenziös“ wird grundsätzlich das verurteilt, was der herrschenden Richtung entgegenstrebt. Nur die gegnerische Richtung ist also „Tendenz“, die eigene Richtung ist keine „Tendenz“.

Auch J. Zipes bestreitet die „Objektivität“ des dokumentarischen Theaters, wenn er sagt: „The documentary dramatist selects an incident...and writes what he considers a truthful, dramatic rendition of this event. From choice of material to final product: subjectivity plays a dominant role. Documentary, then denotes the mode of portrayal, not the quality. It reports facts, but only certain facts - investigates, but only those issues which interest it.“<sup>86)</sup> Doch gerade diese Definition dessen, was dokumentarisches Theater ist, führt zu dem obigen Begriff der Objektivität, die auf Parteilichkeit beruht.

Dem Vorwurf, daß das dokumentarische Theater nicht objektiv sei, hält Erika Salloch in der bisher wohl ausführlichsten Analyse des dokumentarischen Theaters entgegen, daß die Dokumente ja gerade ihrer Widersprüche halber zitiert werden, damit der Zuschauer sie kritisch vergleichen kann und dadurch zum Zweifel, zur Skepsis und letzten Endes zur Ratio anstelle des Glaubens geführt wird.

---

86. J. Zipes, Documentary Drama in Germany: Mending the Circuit.  
In: Germanic Review 42 (1966), S.50

Denn die Dialektik der sich widersprechenden Dokumente biete keine Antwort, sagt Erika Salloch. Und deswegen neige das dokumentarische Theater zur offenen Form.<sup>87)</sup> Im Anschluß an das erste Kapitel, in dem Erika Salloch das Zeitstück der zwanziger Jahre mit dem dokumentarischen Theater vergleicht, stellt sie eine Tabelle auf, in der sie mit Stichworten die wichtigsten Merkmale des dokumentarischen Theaters und des Zeitstückes festhält.<sup>88)</sup> Nur einige wenige Kennzeichen des dokumentarischen Theaters sollen hier zitiert werden: Beim dokumentarischen Theater sei „Politik ohne Kunst nicht möglich“, „Dokumente seien die Basis des Stücks“, es gehe „vom Allgemeinen zum Modell“, die „Dokumente beweisen, daß Menschen die Dokumente produziert haben“, es zeige „Tendenzen“, „Relativität“, „Widersprüchlichkeit“ und es diene der „Beschuldigung“.

Damit schließt sich Erika Salloch Peter Weiss an, der in seinen Notizen zum Dokumentarischen Theater<sup>89)</sup> Ähnliches, nur ausführlicher, sagt. Nach Weiss sei das dokumentarische Theater ein Theater der Berichterstattung. Es enthalte sich jeder Erfindung, es übernehme authentisches Material und gebe dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder. Es übe Kritik an der Verschleierung, an Wirklichkeitsfälschung, an Lügen. Es stelle eine Reaktion dar auf gegenwärtige Zustände, mit der Forderung, diese zu klären. Dabei darf es aber nicht die Ästhetik vernachlässigen, denn ein dokumentarisches Theater, das in erster Linie ein politisches Forum sein wolle

---

87. E. Salloch, Peter Weiss' Die Ermittlung. Frankfurt: Athenäum Verlag 1972, S.31 f.

88. Ebd., S.41

89. P. Weiss, Das Material und die Modelle, a.a.O., S.33 f.

und auf künstlerische Leistung verzichte, stelle sich selbst in Frage. Weiter sagt Weiss, daß die Stärke des dokumentarischen Theaters darin liege, daß es aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge, zusammenzustellen vermöge. Es befände sich nicht im Zentrum des Ereignisses, sondern nehme die Stellung des Beobachtenden und Analysierenden ein. Es lege Fakten zur Begutachtung vor. Nicht individuelle Konflikte würden dargestellt, sondern sozio-ökonomisch bedingte Verhaltensweisen. Dabei arbeite es nicht mit Bühnencharakteren und Milieuzeichnungen, sondern mit Gruppen, Kraftfeldern, Tendenzen. Außerdem sei das dokumentarische Theater parteilich. Für ein solches Theater sei Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten diene. Wenn Otto F. Best nun behauptet,<sup>90)</sup> daß Weiss sich widerspreche, wenn er einerseits Kritik an Verschleierung, an Wirklichkeitsfälschung, an Lügen fordere, andererseits aber Parteilichkeit fordere, dann hat er eine andere Auffassung von dem Begriff der Objektivität als Weiss, nämlich gerade die, die Weiss anprangert als einen Objektivismus, der „einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient“; denn solch ein Objektivismus beruht nur scheinbar auf einer streng wissenschaftlichen oder dokumentarischen Basis, in Wirklichkeit ist er extrem subjektiv, da er seine unbewußten Vorurteile gar nicht in die Reflexion mit einbezieht.

Weiterhin sagt Weiss, daß das dokumentarische Theater durch

---

90. O.F. Best, a.a.O., S.132

den Abstand, den es von den Ereignissen, die es darstelle, gewonnen habe, die Auseinandersetzung von Gesichtspunkten her, die sich anfangs nicht ergaben, nachvollziehen könne. Dabei gingen wohl die Überraschungsmomente, das Lokalkolorit, das Sensationelle verloren, gewonnen würde aber das Allgemeingültige. Zum Schluß sagt Weiss, das dokumentarische Theater wende sich gegen die Dramatik, die ihre eigene Verzweiflung und Wut zum Hauptthema habe und festhalte an der Konzeption einer ausweglosen und absurden Welt. Das dokumentarische Theater trete ein für die Alternative, daß die Wirklichkeit, so undurchschaubar sie sich auch mache, in jeder Einzelheit erklärt werden könne.

Diese „Notizen“ sind nach Erika Sallochs Meinung die einzige Theoretische Schrift zum dokumentarischen Theater. In ihrem eigenen Vergleich von Zeitstück und dokumentarischem Theater stützt sie sich auf diese „normative Ästhetik“, deren Thesen von der Theorie zur Praxis gingen. Es wäre aber auch möglich, so sagt Erika Salloch weiter, „daß Weiss seine Theorie des dokumentarischen Theaters aus seiner eigenen Praxis“ abgeleitet habe, denn der Vietnam-Diskurs, der dieser Theorie am genauesten entspreche, sei schon im Jahre 1967 fertiggestellt worden, die „Notizen“ aber wurden erst im März 1968 veröffentlicht. Wenn dem so wäre, dann wäre der Vietnam-Diskurs das Paradigma der Spielart des Zeittheaters, die sich dokumentarisches Theater nennt.<sup>91)</sup>

Aus den oben zitierten Meinungen und Gegenmeinungen läßt sich folgende Definition des Begriffes „Dokumentarisches Theater“

---

91. E. Salloch, a.a.O., S.3 f.

zusammenstellen: Mit diesem Begriff wird ein Theater bezeichnet, das politisch ist in dem Sinne, daß es politische Willensbildung anstrebt, ein Theater, das auf Dokumenten basiert und dabei die Tendenz hat, sich vom Illusionären abzuwenden. Durch Kritik an Verschleierung, Wirklichkeitsfälschung und Lügen will es die Wirklichkeit beeinflussen, kann das aber nur, wenn es offen bleibt. Dabei wird es durchaus parteilich, braucht deswegen aber nicht „unobjektiv“ zu sein. Vor allem aber sollte es sich immer dessen bewußt sein, daß es mit künstlerischen Mitteln zu arbeiten hat, d.h. daß es als Kunst erst Wirklichkeit herstellt und somit nicht nur Theater bleibt, sondern zum politischen Theater wird.

Inwiefern diese Definition auf einige der existierenden sogenannten Dokumentarstücke zutrifft und inwieweit diese Stücke von dieser Definition abweichen, soll im anschließenden zweiten Teil dieser Arbeit untersucht werden.

## Z W E I T E R    T E I L

ROLF HOCHHUTH

### Der Stellvertreter

Hochhuths erstes Stück stieß anfangs auf Schwierigkeiten. Der Verlag Rütten und Loening, der das Buch-Drama herausgeben wollte, ließ den Satz herstellen. Doch als die ersten Abzüge schon erschienen waren, verbot die Leitung des Bertelsmann-Konzerns, dem der Verlag Rütten und Loening gehört, das Erscheinen des Buches. Der Satz wurde vernichtet. Doch der Rowohlt Verlag bekam einen der Abzüge zu sehen. Mit beiden Händen griff er zu; Erwin Piscator, der im Frühjahr 1962 zum künstlerischen Leiter der Freien Volksbühne in Berlin gewählt worden war, wurde benachrichtigt, und im Februar 1963 fand dann die Uraufführung in Berlin statt.<sup>1)</sup> Hitzige Debatten folgten, doch trotzdem wagten sich zunächst nur wenige Bühnen an das Stück. An Ingmar Bergmans Dramatischem Theater in Stockholm fand am 7. September 1963 die nächste Aufführung statt. Am 23. September folgte Basel, doch dort mußte die Premiere von 200 Polizisten gegen Demonstranten geschützt werden. Weil aber alle folgenden Aufführungen gestört wurden, sah sich die Intendanz veranlaßt, das Stück schon nach der siebzehnten Aufführung abzusetzen. Im Dezember 1963 erschien es dann in Paris in der Inszenierung des englischen Regisseurs Peter Brook. Der Erfolg war so groß, daß in Paris mehr Aufführungen stattfanden als in der ganzen Bundesrepublik. Damit kam die Lawine ins Rollen. Das Stück wurde in 17 Sprachen übersetzt, in 25 Ländern aufgeführt, unter

---

1. S. Melchinger, Hochhuth, S.8 ff.

anderem in Warschau, Moskau, Tokio und Buenos Aires, wo es übrigens auch, nach einer turbulenten Premiere, verboten würde. Von vielen wurden Stück und Autor gelobt, u.a. von Karl Jaspers und Golo Mann, von ebensovielen aber wurden Hochhuth und sein Erstlings-Drama scharf kritisiert. Selbst der Vatikan griff in die Diskussion ein und wies Hochhuths Angriff auf Papst Pius XII. zurück. Doch eins kann dem Stück nicht abgestritten werden: es hat die Gemüter erregt, Günter Grass meinte sogar, es habe den Beweis erbracht, daß das politische Leben vom Theater beeinflusst werden könne: es sei auf den Stellvertreter zurückzuführen, wenn sich Papst Paul VI. in einer Enzyklika zum Krieg in Vietnam „in einer zuvor kaum von der katholischen Kirche zu erwartenden Art“ geäußert habe.<sup>2)</sup>

Ein knappes halbes Jahr nach der Uraufführung hat Friedrich Luft die Auswirkungen, die das Stück hatte, folgendermaßen zusammengefaßt: „...das Stück erschien - ein Sturm brach los. Eine Mauer des achtungsvollen Desinteresses, sonst unsere fleißigen Bildungstheater umgebend, brach ein. Theater war plötzlich wieder heiß, provozierend, gefährlich, schockhaltig, teilte Zeit und Erregung mit, erfuhr Protest, Vorbehalt oder eifernde Bejahung. Ein Theaterstück wurde in engagiertem Pro und Contra in jeder kleinen Provinzzeitung diskutiert. Die Illustriertenkolumnisten wetzten an ihm ihre Federn. Von Kanzeln wurde darüber gepredigt. Im Parlament gab es von hoher Regierungsbank auf eine Anfrage, das Stück betreffend, die zu erwartende, unqualifizierte Regierungs-

antwort. Der Stücktext ist nun schon seit fast einem Jahr der permanente beste Bestseller. Das Interesse ebbt nicht ab. Dergleichen gab es in Deutschland seit - gelinde gerechnet - dreißig Jahren nicht. Und kein Buch hat's vermocht, keine Musik, keine Wissenschaftserkundung, kein darstellendes Kunstwerk - das Theater hat's geschafft... Fazit: das Theater ist wohl doch noch viel vitaler und zeitgemäßer, als der Anschein uns meist glauben machen möchte."3)

Um was ging es? Was hat an dem Stück die Öffentlichkeit so erregt? In erster Linie Hochhuths Behauptung, Papst Pius XII., der vor seinem Pontifikat als Nuntius Eugenio Pacelli den Vatikan lange Jahre diplomatisch in Deutschland vertrat, hätte mit einer offenen Stellungnahme gegen die nazistischen Judenverfolgungen und ihre „Endlösung“ Millionen von unschuldigen Menschen vor dem Tode retten können.

Diesem sensationellen Thema einerseits und der traditionellen, epigonal klassischen Form des Dramas andererseits verdanke dieses Stück seinen überraschenden Erfolg, meint Marianne Kesting.<sup>4)</sup> Und gerade hier liegt der wunde Punkt, der die Kritiker zum Widerspruch reizt: die Form sei dem Inhalt nicht angemessen. Im Vorwort zu der Buchausgabe des Stellvertreters nennt Erwin Piscator dieses Stück ein Geschichts-Drama im Schillerschen Sinn. „Es sieht, wie das Drama Schillers, den Menschen als Handelnden, der im Handeln ‚Stellvertreter‘ einer Idee ist: frei in der Erfüllung dieser Idee, frei in der Einsicht in die Notwendigkeit ‚kategorischen; das heißt: sittlichen, menschenwürdigen Handelns. Von dieser

---

3. F. Luft in Theater 1963, S.15

4. M. Kesting, Panorama, S.324

Freiheit, die jeder besitzt, die jeder besaß auch unter dem Nazi-Regime, müssen wir ausgehen, wenn wir unsere Vergangenheit bewältigen wollen. Diese Freiheit leugnen, hieße auch: die Schuld leugnen, die jeder auf sich genommen hat, der seine Freiheit nicht dazu benutzte, sich gegen die Unmenschlichkeit zu entscheiden."5) Doch weder zu Schillers, noch zu Piscators und Hochhuths Zeiten gab es ein frei handelndes Individuum. Schiller und Hochhuth scheinen sich dessen wohl bewußt zu sein, denn beide Dramatiker protestieren mit ihren Stücken gegen die von der Gesellschaft dem Individuum aufgezwungene Unfreiheit, indem sie die Helden ihrer Stücke einer dieser Unfreiheit entgegengesetzten Freiheit nachstreben, aber an eben dieser Unfreiheit zugrunde gehen lassen. Insofern hat also Piscator recht, wenn er Hochhuths Stück ein Geschichts-Drama im Schillerschen Sinn nennt. Aber diese Freiheit ist nur eine vermeintliche Freiheit, eine von der Wirklichkeit abstrahierte und daher rein idealistische Freiheit, die nie verwirklicht werden kann, gerade weil sie außerhalb der menschlichen Gesellschaft liegt. Piscators Behauptung, daß, wer diese Freiheit leugne, auch die Schuld leugne, die jeder auf sich genommen habe, ist demnach unrichtig, weil sie auf der verkehrten Alternative beruht, die der unter dem Nazi-Regime herrschenden Unfreiheit eine im Idealen angesiedelte Freiheit gegenüberstellt. Die einzig mögliche, d.h. dem Menschen erreichbare Alternative wäre eine an die Gesellschaft gebundene, innerhalb der Gesellschaft konkret zu verwirklichende Freiheit, die ein Ableugnen der

---

5. R. Hochhuth, Der Stellvertreter. Reinbek: Rowohlt 1964, S.7

Schuld genausowenig zuließe wie eine bloße Entscheidung gegen die Unmenschlichkeit, die aber dagegen zur aktiven Veränderung einer solchen Gesellschaft zwänge, in der Unmenschlichkeit und Unfreiheit entsteht.

Auch nach Marianne Kestings Auffassung gibt es das frei handelnde Individuum gar nicht mehr. Gerade die jüngste Geschichte, die Hochhuths Stück behandelt, gebe illustre Beispiele dafür ab, daß der nationalsozialistische Staatsapparat, dessen Funktionieren dem Einzelnen vielfach undurchschaubar war, eine verselbständigte Gewalt entwickelte und das Individuum in solchem Maße überideologisierte, daß seine moralischen Maßstäbe völlig pervertiert werden konnten.<sup>6)</sup> Hochhuths kantisch-schillersche Charakterauffassung, seine „anachronistische Schiller-Attitüde“ führt zu unzulässig vereinfachter Darstellung einer komplexen Wirklichkeit. „Da gibt es einwandfrei gute und böse Handlungen, da gibt es Zyniker, Märtyrer, Satane, Heilige und unschuldige Opfer der Situation. Es ist zweifellos beruhigend für ein Publikum, auf der Bühne zu sehen, daß ein so entsetzliches, sinnloses und uferlos komplexes und kompliziertes Geschehen, wie es die Liquidation von Millionen von Juden darstellte, im Grunde von Eichmann oder vom Papst Pius XII. hätte verhindert werden können. Unbegreifliche Vorgänge werden wieder begreiflich.“<sup>7)</sup> Marianne Kesting geht davon aus, daß die Wirklichkeit zu komplex sei, als das man sie begreifen könne, und daher könne man ihr auch nicht mit einer realistischen Darstellung beikommen. Doch mit einer solchen

---

6. M. Kesting, Völkermord und Ästhetik, a.a.O., S.91 f.  
7. Ebd., S.92

Behauptung wird die Wirklichkeit der menschlichen Beeinflussung entzogen, sie wird zu einer mythischen Instanz umfunktioniert, die von vornherein dem Menschen sämtliche Entscheidungen abnimmt. Natürlich simplifiziert Hochhuths bürgerlich-naturalistische Darstellungsweise die Vorgänge, doch dadurch werden die scheinbar unbegreiflichen Vorgänge auf keinen Fall wieder begreiflich, wie Marianne Kesting meint. Das heißt aber noch lange nicht, daß diese Vorgänge überhaupt nicht begreiflich zu machen sind. Nicht daß Papst Pius XII. die Ermordung von Millionen von Juden hätte verhindern können, hätte gezeigt werden müssen, sondern daß er diese Ermordung eben nicht hat verhindern können, weil eine Gesellschaftsordnung, die Papst und Kirche mit aufbauen halfen und die noch von ihnen gestützt wird, dem Papst ein aktives Handeln unmöglich machte. Damit hätte Hochhuth auch die gesellschaftliche, politische und ökonomische Bedingtheit und Bezogenheit dessen aufzeigen können, was von Marianne Kesting als „entsetzliches, sinnloses und uferlos komplexes und kompliziertes Geschehen“ bezeichnet wird. Erst dann würden sogenannte unbegreifliche Geschehen begreiflich und somit möglicherweise veränderbar.

Ähnliches schreibt auch Ernst Wendt in einem Aufsatz: Über all den Diskussionen um das Stück schein man zu vergessen, daß Hochhuth recht eigentlich ein schlechtes Theaterstück geschrieben habe. Daß er bienenfleißig Dokumente zu einer Enthüllungsgeschichte zusammengepuzzelt habe, zu einer „Spiegel“-Story gleichsam, die verwickelte historische Zusammenhänge versimpelt und verfälscht, indem sie sie in einer einzigen Person reflektiert und schließlich alle Schuld auf dieses eine Haupt häuft. Hochhuth beschränke sich ja nicht auf die szenische Demonstration historisch belegter

Fakten - geschweige denn, daß er's verstünde, sie zu entschlacken, zur Parabel zu verdichten und historische und gesellschaftliche Positionen in exemplarischem Spiel sinnlich zu verifizieren. Er führe vielmehr den Helden wieder ins Drama ein, den sittlich Verantwortlichen, sein Ausgangspunkt sei ein schwärmerischer, kein realistischer: er erwecke den Anschein als machten einzelne Geschichte, er reduziere politische Wirklichkeit auf moralische Entscheidungen einzelner, statt zu zeigen, wie deren Wirken von historischen Vorgängen und gesellschaftlichen Konstellationen mit bestimmt ist. Hochhuth konnte einen historischen Vorgang, den der Judenvernichtung, nicht objektivieren; er hat ihn an Personen fixiert und dadurch Einsichten versperrt.<sup>8)</sup>

Doch Hochhuth tut keineswegs so, als ob einzelne Geschichte machten. Für ihn sind es einzelne, die Geschichte machen. Damit stellt er sich geradewegs gegen Dürrenmatts Behauptung, daß es in der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, keine Schuldigen und keine Verantwortlichen mehr gebe.<sup>9)</sup> Als Hochhuth von Martin Esslin gefragt wurde, welche ideologische Position er denn nun selbst einnehme, antwortete Hochhuth: „Ich bin Humanist. Mit anderen Worten, ich glaube immer noch an die Autonomie des Individuums und daran, daß das Individuum eine Wirkung auf die Welt ausübt. Ich wiederhole: mein Glauben an die Macht des Individuums ist gering. Aber das heißt nicht, daß man keine Stücke schreiben sollte über Leute, die den Beweis für das Gegenteil darstellen - ohne daß ich dabei zum Heuchler werden

---

8. E. Wendt, Tendenzen im Drama - ein Überblick. In: Theater 1963, S.75

9. F. Dürrenmatt, Theaterschriften und Reden. Zürich: Arche Verlag 1966, S.122

muß, das hoffe ich doch. Ich bin nicht der Meinung von Dramatikern wie Dürrenmatt etwa, die das Ende der Tragödie voraussagen, mit der Begründung, die Zeit der Einzelpersönlichkeit sei für immer dahin, keiner könne mehr etwas tun, keiner sei mehr verantwortlich. Diese Leute vergessen eines: die Anzahl der einzelnen, die wirklich etwas geleistet haben, war in der Geschichte immer sehr klein."<sup>10)</sup> An anderer Stelle antwortet Hochhuth auf die Frage, ob das Theater die heutige Welt darstellen soll, mit ja, es solle den heutigen Menschen darstellen und solle damit, ohne diese Zielsetzung als grob verpflichtendes Engagement mißzuverstehen, ankämpfen gegen die bis zum Gähnen wiederholten Redensarten vom „Untergang des Individuums, als einer Kategorie der bürgerlichen Ära, in der durchorganisierten Industriegesellschaft“, wie Adorno diesen Gedanken formuliert. Das Theater wäre am Ende, wenn es je zugäbe, daß der Mensch in der Masse kein Individuum mehr sei. Und weiter sagt Hochhuth, daß der Mensch sich nicht von Grund auf ändere. Eine Epoche, die das behauptete, nehme sich zu ernst. Und heute werde das täglich behauptet. Es sei doch eine der wesentlichen Aufgaben des Dramas, darauf zu bestehen, so unpopulär das momentan auch klinge, daß der Mensch ein verantwortliches Wesen sei. Und letztlich: Ein Drama, das den Menschen als Individuum achte, brauche über diese Achtung hinaus kein weiteres „Engagement“. Es leiste damit schon mehr, als ihm die augenblickliche Mode erlauben will.<sup>11)</sup>

Dem antwortet Adorno in einem offenen Brief an Hochhuth,

---

10. M. Esslin, Jenseits des Absurden, S.140

11. R. Hochhuth, Das Absurde ist die Geschichte. In: Theater 1963, S.73

den Ernst Wendt als „einen der wohl wesentlichsten Beiträge zu einer Dramaturgie unserer Zeit“ bezeichnet,<sup>12)</sup> daß es abscheulich sei, daß die Menschen nach den Produktionsmethoden gemodelt werden, aber daß das so lange der Weltlauf sei, wie sie im Bann der gesellschaftlichen Produktion stehen, anstatt über diese zu gebieten. Überall werde personalisiert, um anonyme Zusammenhänge, die dem theoretisch nicht Gewitzigten nicht länger durchschaubar sind und deren Höllenkälte das verängstigte Bewußtsein nicht mehr ertragen kann, lebendigen Menschen zuzurechnen und dadurch etwas von spontaner Erfahrung zu retten; auch er, Hochhuth, sei nicht anders verfahren. „Der Glaube an die Unveränderlichkeit der Menschennatur ist aber, wie ein Blick auf die Vulgärsoziologie und -pädagogik von heutzutage Ihnen bestätigen würde, mittlerweile zu einem Stück eben der Ideologie geworden, gegen die Ihre Dramatik angeht. Auf Ihren Vorwurf, eine Epoche nähme sich zu ernst, welche eine ‚Veränderung von Grund auf‘ annimmt, entgegne ich, daß ein Ethos, daß solcher Veränderung sich sperrt, nicht ernst genug ist.“<sup>13)</sup>

Auch Peter Demetz meint, Hochhuths historisches Argument, daß der Protest des Papstes politisch von hoher Wirksamkeit gewesen wäre und das Leben vieler Menschen hätte retten können, schein eine rückwärts gerichtete Prophetie zu artikulieren, die unter anderem voraussetzt, Hitlers Reich wäre ein monolithisches System einheitlicher und berechenbarer politischer Reaktionen gewesen.<sup>14)</sup> Diese und ähnliche Argumente sind nie ernsthaft widerlegt worden.

---

12. E. Wendt, Ist der Mensch noch zu retten? In: Theater 1967, S.143

13. Th.W. Adorno, Offener Brief an Rolf Hochhuth. In: Theater heute 7 (1967), S.1 f.

14. P. Demetz, a.a.O., S.166

Was die Form des hochhuthschen Dramas betrifft, versucht Siegfried Melchinger in seiner Hochhuth-Biografie, die Wahl der Drama-Form aufzuwerten: obwohl es aussehe, als ob der Autor sich nicht um die Errungenschaften des Dramas in diesem Jahrhundert gekümmert habe, habe er sich doch mit ihnen auseinandergesetzt. Er habe bewußt eine Auswahl aus traditionellen Formen vorgenommen und dadurch bekäme diese Form-Wahl einen oppositionellen Charakter, den man nicht übersehen dürfe.<sup>15)</sup> Mit der Wahl der traditionellen Form habe Hochhuth auch die Rückkehr des Individuums auf die Bühne ermöglicht. Ein Stück, das nicht mehr den Anspruch erhebe, die Welt und den Menschen, Gegenwart und Zukunft der Welt und des Menschen, darzustellen, könne Figuren zeigen, die vielleicht nicht so sind, wie sie faktisch waren, aber doch so, wie sie, nach dem Studium der Dokumente, historisch gesehen werden könnten. Die viel-berufene „Entfremdung“ des modernen Menschen könne dabei unberücksichtigt bleiben, weil nicht die Problematik der Existenz überhaupt entschlüsselt werden soll, sondern nur die Beteiligung dieses oder jenes konkreten Individuums an dieser oder jener dokumentierten Begebenheit.<sup>16)</sup> Weiter sagt Melchinger, daß Hochhuth die unbestreitbare Tatsache in Erinnerung gebracht habe, daß Intelligenz und Moral an Individualitäten gebunden sind. Ebenso weise Hochhuth mit der simplen Feststellung, daß von ungewöhnlichen wie von gewöhnlichen Figuren Entscheidungen getroffen werden können und müssen, die für die Mitmenschen diese oder jene Folgen haben, auf völlig vernachlässigte dramatische Möglichkeiten

---

15. S. Melchinger, Hochhuth, S.15

16. Ebd., S.20 f.

hin.<sup>17)</sup> Hochhuth richte also die Schuldfrage, die Frage nach „Gut oder Böse“ nicht an die Menschheit, sondern exemplifiziere sie an einem jener „Oberen“, die in einem konkreten Fall eine ähnliche Verantwortung auf sich geladen haben wie sie diejenigen haben werden, die möglicherweise in naher Zukunft den Befehl geben, auf den Knopf zu drücken.<sup>18)</sup>

Doch die Entscheidungen, die von den einzelnen getroffen werden, sieht Hochhuth als autonome Entscheidungen der betreffenden Individuen. Es scheint sich aber nicht darüber im klaren zu sein, daß freie Entscheidungen damals genauso unmöglich waren wie sie es heute sind. Auch Melchinger scheint das nicht zu sehen. Natürlich sind Intelligenz und Moral an Individualitäten gebunden, natürlich treffen einzelne Figuren Entscheidungen, die für die Mitmenschen diese oder jene Folgen haben, doch Moral und Intelligenz sind in ihrer konkreten Ausformung genauso gesellschaftsbedingt wie die scheinbar freien Entscheidungen, weil das Individuum unabtrennbarer Teil der Gesellschaft ist. Daß Hochhuth das nicht klarer herausgearbeitet hat, muß ihm vorgeworfen werden. Deswegen hat die Anklage, die wohl gegen den Papst gerichtet war, aber alle treffen sollte, die, wie dieser, geschwiegen haben, nicht getroffen. Es gab wohl weltweite Diskussionen über das Stück, doch indem diese Diskussionen auf das individualistische Entscheidungsmodell beschränkt blieben, und die das Individuum in seinen Entscheidungen beeinflussenden gesellschaftlichen Bedingungen aus der Diskussion ausgeschlossen wurden, kam es statt zu einer grundsätzlichen

---

17. Ebd., S.22

18. Ebd., S.37

Diskussion dieser gesellschaftlichen Voraussetzungen der individuellen politischen Entscheidungen nur zu einer abstrakten Diskussion von „Möglichkeiten“, die sich immer wieder als „Unmöglichkeiten“ herausstellten. Statt aus der Geschichte die Rahmenbedingungen einer zukünftig möglichen besseren Entscheidung zu lernen, resignierte man so notwendigerweise angesichts der nicht mehr veränderbaren Vergangenheit im Wenn und Als-Ob individualistischer Verantwortung.

Doch selbst wenn man behauptet, wie viele das getan haben, daß Hochhuth seinen Erfolg nur dem sensationellen Thema verdanke, muß man wie Marcel Reich-Ranicki in der Zeit zugeben, daß Hochhuth sich den Stoff mühevoll erarbeitet hat, daß er als erster den Mut hatte, das Thema aufzugreifen.<sup>19)</sup>

### Figuren

Die Figuren in Hochhuths erstem Stück sind teils erfunden, teils sind sie historische Figuren. Wie Schiller, der diese Methode vor allem im Wallenstein erprobt hat, versucht Hochhuth, die erfundenen Figuren zu psychologisieren und die historischen zu stilisieren, um beide auf eine Spielebene bringen zu können. Das Neue an Hochhuths Figuren (und an seinem Stoff) ist jedoch, daß sie nicht nur der Vergangenheit angehören, sondern noch Teil der Zeitgeschichte sind, möglicherweise sogar noch leben. Walter Hinck hat das folgendermaßen ausgedrückt: „Die dramatischen Sujets des klassischen Schiller waren geschichtliche im vollen Sinne

---

19. Ebd., S.35

des Wortes: Stoffe einer von der Gegenwart definitiv getrennten Vergangenheit (Stoffe also, die geeignet waren, den individuellen Fall ins Allgemeine zu heben). Hochhuths Schauspiele dagegen holen eine Vergangenheit zurück, in welche die Erinnerungen von Generationen der Lebenden noch hineinreichen und deren unmittelbare Wirkungen noch Gegenstand täglicher Erfahrungen sind."<sup>20)</sup> Deshalb ist Hochhuths Freiheit bei der Zeichnung seiner nichterfundenen Charaktere auch drastisch eingeengt, denn der „Wahrheitsgehalt“ der auf der Bühne erscheinenden Gestalten ist vom Zuschauer kontrollierbar. Zwar hat Hochhuth im Stellvertreter gesagt, Daß es bei der Wiederbelebung historischer Figuren nicht mehr auf Porträtähnlichkeit ankäme,<sup>21)</sup> aber er hat doch „sämtliche nichterfundenen Figuren mit penibelster Gewissenhaftigkeit aus dokumentierbaren Zügen zusammengesetzt.“<sup>22)</sup> Das bezeugen die ausführlichen Anmerkungen Hochhuths zu den Figuren des Stückes. Doch je größer die Genauigkeit, desto enger der Raum um die Figur, in den sich der jeweilige Schauspieler einspielen muß, um die Figur zu beleben. Dieser Spiel-Raum, das „Gestisch-Mimische, das zwischen den Zeilen lebt,“ sagt Melchinger, fehle den Figuren Hochhuths, das sei aber der Preis, den er zahlen müsse, wenn er Figuren wählt, die dem Zeitbewußtsein noch so nahe sind wie die des Papstes.<sup>23)</sup>

Dieser Mangel macht sich allerdings nur bei den Hauptfiguren des Stückes bemerkbar. Die Richtigkeit der weniger bekannten oder erfundenen Figuren ist vom Zuschauer aus kaum oder gar nicht

---

20. W. Hinck, a.a.O., S.697

21. R. Hochhuth, Der Stellvertreter, S.15

22. S. Melchinger, Hochhuth, S.40

23. Ebd., S.41

kontrollierbar. Deshalb kann der Dramatiker sich damit begnügen, diese Figuren mit einigen leicht bestimmbaren Zügen zu charakterisieren. Bei erfundenen Figuren genügt das, aber bei historischen kann es problematisch werden, wenn die Geschichte dem Dramatiker nicht genügend interessanten Stoff liefert. Diese Figuren laufen dann Gefahr uninteressant zu werden. Andererseits kann die Geschichte aber auch Figuren liefern wie sie kein Autor besser hätte erfinden können. Eine solche Figur ist Kurt Gerstein, der in einer SS-Uniform steckende heimliche Widerstandskämpfer mit der „erstaunlichsten Mission des zweiten Weltkrieges“, eine Gestalt, sagt Hochhuth, so unheimlich, so zwiespältig und abgründig, daß man sie eher bedichten als beschreiben kann.

Hochhuth hat also die Figuren seines Stückes zum Teil frei erfunden, zum Teil hat er aber auch historische Figuren zum Vorbild genommen. Diese Figuren sind teils naturalistisch, teils idealistisch gezeichnet. Das heißt aber keineswegs, daß alle erfundenen Figuren idealistisch und alle historischen Figuren naturalistisch dargestellt wären. Denn eine ganze Reihe der erfundenen Figuren sind höchst naturalistisch gezeichnet, z.B. ein Teil der Nazibonzen, die sich im „Jägerkeller“ treffen oder jene jüdische Familie, die „unter den Fenstern des Vatikans“ von den Nazis abgeholt wird. Aber auch historische Figuren, die idealisiert worden sind, gibt es. Riccardo Fontana ist in einem gewissen Sinn solch eine Figur. Der Name ist zwar eine Erfindung, aber sein „Einsatz für die Verfolgten und sein Opfergang für die Kirche sind freie Übertragungen der Taten und Ziele des Berliner Dompropstes Bernhard Lichtenberg, der öffentlich für die Juden betete, zu Gefängnis verurteilt wurde und den Schergen Hitlers

die Bitte vortrug, im Osten das Schicksal der Juden teilen zu dürfen."<sup>24)</sup> Diesem Propst und dem Pater Maximilian Kolbe hat Hochhuth übrigens das Stück gewidmet.

Das charakteristischste Merkmal der hochhuthschen Dramatik ist jedoch die Konfrontation der historisch-realistischen Zentralfigur mit erfundenen idealistischen Figuren, wie Melchinger sagt.<sup>25)</sup> Vor allem der Basler Germanist Walter Muschg hat auf diese Parallele zu Schillers Don Carlos hingewiesen. Doch auch Heinz Klunker weist darauf hin, wenn er sagt, Hochhuth habe einen idealistischen Helden Riccardo entworfen, der schließlich nicht nur den Judenstern auf der Brust, sondern auch des Schicksals Sterne in der Brust trägt - Don Carlos im KZ.<sup>26)</sup> Hochhuth selbst beruft sich im Anhang zu seinem Stück auf Schiller: „Wer die von Leichen und Trümmern bedeckten Rollbahnen geschichtlicher Ereignisse zurückverfolgt; wer die widerspruchsvollen, die selbstgefälligen oder verstörten Aussagen der Sieger und Opfer abwägt, der erfährt bei jedem noch so bescheidenen Versuch, durch den Schutt und die Zufälligkeiten der sogenannten historischen Tatsachen zur Wahrheit, zum Symbol vorzustoßen, daß der Dramatiker ,kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als Ganzes Realität haben soll'. Wer diese Forderung Schillers ignoriert; wer nicht ,dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg' erklärt, der muß heute vor jeder Wochenschau kapitulieren, schon deshalb, weil sie uns ,den rohen Stoff der Welt' viel drastischer

---

24. R. Hochhuth, Der Stellvertreter, S.16

25. S. Melchinger, Hochhuth, S.43

26. H. Klunker, Zeitstücke Zeitgenossen. Hannover: Fackelträger-Verlag 1972, S.171

und vollzähliger vorstellen kann als die Bühne, die nur wahr bleibt, wenn sie - was nicht erst der Verfremdungstheoretiker Brecht entdeckte - ,die Täuschung, die sie schafft, aufrichtig selbst zerstört' (Wallenstein)."27)

Um des „Ideellen" willen also hat Hochhuth die Figur des Riccardo erfunden, um mit ihr die „Wahrheit" zum „Symbol" erheben zu können. Ich habe oben Riccardo eine historische Figur genannt. Historisch ist sie insofern als es ein historisches Vorbild für sie gab: den Dompropst Lichtenberg. Dessen Taten und Ziele hat Hochhuth aber „frei übertragen".<sup>28)</sup> Diese freie Übertragung ist der erfundene Aspekt der Figur: im Stück wird Riccardo nach Auschwitz transportiert und dort erschossen, während „Lichtenberg dann nicht nach Osten in ein Getto gebracht, sondern nach Dachau abgeschoben wurde. Er starb unterwegs, 1943, vermutlich eines natürlichen Todes."<sup>29)</sup> Pater Riccardo wird also zum idealistischen Helden erhöht und damit verkörpere er die in der Geschichte fehlende Idee, sagt Melchinger, zugleich sei diese Idee aber auch die verkörperte Humanität. So sei der Heilige nicht nur als menschenwürdig, sondern auch als menschenmöglich gezeichnet.<sup>30)</sup> Peter Demetz sieht in Riccardo sogar einen standhaften Märtyrer, dessen Erfahrung des absolut Bösen die notwendige Existenz Gottes bestätigt und dessen Glauben daher die grausamsten Prüfungen überlebt.<sup>31)</sup>

Dieser radikal-guten Figur stellt Hochhuth die radikal-böse in der erfundenen Gestalt des „Doktors" entgegen, des personifi-

---

27. R. Hochhuth, Der Stellvertreter, S.229

28. Siehe oben, S.52

29. R. Hochhuth, Der Stellvertreter, S.16

30. S. Melchinger, Hochhuth, S.43

31. P. Demetz, a.a.O., S.167

zierten Satanismus. Doch hier liegt offenbar die moralische Problematik des Stückes. Martin Esslin sagt dazu: „In der im fünften Akt stattfindenden Debatte zwischen dem Vernichtungsarzt, so diabolisch er auch dargestellt ist, und dem Jesuitenpater wird der Standpunkt der mephistophelischen Dämonenfigur zu einer negativen Theodizee, wird der SS-Doktor zu einem Äquivalent von Miltons Satan oder Goethes Mephistopheles - und damit zu einer durchaus annehmbaren, ja dramatisch außerordentlich sympathischen Gestalt erhöht (wie ja immer der Bösewicht im Drama interessanter - und damit letzten Endes höher geschätzt - wird als die Vertreter des Guten). Dazu kommt, daß die Vertreter der Politik, die zu Auschwitz führte, intellektuell gar nicht in der Lage waren, mit so wohlformulierten, dialektisch geschliffenen Argumenten zu operieren; dazu waren sie geistig und menschlich zu subaltern; die Einführung einer symbolisch-dämonischen Figur heroisiert und verfälscht also ihre wahre Natur.“<sup>32)</sup>

Auch Marianne Kesting sieht die Problematik ähnlich, wenn sie sagt, daß nicht etwa geleugnet werden solle, daß es in Hitlers Deutschland Sadisten, Verbrecher und Märtyrer gegeben habe. Sie seien aber im Gesamtprozeß der Geschichte die Ausnahme von der Regel gewesen, der Regel, daß gute Familienväter und brave Spießer ohne große Skrupel die Tötungsmaschinerie und ihre Verwaltung bedienten.<sup>33)</sup> Diese Einwände sind Hochhuth selber gekommen, wenn er z.B. sagt, daß bestimmte Personengruppen von den gleichen Darstellern gespielt werden sollten, gemäß der Erfahrung, daß es im

---

32. M. Esslin, Jenseits des Absurden, S.145 f.

33. M. Kesting, Panorama, S.325

Zeitalter der allgemeinen Wehrpflicht nicht unbedingt Verdienst oder Schuld oder auch nur eine Frage des Charakters ist, ob einer in dieser oder jener Uniform steckt und ob er auf Seiten der Henker oder der Opfer steht,<sup>34)</sup> oder wenn er sagt, daß keine Phantasie ausreiche, um Auschwitz oder die Vernichtung Dresdens oder Hiroshimas vor Augen zu führen. Der Mensch könne nicht mehr erfassen, was er fertigbringt. Daher habe die Frage, ob und wie Auschwitz in diesem Stück sichtbar gemacht werden soll, ihn lange beschäftigt. Dokumentarischer Naturalismus sei kein Stilprinzip mehr. Eine so überhöhte Figur wie der Doktor, der keinen bürgerlichen Namen trage, die Monologe und anderes mehr machten deutlich, daß Nachahmung der Wirklichkeit nicht angestrebt wurde. Denn selbst die Tatsache, daß Auschwitz heute besichtigt werden kann wie das Kolosseum, könne uns kaum davon überzeugen, daß vor siebzehn Jahren in unserer realen Welt diese riesige Fabrikanlage mit geregelter Bahnverkehr eigens errichtet wurde, um durch normale Menschen, die jetzt etwa als Briefträger, Amtsrichter, Jugendpfleger, Handelsvertreter, Pensionäre, Staatssekretäre oder Gynäkologen ihr Brot verdienten, andere Menschen zu töten.<sup>35)</sup>

Doch, und das sieht Marianne Kesting ganz deutlich, diese Erwägungen stehen bei Hochhuth nur in den Anmerkungen. Ästhetisch habe er aus seinen Überlegungen keine Konsequenzen gezogen. Seinem Realismus der puren äußeren Abschilderung suche er allenfalls durch klassizistische Überhöhung der Fakten beizukommen: durch Lyrik, durch Verse.<sup>36)</sup> Eben diese Abschilderung der einfachen

---

34. R. Hochhuth, Der Stellvertreter, S.14

35. Ebd., S.178 f.

36. M. Kesting, Panorama, S.326

Tatsachenwirklichkeit reicht aber nicht aus, um aus dem Stück mehr zu machen als nur Theater, d.h. es bleibt ein Konsumartikel der bürgerlichen Gesellschaft, der genauso wie alle anderen Verbrauchsartikel von ihr „verbraucht“ wird, ohne daß sich dadurch über eine rein äußerliche Erregung hinaus eine nennenswerte Bewußtseinsänderung der Verbraucher, sprich Zuschauer, ergäbe.

Auch Melchinger sieht, daß z.B. im letzten Akt etwas nicht ganz aufgeht: Daß sich der „Teufel“ den Märtyrer als „Hauskaplan“ halten und ihm beweisen will, daß es keinen Gott geben kann, wenn der zu Auschwitz schweigt, sei eine psychologische Begründung des Teuflischen. Trotz der beabsichtigten Überhöhung werde also noch immer Kausalität bemüht und das verkleinerte die Wirkung ebenso wie die sexualpathologischen Details der Beziehungen des Doktors zu der Nachrichtenhelferin. Und schließlich zeigten sich die Grenzen der Konfiguration in dem großen Dialog (2.Szene) selbst, in dem Valéry- und Stendhal-Zitate ersetzten, was der Dialektik an Übermenschlichkeit und Metaphysik nicht abzugewinnen war.<sup>37)</sup>

Um der Realität von Auschwitz aber beizukommen, sagt Marianne Kesting, bedürfe es der Einsicht in die gesellschaftlichen und technischen Zusammenhänge, die propagandistischen, die glaubensmäßigen und ideologischen Voraussetzungen, des Einblicks in das politisch-moralische System, innerhalb dessen da gehandelt wurde, auch in die Wirksamkeit des einzelnen Protestes - kurzum in das, was eben die Nahperspektive und der Fassadenrealismus nicht mehr hergibt. Die Hintergründe des politischen Geschehens, seine

---

37. S. Melchinger, Hochhuth, S.44

Apparaturen, müßten sichtbar gemacht werden, wenn man solch ein Thema behandeln wolle. Hochhuth gäbe, trotz klassischer Jamben, nur ihren reißerischen Oberflächenaspekt, er kolportiere, was er in seinen komplizierten Zusammenhängen ästhetisch nicht darzustellen vermag.<sup>38)</sup> Dem stimme ich zu. Die Realität von Auschwitz kann nicht mit reiner Wirklichkeitsnachahmung erfaßt werden, sondern nur indem man die Gesamtzusammenhänge sichtbar macht. Marianne Kesting scheint sich aber mit dieser Forderung selbst zu widersprechen, denn weiter oben ging sie von dem Standpunkt aus, daß eben diese Gesamtzusammenhänge zu komplex seien, als daß sie noch durchschaubar wären. Nun aber hält sie Hochhuth vor, keine Einsicht in diese Komplexität vermittelt zu haben und folgert zu recht, daß Hochhuth deswegen nicht über eine Kolportage hinausgekommen sei.

### Sprache

Der Stellvertreter ist in Versen geschrieben, in freien Rhythmen, doch manchmal zeigt sich auch die Tendenz zum jambischen Blankvers. Hochhuth ist deswegen oft kritisiert worden. Marianne Kesting z.B. beruft sich auf Adorno, wenn sie sagt, daß Lyrik über Auschwitz unangemessen sei, weil dadurch inhumane Fakten wieder humanisiert würden.<sup>39)</sup> Die humanistische Würde, die dem Geschehen durch die klassizistische Einkleidung verliehen würde, ginge aber eben diesem inhumanen Geschehen ab.<sup>40)</sup> Auch Peter Demetz kritisiert die Sprache: Hochhuth habe freie Verse geschrieben,

---

38. M. Kesting, Panorama, S.326

39. M. Kesting, siehe oben, S.19

40. M. Kesting, Völkermord und Ästhetik, a.a.O., S.93

welche den Gedanken leichter Ordnung und Gestalt geben, aber seine Sprache habe selten Vitalität, Strenge, Profil.<sup>41)</sup> Die härteste Kritik stammt von Ernst Wendt: „Hochhuth faßt papiernen Jargon, ungenau abgelauchten Dialekt und sprachliche Ticks unvergoren, unverwandelt in rhythmisch gegliederte Satzreihen. Aber er gebietet - obwohl er ihn in Blankvers einbringt - gleichwohl nicht souverän über diesen Sprachmüll und die Banalitäten soldatischen Jargons und taktierender Diplomatenrede.“<sup>42)</sup> Warum hat sich Hochhuth nun der gebundenen Sprache bedient? Er selbst weist einerseits darauf hin, daß es gefährlich sei, im Drama zu verfahren wie etwa Celan in seinem meisterhaften Poem „Todesfuge“, das die Vergasung der Juden völlig in Metaphern übersetzt hat, denn die Metaphern versteckten nun einmal den höllischen Zynismus dieser Realität, die in sich ja schon maßlos übersteigerte Wirklichkeit sei.<sup>43)</sup> Diese Behauptung mag wohl auf die „Todesfuge“ zutreffen, weil dort „die Metapher auf das schlechthin Unbegreifliche (deutet), sie veranschaulicht, daß das Vertraute unvertraut und das Normale abnormal geworden ist“, wie Peter Horn in seiner Dissertation über Rhythmus und Struktur in der Lyrik Paul Celans sagt.<sup>44)</sup> Horn verteidigt zwar die „Todesfuge“ gegen den Vorwurf, daß ein so grauenhaftes Geschehen wie der Massenmord in Auschwitz in einem Gedicht nicht mehr faßbar sei, mit dem Hinweis, daß es schon immer ein Vorrecht der Dichtung gewesen sei, den Tod eines einzelnen oder den Tod vieler „mit den Mitteln der Dichtung faßbar, erfahrbar zu machen“,<sup>45)</sup> aber auch er geht

---

41. P. Demetz, a.a.O., S.173

42. E. Wendt, Tendenzen im Drama - ein Überblick, a.a.O., S.75

43. R. Hochhuth, Der Stellvertreter, S.178 f.

44. P. Horn, Rhythmus und Struktur in der Lyrik Paul Celans.  
Johannesburg 1970, S.305

45. Ebd., S.314

nicht darauf ein, daß das Unbegreifliche gar nicht unbegreiflich ist, sondern sehr wohl begriffen werden kann, sobald die Zusammenhänge aufgedeckt werden, innerhalb deren dieses scheinbar Unbegreifliche geschah. Bleibt das Unbegreifliche, der Massenmord in Auschwitz, jedoch weiterhin unbegreiflich, dann hätte Hochhuth recht mit seiner Behauptung, daß „Metaphern nun einmal den höllischen Zynismus dieser Realität versteckten“. Doch diese Verallgemeinerung ist in dem Moment nicht mehr stichhaltig, in dem Metaphern Hintergründe und Zusammenhänge einer Realität aufdecken, der mit reiner Wirklichkeitsnachahmung nicht beizukommen ist.

Andererseits möchte Hochhuth aber auch nicht den Eindruck erwecken als habe er eine Reportage geschrieben, einen Abklatsch der Wirklichkeit, denn der müßte „vor jeder Wochenschau kapitulieren.“<sup>46)</sup> Die Ereignisse seien ja nicht wie eine Reportage dem geschichtlichen Ablauf nachgeschrieben, sondern zu einem Spiel verdichtet.<sup>47)</sup> Diese Verdichtung zum Spiel, zur Kunst, zeigt sich im Vers, der dazu gebraucht wird, die Distanz zum Faktischen, zur Wirklichkeit herzustellen. Einerseits will Hochhuth nicht das Faktische mit schönen Metaphern vernebeln, andererseits will er aber auch eine gewisse Distanz zum Faktischen einhalten. Er setzt sich also gewissermaßen zwischen zwei Stühle, wenn er den Mittelweg einzuschlagen versucht, indem er seine Figuren zwar sprechen läßt, wie sie gesprochen haben oder gesprochen haben könnten, ihre Sprache aber aus Dokumenten und überlieferten Sprechweisen destilliert und dieses Destillat dann noch zu

---

46. Siehe oben, S.53

47. R. Hochhuth, Der Stellvertreter, S.229

freirhythmischen Versen überhöht. Dadurch verdeckt er aber nur, daß es sich im Grunde doch um nichts anderes als eine ziemlich oberflächliche Abschilderung einer vermeintlichen Wirklichkeit handelt. Hochhuth selbst sagt zum Gebrauch der Sprache in seinem Stück, er habe sich jahrelang damit geplagt, aus Diplomaten-Rotwelsch und Tagesbefehlen, aus medizinischen Folterprotokollen und aus den Selbstgesprächen der Hoffnungslosen selber eine Sprache, einen Rhythmus herauszumendeln, Dialoge, die stellenweise dem stumpfsinnigen Vokabular der Fakten bewußt verhaftet bleiben und es ökonomisch einsetzen, ebenso wie das anheimelnde Platt im Munde eines Genickschuß-Spezialisten oder wie alttestamentarisches Pathos im Monolog eines Geschändeten.<sup>48)</sup>

Doch gerade hier bei den Dialekten erweist es sich, daß Hochhuths Resultat nicht immer der oben zitierten Methode entspricht. Wenn zum Beispiel der Mönch am Schluß der ersten Szene sagt: „Mei, dös san G'schichten, Mar' ond Joseph. Wann's a Jud' san -“, so wirkt die saloppe Beiläufigkeit des bayrischen Dialekts hier genauso fatal wie die schwäbelnde „Gemütlichkeit“ des SS-Wissenschaftlers Professor Hirt, dessen Spezialität es war, Schädel zu sammeln. Ähnlich wirkt auch die „Gemütlichkeit“, die Hochhuth dem SS-Schergen, der die römische Judenfamilie zur Deportation abholt, mitgegeben hat: „Er spricht keinen bestimmten Dialekt, nur gänzlich verwahrlostes Deutsch. Je lauter er wird, um so mehr gerät er in einen trägen Kasseler Tonfall.“<sup>49)</sup> Das gleiche gilt für das Sächsische des Oberingenieurs in Auschwitz.

---

48. R. Hochhuth, Das Absurde ist die Geschichte, a.a.O., S.74  
49. R. Hochhuth, Der Stellvertreter, S.107

Für Hochhuth ist die Sprechweise dieser Figuren ein Charakterisierungsmittel, mit dessen Hilfe er die Individualitäten dieser Verbrecher herausstellt, aber weil Hochhuth ihren jeweiligen Dialekt nicht stilisiert hat, weil er in ihrem Falle kein Destillat der Sprache hergestellt hat, werden diese Figuren zu naturalistischen Typen verflacht, und gerade diesem Naturalismus wollte er entgehen.

Auch an der Figur des Papstes zeigt sich, daß Hochhuth dem Naturalismus nicht entgangen ist, obwohl man auf den ersten Blick meinen könnte, daß gerade hier der stilistische Mittelweg des Sprachdestillats durchaus den Intentionen des Autors entspreche, nämlich einerseits den Abstand zum Naturalismus zu bewahren, andererseits aber nicht in verblümende Metaphern zu verfallen. Hochhuth selbst charakterisiert Pius XII. so: „Der Schauspieler, der Pacelli gibt, soll bedenken, daß Seine Heiligkeit viel weniger Person als Institution ist: Große Gesten, ein lebendiges Spiel seiner außerordentlich schönen Hände und lächelnde aristokratische Kälte genügen, dazu hinter goldener Brille die eisige Glut seiner Augen, das übrige sollte weitgehend der unalltäglichen, getragenen Sprache des Pontifex Papa überlassen bleiben.“<sup>50)</sup> Melchinger hat Hochhuths „erfolgreiche“ Behandlung der Sprache des Papstes treffend beschrieben: „Dieser Papst spricht in der Tat eine Sprache, die sich ständig veröffentlicht weiß und daher noch in der spontanen Regung die vorgeschriebene oder vorgefaßte Würde nicht preisgeben kann. Das gibt dem Schluß der Szene -

---

50. Ebd., S.155

mag man über die Auffassung der historischen Figur denken, wie man will - eine Dimension, in der sich das sprachliche Verfahren, meisterhaft behandelt, als dramatisch und bühnenhaft schlechthin beweist. Während Pius XII. den nichtssagenden Aufruf diktiert, also die sich stets veröffentliche Redeweise nun zum Stil der Veröffentlichung steigert, nimmt die Sprache jenen Grad von Pose an, in dem sie sich zu Eis sublimiert, während die unmittelbar darauf folgende Betroffenheit keiner Worte mächtig ist."<sup>51)</sup> Damit bestätigt Melchinger die obige Kritik: Sicher ist die Sprache dramatisch und bühnenhaft, sie ist aber hier ein genauso bürgerlich-naturalistisches Charakterisierungsmittel wie der sächsische Dialekt des Oberingenieurs. Mit der „zu Eis sublimierten“ Sprache des Papstes charakterisiert Hochhuth „die eisige Glut seiner Augen“. Nur hier wird der Naturalismus hinter der zur Pose gewordenen Sprache des Papstes, der „viel weniger Person als Institution ist“, versteckt, und deswegen kommt er weniger auffällig zum Vorschein, als z.B. bei der schwäbelnden Gemütlichkeit des Professors Hirt.

Wenn Melchinger aber zusammenfassend über die Sprache Hochhuths schreibt, sie sei dünn, spitz und stichele und sie wolle sich nicht verdichten,<sup>52)</sup> dann widerspricht er sich selbst. Denn vorher hat er ja gerade Hochhuths Sprachdestillat als Verdichtung gekennzeichnet: „Die Geronnenheit des Destillats drückt sich im Vers als Verdichtung aus.“<sup>53)</sup> Und dieser Verdichtung wegen ist Hochhuth kritisiert worden, wenn er zum Beispiel die Opfer

---

51. S. Melchinger, Hochhuth, S.48 f.

52. Ebd., S.51

53. Ebd., S.46

vor den Gasöfen „in Lyrik ausbrechen“ läßt, wie Marianne Kesting das formuliert. Andererseits aber, sagt Melchinger, gelinge Hochhuth in exponierten Stellen aus der Sache heraus eine gesteigerte Erregung, ein unverwechselbares Pathos, in dem es keine Leere gibt, indem auch der sprachliche Ausdruck aus dem Destillat ins Dichterische umschlägt. Als Beispiel dafür könne man die Monologe in der ersten Szene des Auschwitz-Aktes nennen.<sup>54)</sup>

### Struktur

Als Hochhuth auf den Gerstein-Stoff stieß, wollte er ihn vorerst für eine Prosa-Arbeit benutzen. Doch dann entdeckte er in dem Einbruch Gersteins in die Apostolische Nuntiatur Berlin das „Muster einer klassischen Exposition“. „So war es nicht das Drama, das ihm der Stoff aufzwang, sondern der Stoff, der ihn zum Drama führte“, sagt Melchinger.<sup>55)</sup> Diese klassische Exposition stellte Hochhuth dann an den Anfang des Stückes. Klassisch wurde auch der Aufbau des gesamten Dramas mit seinen fünf Akten. Dabei bediente sich Hochhuth einer Struktur, die Spannung erzeugt, vorwiegend mit Hilfe der folgenden drei Mittel: 1. der sinnlichen Mittel, also der optischen, akustischen, atmosphärischen und dynamischen; 2. der dramatischen Mittel, also Aktion und Handlung; 3. der dialektischen Mittel, also Zusammenstöße antithetischer Auffassungen, Ideologien und Moralprinzipien.<sup>56)</sup>

Der erste Akt des Dramas hat drei Szenen. Die erste, die Expositionsszene, spielt in der Apostolischen Nuntiatur in Berlin.

---

54. Ebd., S.51  
55. Ebd., S.25  
56. Ebd., S.53

Die zweite Szene zeigt den „Jägerkeller“, einen als gemütliche Kegelbahn eingerichteten Bombenkeller, in dem sich die SS-Prominenz trifft, ebenfalls in Berlin. Die dritte Szene spielt sich in der frisch zerbombten Wohnung Gersteins ab, in der er den Juden Jacobson versteckt hält. Damit hat Hochhuth gleichzeitig die drei Ebenen, auf denen das Stück spielt, repräsentiert: die der Kirche, die der Nazis und die der Juden. Die Handlung entwickelt sich also von den Neutralen zu den Tätern und schließlich zum Opfer, wobei die Spannung jeder Szene sich auf die folgende richtet, jede Szene aber auch „aus der vorhergehenden die Voraussetzungen der Spannung auswertet“. 57)

Der zweite Akt besteht aus nur einer Szene, die sich in Rom abspielt. Riccardo ist nach Rom zurückgekehrt und setzt sich mit seinem Vater und dem Kardinal über die Motive der kirchlichen Nichteinmischungspolitik auseinander. Damit wird die Papst-Szene des vierten Aktes vorbereitet, in der es zu der Auseinandersetzung mit dem Papst selber kommt.

Der dritte Akt hat, wie der erste, drei Szenen. In der ersten wird eine jüdische Familie von der SS aus ihrer Wohnung geholt. In der zweiten treffen sich der Kardinal und Riccardo, der diesmal von Gerstein begleitet wird, in einem großen römischen Kloster, in dem jüdische Flüchtlinge versteckt sind. Die dritte Szene spielt im römischen Hauptquartier des Gestapo, in dem die in der Nacht verhafteten Juden verhört werden. Die drei Szenen finden diesmal auf einer Ebene statt, aber an drei verschiedenen

---

57. Ebd., S.54

Schauplätzen, die zeigen wie die Kirche durch das Vorgehen der Nazis gegen die Juden zum Handeln aufgefordert wird.

Wie der zweite Akt, so besteht der vierte auch nur aus einer Szene, überschrieben mit „Il gran rifiuto“, Die große Zurückweisung. In ihr klagt Hochhuth das päpstliche Schweigen an. Damit soll nicht die Person des Papstes angegriffen werden, sondern alle, die wie er geschwiegen haben. Der Papst steht hier für die Institution des Christentums, das durch seine Lehre vor allen anderen zum Protest verpflichtet gewesen wäre. Mit der demonstrativen Handlung Riccardos, der sich den Judenstern an die Soutane heftet, schließt dieser Akt.

Der fünfte Akt hat wieder drei Szenen. Die Einheit dieser drei Szenen fällt jedoch auseinander, weil „die Dialektik der beiden Symbolfiguren, Riccardo und Doktor, nicht zu der Größe gelangt, die der Vision der Monologe standhalten würde“<sup>58)</sup> und die Rettungsaktion der dritten Szene zum naturalistischen Spannungsdrama verflacht. Es ist daher nicht verwunderlich, daß in fast keiner der bisherigen Aufführungen des Stellvertreters der fünfte Akt so gespielt worden ist, wie Hochhuth ihn geschrieben hat. Meistens wurde er bis auf die dritte Szene zusammengestrichen. Hochhuth selbst hat für die Baseler Aufführung im September 1963 eine Variante zum fünften Akt geschrieben, in der die dritte Szene des dritten Aktes umgearbeitet und an den Schluß des Stückes gestellt wurde. Diese Szene, in der Riccardo in den Gestapokeller in Rom eingeliefert wird, ersetzt den fünften Akt und bildet

---

58. Ebd., S.55

somit den Schluß. Damit hat Hochhuth aber auch die Symmetrie der Struktur (erster, dritter und fünfter Akt jeweils drei Bilder, zweiter und vierter Akt jeweils ein Bild) zerstört.

Trotz des strukturmäßig etwas schwachen fünften Aktes habe Hochhuth die elf Bilder des Stückes durch eine Architektur von klassischer Strenge zu einem geschlossenen Gebilde zusammengefügt.<sup>59)</sup> Mit dieser Behauptung tritt Melchinger Peter Demetz entgegen, der meint, Hochhuth habe im ersten und letzten Akt einen metaphysischen Rahmen gezimmert, in dem er sich mit ontologischen Fragen über Menschheit und Geschichte, Gut und Böse beschäftige und in die Mitte (2.-4. Akt) habe er ein historisches Stück gesetzt, das bei Gelegenheit ins billige Melodrama kindlicher Räuber- und Gendarm-Spiele abgleite.<sup>60)</sup> Demetz gebraucht den Begriff „historisch“ hier so, wie auch Hochhuth ihn versteht: er bezeichnet die naturalistische Wiedergabe von historischen Tatsachen. Dabei wird Historie, Geschichte als eine in der Vergangenheit abgeschlossene Reihe von Ereignissen gesehen. Diese Auffassung der Geschichte als ein in sich geschlossenes Gebilde spiegelt sich in dem geschlossenen Gebilde der Struktur „von klassischer Strenge“. Nicht zuletzt daran scheitert das Stück Hochhuths. Ein naturalistisches Geschichtsbild, das kommentarlos „durch eine Architektur von klassischer Strenge zu einem geschlossenen Gebilde zusammengefügt“ wird, kann dem heutigen Zuschauer nicht mehr sagen als: „Ach, so ist das gewesen“. Und dabei bleibt es. Durch die den Inhalt widerspiegelnde Struktur wird dem Zuschauer bestätigt, daß er

---

59. Ebd.

60. P. Demetz, a.a.O., S.165

an dem Geschehen ja doch nichts mehr ändern könne, und gleichzeitig wird ihm durch diesen wohl unbewußten Verschleierungsprozeß suggeriert, daß auch heute nichts zu ändern ist, daß Geschichte eine vom Menschen unveränderliche, ihn überrollende Instanz sei, daß der Mensch selbst noch immer so sei, wie er schon damals war, also ebenfalls unveränderlich sei. Damit geht das Stück hinter Brechts Postulat zurück, daß der Mensch als veränderlicher und verändernder zu zeigen sei, eben zurück zu der heute nicht mehr zu verteidigenden Schillerschen Realitätsauffassung.

Mit welchem Recht kann man nun den Stellvertreter ein dokumentarisches Theaterstück nennen? Melchinger meint, das Stück gehöre nicht zum dokumentarischen Theater, weil es Szenen enthalte, die erfunden seien.<sup>61)</sup> Auch Martin Esslin sieht das Stück nicht als dokumentarisches Drama: „Hochhuth ist eher das Gegenteil eines Autors von Dokumentarstücken. Vielmehr ist er ein eindrucksvoller, traditionsgebundener historischer Dramatiker.“<sup>62)</sup> Ähnlich sagt auch Peter Demetz, daß Hochhuth Geschichte schreibe.<sup>63)</sup> Damit unterstützen Esslin und Demetz die These von Monica de Vries, in der F. Sengles Behauptung, daß die Sonderentwicklung des deutschen Geschichtsdramas mit dem ersten Weltkrieg abgeschlossen sei, widerlegt wird. Das Geschichtsdrama habe sich im Gegenteil weiterentwickelt und fortgesetzt.<sup>64)</sup> Doch Esslin und Demetz scheinen davon auszugehen, daß Geschichtsdrama und dokumentarisches

---

61. Siehe oben, S.9

62. M. Esslin, Jenseits des Absurden, S.143

63. P. Demetz, a.a.O., S.170

64. M. de Vries, Das Historische Drama in Deutschland 1918-1933. Kapstadt 1969, S.XVII;

F. Sengle, Das deutsche Geschichtsdrama. Stuttgart: Metzler 1952, S.189

Theater sich gegenseitig ausschließen. Das geschieht aber nur dann, wenn das Geschichtsdrama so aufgefaßt wird, wie Hochhuth das anhand des vorliegenden Stückes demonstriert, also als politisch effektloses Theater, und dokumentarisches Theater, im Gegensatz dazu, als politisch effektvolles Theater. Dann hätten Esslin und Demetz recht, denn Hochhuth hat kein politisch effektvolles Theaterstück geschrieben. Doch hier zeigt sich meiner Meinung nach die Unzulänglichkeit des Begriffes „dokumentarisches Theater“. Denn man kann Geschichtsdrama auch als ein Theater auffassen, in dem mit Hilfe von Dokumenten die Geschichte durchleuchtet und in den Zusammenhang von Gegenwart und Zukunft gestellt wird. Dann schließen sich die beiden Dramaformen nicht mehr gegenseitig aus, sondern sind aufeinander angewiesen, bedingen einander; dann ergäbe sich eine politisch effektvolle Dramaform, auf die der Begriff „dokumentarisches Theater“ angewandt werden könnte und angewandt worden ist, z.B. auf die Stücke von Peter Weiss. Der Stellvertreter ist gewiß kein solches Stück.

Hochhuth selbst hat mehrere Male darauf hingewiesen, daß er kein Historiker, kein Geschichtsschreiber sei, sondern Kunst zu machen versuche. Aber auch Dokumente und Kunst brauchen sich nicht gegenseitig auszuschließen, wie Piscator im Vorwort zum Stellvertreter ganz richtig bemerkt: „Hochhuth breitet wissenschaftlich erarbeitetes Material künstlerisch formuliert aus.“ „Dokumentarisches und Künstlerisches sind untrennbar ineinander übergegangen.“<sup>65)</sup> Allerdings sehen sowohl Hochhuth in seinem Stück, als

---

65. R. Hochhuth, Der Stellvertreter, S.9 f.

auch Piscator in dieser Bemerkung Kunst als ein außerhalb der Wissenschaftlichkeit, außerhalb der Wirklichkeit liegendes Sachgebiet, in das die Wirklichkeit erst integriert werden muß, um ein „realistisches“ Kunstwerk herstellen zu können. Das heißt, daß die Wirklichkeit aus ihren Zusammenhängen, den historischen, gesellschaftlichen und politischen, erst herausgelöst und dann künstlerisch umfunktioniert werden muß, bevor ein Kunstwerk entsteht. Damit wird die Wirklichkeit zum Rohstofflieferanten der Kunstproduktion herabgewürdigt, das Kunstwerk selbst verliert jede Möglichkeit der Wirklichkeitsbeeinflussung. Von daher erklärt sich zum größten Teil die politische Effektivlosigkeit des Stellvertreters.

Paul Rassinier dagegen streitet Hochhuth sowohl die Wissenschaftlichkeit als auch das Künstlerische ab, aber sein Angriff ist selbst so unwissenschaftlich, daß man nicht näher auf ihn einzugehen braucht.<sup>66)</sup> Obwohl Hochhuth selbst sein Stück nicht als dokumentarisches Theater bezeichnet wissen möchte, weil er meint, daß damit dem Stück seine künstlerischen Qualitäten abgesprochen würden, will ich es doch dazurechnen, obwohl es dem oben aufgestellten Versuch einer Definition<sup>67)</sup> nur in groben Zügen entspricht. Es versucht politisch zu sein, doch dieser Versuch konnte nicht gelingen, weil Hochhuths Einstellung im Grunde eine unpolitische ist. Diese unpolitische Haltung, die in einem gewissen Sinne, als Abstinenz von Politik, auch wieder eine politische Einstellung ist, mag für die allerdings kurzlebige

---

66. P. Rassinier, Operation Stellvertreter. München: Damm Verlag 1966

67. Siehe oben, S.38

Aufregung über das Stück verantwortlich sein. Denn diese unpolitische Haltung äußert sich darin, daß Hochhuth es nicht vermochte, die Zusammenhänge zwischen seiner Anklage gegen einen verstorbenen Papst, der vor dreißig Jahren dieses oder jenes hätte tun sollen, und der heutigen bundesrepublikanischen Gesellschaft aufzuzeigen. Das Publikum der Aufführungen des Stückes teilte sich dann in jene, die sich fragten: „Was soll's? Der Papst ist tot, und wir können doch nichts mehr ändern“ und solche, die sich ausrechneten, was alles anders hätte verlaufen können, wenn der Papst dieses oder jenes getan hätte. Nur vereinzelt gab es Leute, die versuchten eine Beziehung zwischen sich und der Haltung des angeklagten Papstes herzustellen, aber auch sie vermochten nicht, konkrete Folgen aus dieser Fragestellung zu ziehen, weil Hochhuth in seinem Stück ihnen den Blick auf die Hintergründe einer solchen Haltung kaum ermöglichte.

Das Stück basiert auf Dokumenten, wie der rund vierzig Seiten starke Anhang beweist, aber leider dienen auch diese Dokumente zu nichts anderem als der Bestätigung, daß es damals so und nicht anders gewesen ist. Warum es aber so und nicht anders gewesen ist, wird dadurch kaum deutlich gemacht. Durch Kritik an Verschleierung, Wirklichkeitsfälschung und Lügen meint Hochhuth die Wirklichkeit beeinflussen zu haben. Aber weil diese Kritik an der Oberfläche steckenblieb, weil die Verschleierung nur zum Teil aufgedeckt wurde, bestand die Beeinflussung der Wirklichkeit nur aus einer ziemlich schnell vorübergehenden Polarisierung des Publikums, ohne daß daraus irgendwelche tiefergehenden Folgen für die Gesellschaft, in der das Stück aufgeführt wurde, erstanden wären. Und es ist „trotz“ der benutzten Dokumente Theater, Kunst

geblieben, Kunst im Sinne Hochhuths als ein außerhalb der Wirklichkeit angesiedeltes ästhetisches Erlebnis; es ist also gerade wegen der in dieser Form benutzten Dokumente nur Theater geblieben.

Trotz allem wird man aber mit Esslin überlegen müssen, ob Hochhuths Leistung nicht dennoch sehr beachtlich bleibt. Er hat mit seinem Stück eine umfassendere Breitenwirkung erzielt als irgendein anderer zeitgenössischer Dramatiker. Damit allein hat er dem Theater als Institution wie als Kunstgattung einen unschätzbaren Dienst erwiesen. Denn er hat den Nachweis erbracht, daß das Theater, auch im Zeitalter der Massenmedien, weiter ein Forum ist, auf dem moralische Probleme zur Sprache kommen und intensive politische und soziale Diskussionen stattfinden können.<sup>68)</sup> Das möchte ich nur geringfügig modifizieren: nicht den Nachweis hat Hochhuth erbracht, sondern er hat auf die Möglichkeit hingewiesen, daß ein Theaterstück solche Diskussionen auslösen könnte. Die Diskussionen um den Stellvertreter waren aber eher hitzig als intensiv und deswegen auch zu kurzlebig, als daß sich aus ihnen irgendwelche nennenswerten konkreten Folgen ergeben hätten. Aber schon allein, daß Hochhuths Stück auf die Möglichkeit einer wirklichkeitsbeeinflussenden Kunst hingewiesen hat, wenn auch gerade dieses Stück nicht zu dieser Kunst gehört, ist ihm als Verdienst anzurechnen. Allein um dieses Verdienstes willen soll Der Stellvertreter zum dokumentarischen Theater im Sinne des obigen Versuchs einer Definition gerechnet werden. Selbst in

---

68. M. Esslin, Jenseits des Absurden, S.142

seinem Scheitern hat das Stück darauf hingewiesen, daß dokumentarisches Theater im Sinne dieser Definition möglich sein müßte. Man könnte es als unmittelbaren Vorläufer des dokumentarischen Theaters einstufen.

Soldaten

Nekrolog auf Genf

Tragödie

Auch Hochhuths zweites Stück löste erregte Diskussionen aus, diesmal allerdings schon vor der mißlungenen Premiere in Berlin, die am 9. Oktober 1967 ebenfalls auf der „Volksbühne“ stattfand in der Regie von Hans Schweikart (Piscator starb 1966). Hochhuth hatte sein Stück dem englischen „National Theatre“ zur Uraufführung angeboten. Der künstlerische Leiter des Theaters, Sir Laurence Olivier, und sein Chefdramaturg, Kenneth Tynan, nahmen das Angebot an, doch der Vorsitzende des Aufsichtsrats, Lord Chandos, verbot die Aufführung, weil Hochhuths Vorwurf, Churchill sei nicht ganz unschuldig am Tode des polnischen Generals Sikorski, eine böse-artige Verleumdung sei.<sup>69)</sup> Lord Chandos war als Oliver Lyttleton Minister in Churchills Kriegskabinett gewesen. Man konnte es ihm deshalb nicht übelnehmen, wenn er gegen ein Stück auftrat, das ihn geradezu der Beihilfe zum Mord bezichtigte. Auf das Aufführungsverbot hin drohten Sir Laurence Olivier und Kenneth Tynan mit ihrem Rücktritt, denn es sei nicht Aufgabe des Aufsichtsrats zu bestimmen, welche Stücke wann aufgeführt werden sollten. Außerdem, so sagte Tynan, sei das Stück das beste neue Manuskript, das er je gelesen habe.<sup>70)</sup> Olivier und Tynan zogen später ihre Rück-

---

69. Karl-Heinz Wocker, Szenischer Angriff auf einen Mythos. In: Die Zeit (5.5.1967)

70. S. Melchinger, Aspekte der Hochhuth-Affäre. In: Theater heute 6 (1967), S.30

trittsandrohung zurück mit dem Hinweis, daß das Stück nun als privates Unternehmen an einem Westend-Theater herauskommen solle. Es ging also nicht darum, daß die Aufführung überhaupt verboten wurde, sondern darum, daß sie nicht am „National Theatre“ stattfinden solle, denn sonst würde es, nach Ansicht von Lord Chandos, einer Lüge die Autorität seiner offiziellen Stellung verleihen.<sup>71)</sup> Der Streit, ob Hochhuths Vorwurf eine Lüge sei oder nicht, hätte rasch beigelegt werden können, wenn Hochhuth genügend Beweismaterial gebracht hätte. Aber gerade das hatte er nicht getan. Er berief sich auf einen Zeugen, den er auf keinen Fall nennen wollte und auf Dokumente, die fünfzig Jahre lang in einem Schweizer Banktresor verschlossen bleiben sollen. Und weil Hochhuth sich weigerte, eindeutige Beweise beizubringen, wurde er vor ein englisches Gericht zitiert. Der tschechische Pilot des Flugzeugs, mit dem Sikorski abstürzte, Edward Prchal, und auch der damalige Kommandant der Royal Air Force Station Gibraltar bestritten die Richtigkeit der Darstellung des Todes von Sikorski in Hochhuths Stück. Nicht eine „offiziell gutgeheißene“ Sabotage sei die Ursache des Flugzeugabsturzes gewesen, sondern das Versagen des Höhenruders, bzw. ein Irrtum des Piloten.<sup>72)</sup>

Der Mangel an Beweisen führte auch dazu, daß Hochhuth wegen Verleumdung 2000 Pfund Sterling an den englischen Historiker Hugh Trevor-Rope bezahlen mußte. Hochhuth hatte dem Historiker in einem offenen Brief an The Observer vorgeworfen, er habe Churchills Mitschuld am Tode Sikorskis vertuscht.<sup>73)</sup> In einer

---

71. M. Esslin, Schauspielertheater? In: Theater heute 9 (1967), S.18

72. Carl Brinitzer, „Soldaten“ im Vorgeplänkel. In: Christ und Welt (12.5.1967); siehe auch: Karl-Heinz Janßen, Die „Soldaten“ im Sperrfeuer. In: Die Zeit Nr.2 (10.1.1969), S.7

73. Evelyn Ford, Theatrefacts. In: Theatre Quarterly 5 (1972), S.108

anderen „Verleumdungsklage gegen...Rolf Hochhuth hat ein Londoner Gericht entschieden, daß dem früheren britischen Geheimagenten Oberst Bickham Sweet-Escott Schadenersatz in erheblicher Höhe im Zusammenhang mit einem Artikel des deutschen Schriftstellers in einer Spiegel-Ausgabe vom Oktober 1967 zustehe. In diesem Artikel waren Anspielungen enthalten, denen zufolge der heute 66 Jahre alte Sweet-Escott im Zweiten Weltkrieg den Mord an dem polnischen Ministerpräsidenten Wladyslaw Sikorski organisiert haben soll.“<sup>74)</sup>

Worum geht es in den Soldaten? Das Stück besteht aus zwei Teilen, einer Rahmenhandlung und einem Spiel im Spiel. Die Rahmenhandlung, der Hochhuth den Titel „Everyman“ gegeben hat, spielt im Jahre 1964 vor der Ruine der von den Deutschen zerbombten Kathedrale von Coventry. Vor diesem Ruinen-Hintergrund soll die Generalprobe zu einem Stück stattfinden, das anlässlich der Jahrhundertfeier des Roten Kreuzes aufgeführt wird. Das Stück tritt dafür ein, daß die 1864 entstandene Genfer Konvention, die die Zivilisten im Land- und im Seekrieg beschützt, durch ein Luftkriegsrecht erweitert werden solle, das nicht nur die Bomberpiloten, sondern auch die Zivilisten in Schutz nimmt. Solch ein Abkommen gibt es nämlich noch nicht. Auf der Weltkonferenz des Roten Kreuzes 1957 in Neu Delhi stimmten zwar die Vertreter von 85 Nationen einstimmig dem Entwurf eines solchen Gesetzes zu, aber als Hochhuth 1963 sein zweites Stück zu schreiben anfang, lag noch immer kein Gesetz vor; der Entwurf verstaubte zwischen den Akten.

---

74. Zitiert nach: Theater heute 1 (1974), S.49

Ein Jahr später schrieb Rolf Hochhuth dann dem damaligen Präsidenten der Bundesrepublik Deutschland, Heinrich Lübke, in dessen Eigenschaft als Schirmherr des Deutschen Roten Kreuzes einen offenen Brief, in dem er ihn bat, sich dafür einzusetzen, „daß endlich das längst fällige Gesetz zum Schutz der Zivilisten (und Piloten) im Bombenkrieg auf internationaler Ebene verabschiedet wird... Ich beschwöre Sie, verehrter Herr Bundespräsident, tun Sie einen ersten Schritt zur Humanisierung des militärischen Denkens, indem Sie den Entwurf von Neu Delhi der Ministerial-Bürokratie wegnehmen und seine Bearbeitung im Parlament durchsetzen.“<sup>75)</sup> Auf diesen Brief bekam Hochhuth keine Antwort. Hochhuth selbst schreibt: „Lübke hat so reagiert wie einst der Berliner Nuntius Pius' XII., der, direkt um Hilfe zur Rettung der Juden angegangen, sich für unzuständig erklärt hat. Mein Brief war eine Flaschenpost.“<sup>76)</sup> Den Appell für ein internationales Luftkriegsrecht soll nun das Stück im Stück übernehmen. „Und so wird - vielleicht - diese Inszenierung Dorlands anlässlich der Jahrhundertfeier des Roten Kreuzes zum *R e q u i e m* auf Genf.“<sup>77)</sup> So kam es zum Untertitel: Nekrolog auf Genf. Doch gerade diese Forderung nach politischen Konsequenzen, nämlich der Appell für ein internationales Luftkriegsrecht in Verbindung mit dem Anspruch auf eine nicht nachprüfbare Wahrhaftigkeit läßt für dieses Stück das gleiche, für das dokumentarische Theater überhaupt, typische Dilemma entstehen, dem auch der Stellvertreter nicht entgangen war: der Wahrheitsanspruch gründet sich auf Dokumente, die nach

---

75. R. Hochhuth, Für eine Luftkriegskonvention. In: Theater heute 2 (1967), S.9 ff.

76. S. Melchinger, Hochhuth, S.31

77. R. Hochhuth, Soldaten, S.12

einem Prinzip ausgewählt worden sind, das genausowenig zur Durchleuchtung der politischen Hintergründe beiträgt, wie die offizielle Geschichtsschreibung, deren Manipulationsverfahren gerade durch diese Dokumente enthüllt werden sollten. Gerade bei den Soldaten wird das besonders evident, weil wichtige Dokumente überhaupt nicht einsehbar sind. Ein auf solch unsicherem Boden stehender Wahrheitsanspruch kann gar keine politischen Konsequenzen hervorrufen, höchstens einen ganz normalen Theaterskandal. Hochhuth verfällt daher einem illusorischen Wunschdenken, wenn er glaubt er könne mit seinem Stück mehr erreichen als mit seinem Brief an Lübke.

Peter Dorland ist im Vorspiel der Autor und Regisseur des aufzuführenden Stückes. Er ist übrigens auch der Jedermann, auf den sich Hochhuth in der Überschrift dieses Vorspiels bezieht. Dorland, so hieß auch der niederländische Autor eines der ältesten Jedermannspiele, und bewußt möchte Hochhuth dann auch „die Assoziation zum Morality Play aufrechterhalten“. Dorland war im Krieg Bomberpilot gewesen, der über Dresden aussteigen mußte wegen Vereisung der Motoren. Die Dresdner hatten ihn dann, nachdem sie ihn aus seinem Fallschirm befreit hatten, gezwungen, „zwei Wochen lang mit bloßen Händen / die verschmorten, schnell faulenden Kadaver / aus Kellern, Parks und Wohnungen / und von den weichgekochten Asphaltstraßen / zu den fünf Scheiterhaufen / des Altmarkts hinzuschleppen.“<sup>78)</sup> Er hat also am eigenen Leibe erlebt, was er mitangerichtet hatte. Dieses Erlebnis hat ihn zum Autor

---

78. Ebd., S.21

werden lassen, der im Auftrag eines Steinmetzen, der vor der Kathedrale an einer Plastik, dem „Engel von Coventry“, arbeitet, ein Stück über den Bombenkrieg schrieb. Das Erlebnis hat Dorland auch zum Jedermann werden lassen, den Hochhuth im Vorspiel sagen läßt: „Piloten töten Wehrlose, / als gäbe es kein Rotes Kreuz. / Doch nur Minuten später, / wenn sie abgeschossen, selber wehrlos / denen in die Hände fallen, die sie bombten: / dann soll es gelten, das Rote Kreuz - für sie.“<sup>79)</sup> Hochhuth konfrontiert Dorland auch mit dessen Sohn, der als RAF-Mitglied einem NATO-Planungsstab angehört: „SOHN: Vater, es ist nicht Sache der Soldaten, / die Kriegstechnik zu diskutieren. DORLAND: Nein? - Und: ‚Soldaten‘! / Vorsicht, Soldat ist, wer Soldaten bekämpft, / Kampfflieger, die Panzer anzielen, Brücken, / Industrien, Staudämme. / Du bist keiner - sowenig ich über Dresden einer war. / SOHN: Was bin ich sonst als Planungsassistent? / DORLAND: Ein Berufsverbrecher. Ein potentieller Berufsverbrecher.“<sup>80)</sup> Wie im Stellvertreter greift Hochhuth auch hier nicht nur einen einzelnen an, sondern alle, die am Luftkrieg beteiligt waren, auch alle, die an der Planung von Luftkriegen mitwirken. Deshalb gibt er dem Stück auch den Titel: Soldaten.

Doch Hochhuths Angriff hier bleibt genauso folgenlos wie seine Anklage im Stellvertreter. Jan Berg hat in einem Aufsatz über den „Geschichts- und Wissenschaftsbegriff bei Rolf Hochhuth“ darauf hingewiesen, daß es für den als Ankläger auftretenden Helden kennzeichnend sei, daß er zunächst erst einmal selbst

---

79. Ebd., S.31

80. Ebd., S.30

schuldig geworden sein muß, daß erst diese Schuld ihm erlaubt, sühnend für das gute Prinzip einzutreten. Die Erkenntnis der Schuld ist aber überhaupt nur möglich durch die unmittelbare Anschauung dessen, was den Helden schuldig werden ließ. „Dem Bomberpiloten Dorland wurde Einsicht zuteil, weil er seine Opfer hatte sehen und anfassen müssen. Solche Unmittelbarkeit aber ist nicht nur der Gewissenserforschung *conditio sine qua non*, sondern jeglicher Erkenntnis; wissenschaftliche etwa...wird durch den Gegenstand selbst unmittelbar garantiert.“<sup>81)</sup> Die Schuldtat ist also nicht nur Voraussetzung zur Erkenntnis, sondern gleich auch ihre eigene Begründung, sie macht den Helden nicht nur zum Ankläger, sondern erklärt auch gleichzeitig, weshalb der Held schuldig werden mußte, um nämlich das Böse, den Faschismus bekämpfen zu können. Damit werden die von Dorland verübten Morde an den Dresdnern als Sinn der Geschichte sanktioniert. Geschichte ist für Hochhuth ein ewiges Scheitern, ein Krieg wird für ihn zur Notwendigkeit. Geschichte wird also bei Hochhuth zu einer irrationalen, vom Menschen unbegreifbaren und somit auch unbeflußbaren Kette von Ereignissen. Deshalb kann ein Angriff auf alle, die am Luftkrieg beteiligt waren, auch keine Folgen haben, weil alle ökonomischen, sozialen und politischen Gründe, die den Faschismus rational hätten durchleuchten können, durch eine Überhöhung des Bösen zu einem unerklärlichen Mysterium verschleiert werden. Dem entspricht, daß Hochhuth bewußt die Assoziation zum mittelalterlichen Mysterienspiel aufrechterhalten will, daß

---

81. J. Berg, Geschichts- und Wissenschaftsbegriff bei Rolf Hochhuth.  
In: H.L. Arnold/S. Reinhardt (Hrsg.): Dokumentarliteratur, S.61

Dorland zum Jedermann wird

Außer Dorland, dessen Sohn und dem Steinmetzen, dessen „Dialoge mit Dorland Zwiesgespräche über Meditationen sind, die in der expressionistischen Ich-Figur des Helden selbst vor sich gegangen sind“,<sup>82)</sup> treten im Vorspiel die internationalen Gäste, Politiker und Militärs auf, die zur Jahrhundertfeier angereist sind und sich nun über die Bühne zu den Festbanketts begeben. Zwischen die Gespräche sind Erinnerungen und Erlebnisse Dorlands eingeblendet, z.B. das Referat des deutschen Fliegerobersten auf der NATO-Konferenz (mit Zitaten aus einem Aufsatz von Reinhard Baumgart) oder das den Schluß des Vorspiels bildende imaginäre Gespräch mit dem „Traumpartner“, der sich als das Gespenst des englischen Bombermarschalls Arthur Harris, des obersten Befehlshabers der Bomber von Dresden, identifiziert.<sup>83)</sup>

Das kurze Nachspiel führt wieder zur Realitätsebene des Vorspiels zurück. Das Spiel Dorlands hat den Sohn gekränkt. Der Angriff auf Churchill und die Royal Air Force hätte ihn (und er ist ja schließlich Mitglied der RAF) vor seinen Vorgesetzten unmöglich gemacht. Dorland verteidigt Churchill: der hätte ja getan, was notwendig gewesen war, und schließlich hat er ja auch den Krieg gewonnen. Am Schluß wird ein Telegramm gebracht. Dorland öffnet es und sagt gelassen: „Nur eine Nachricht - kein Ereignis: / Dem National-Theater wurde die Aufführung verboten.“<sup>84)</sup> Mit diesem Schlußsatz verweist Hochhuth auf den oben beschriebenen Streit um das Stück in England.

---

82. S. Melchinger, Hochhuth, S.79

83. Ebd., S.80

84. R. Hochhuth, Soldaten, S.192

Das Kernstück von Hochhuths „Tragödie“, das Spiel im Spiel, heißt „Das Londoner Kleine Welttheater“. Im ersten der drei Akte, mit dem Titel „Das Schiff“, ordnet Churchill ausdrücklich die Bombardierung der deutschen Städte an, obwohl ihm erklärt worden ist, daß die Tötung von Zivilisten wahrscheinlich keine Auswirkung auf den Verlauf des Krieges haben wird. Im zweiten Teil des ersten Aktes findet die Unterredung zwischen Churchill und Sikorski statt. Hans Mayer hat in seiner Besprechung des Stückes den historischen Hintergrund zu dieser Unterredung skizziert: „Im Frühjahr 1943 steht fest, daß die von Churchill so mühsam gefestigte Allianz mit Stalin und Roosevelt auseinanderzubrechen droht. Damit ist nicht nur der siegreiche Ausgang des Krieges gefährdet, sondern die Existenz Großbritanniens selbst, als dessen erster Minister Churchill amtiert. Nach wie vor trägt die Sowjetunion die Hauptlast des Landkrieges gegen Hitler; die alliierten Aktionen in Nordafrika haben die deutsche Wehrmacht nicht dazu veranlaßt, starke Kräfte aus dem Osten abzuziehen; die von Stalin geforderte zweite Front kann ihm nicht bindend von Churchill zugesagt werden: aus klaren militärischen und einigermaßen zwielichtigen (von Moskau her gesehen) politischen Gründen. Damit droht, von dieser Hypothese geht Hochhuth aus, die Gefahr des Separatfriedens, zwischen Hitler und Stalin, den man in London, nach den Erfahrungen mit dem deutsch-sowjetischen Pakt von 1939, als denkbar betrachten muß. Andererseits hat England den Weltkrieg begonnen als Verteidiger der polnischen Unabhängigkeit, jedoch nicht, wie Churchill seinen polnischen Alliierten im Exil klarzumachen sucht, als Garant der polnischen Grenzen von 1939. Evidente Gegensätze zwischen der polnischen Exilregierung unter

Sikorski und Stalin. Lemberg gehört seit 1939 zum Territorium der Sowjetunion. Nun wird bekannt, daß Tausende polnischer Offiziere, die im Feldzug von 1939 nach Osten versprengt worden waren, in Massengräbern zu Katyn verscharrt wurden. Genickschuß. General Sikorski macht den gemeinsamen Alliierten Stalin verantwortlich. Rossevelt muß die Polen unterstützen mit Rücksicht auf Millionen polnischer Staatsbürger (und Wähler) in den USA. Sikorski interveniert beim Roten Kreuz in Genf und verlangt Klärung des Falles Katyn. Stalin bricht die Beziehung zur polnischen Exilregierung ab."<sup>85)</sup>

Diese historischen Ereignisse liegen der Unterredung zwischen Churchill und Sikorski zugrunde. Stalins Abbruch der Beziehungen zur polnischen Exilregierung belastet das Verhältnis der Alliierten zur Sowjetunion aufs äußerste. Da Polen nun für das Bündnis eine akute Gefahr geworden ist, sieht Hochhuth Churchill in dem Dilemma, wählen zu müssen zwischen der Aufrechterhaltung des alliierten Bündnisses und der einseitigen Unterstützung Polens. Churchill entscheidet sich dafür, Polen fallen zu lassen. Er muß sich dafür entscheiden, wenn er nicht den siegreichen Ausgang des Krieges in Frage stellen will. Hierin, genauso wie in der Entscheidung für die Notwendigkeit des Flächenbombardements, sieht Hochhuth die Tragik Churchills. Deswegen hat er sein zweites Stück eine Tragödie genannt. Daß diese Tragik aber nur eine vermeintliche Tragik ist, soll weiter unten dargelegt werden.

Im zweiten Akt, „Das Bett“, zeigt Hochhuth wie Churchill den

---

85. H. Mayer, Jedermann und Churchill. In: Die Zeit Nr.41 (13.10.1967), S.16

Krieg vom Bett aus dirigiert. Vergeblich versucht die Sekretärin, Helen, den Premierminister zum Aufstehen zu bewegen. Im Bett sieht er sich die Fotos vom zerstörten Hamburg an, im Bett nimmt er Nachrichten und Meldungen entgegen, wie die, daß die Russen die diplomatischen Beziehungen abgebrochen haben, oder die, daß die Deutschen Raketen haben, die bereits fliegen. Im Bett hört er sich auch widerspruchslos die Vorschläge Cherwells zur Beseitigung Sikorskis an. Als er dann doch aufsteht, geht er ins Bad und von dort prescht er „nackt und naß wie Neptun und so sturmschnell auch, wie der über die Wellen fährt“<sup>86)</sup> quer durchs Zimmer, während er „brüllt wie ein tonnenschwerer Brecher, der sich auf den Strand wirft“,<sup>87)</sup> als der russische Botschafter anruft. Im Verlauf dieses Telefongesprächs, das den Höhepunkt des zweiten Aktes bildet, fällt dann die Entscheidung: Sikorski soll während eines Fluges von Gibraltar „verunglücken“.

Auch diese Tatsache, daß nämlich der zentrale Akt des Stückes „Das Bett“ heißt - Hochhuth selbst meint dazu, daß das Bett und das Schlachtfeld die zwei wesentlichen Aktionszentren vitaler Entladung seien -, deutet auf Hochhuths pessimistische Geschichtsauffassung: die zwei Aktionszentren vitaler Entladung werden zusammengelegt, Bett und Schlachtfeld werden eins und von hier aus wird triebhaft und blind Geschichte gemacht und damit wird dem Menschen jede Möglichkeit angesprochen, Geschichte rational zu beeinflussen.

Der Stoff, den Hochhuth in seinem zweiten Stück behandelt,

---

86. R. Hochhuth, Soldaten, S.126

87. Ebd.,

ist mindestens ebenso „erregend“ wie der des Stellvertreters. Davon zeugen die vielen zum größten Teil negativen Kritiken nach der Berliner Uraufführung. Einige Kritiker bezweifelten den Wahrheitsgehalt der Behauptungen Hochhuths. So schrieb Karl-Heinz Janßen, daß es sich mit Geheimdokumenten, die keiner kennt, trefflich argumentieren lasse. Ein Drama, das aber auf falschen Fakten aufgebaut sei, könne keine innere Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen und werde damit unglaubwürdig. Außerdem wisse Rolf Hochhuth nicht, was er wolle. Einesteils versichere er mit unschuldigem Augenaufschlag, sein Theater über Churchills „Soldaten“ wolle gar nicht erst versuchen, was Film und Fernsehen viel besser könnten; photographische Genauigkeit im Nachbilden historischer Figuren und Ereignisse sei seine Sache nicht. Andererseits klaube er aus der Memoirenliteratur eine Unmenge Details zusammen und packe sie in die Regieanweisungen, damit kein Regisseur oder Schauspieler auf den Gedanken käme, vom historischen Vorbild der Rollen zu abstrahieren.<sup>88)</sup>

Janßen weist hier auf den Punkt, der schon beim Stellvertreter besprochen wurde, nämlich daß Hochhuth eine realistische Detailschilderung gebraucht, um den Wahrheitsanspruch seines Stückes zu untermauern, hinzufügt, daß er selbst kein Historiker sein wolle, auch keine photographische Genauigkeit beabsichtige, und dann meint, daß diese Beteuerungen genügten, um darüber hinwegzutäuschen, daß seine Stücke nichts weiter als einen ganz platten Naturalismus im Sinne einer ungedeuteten reinen Nachahmung der

---

88. K.-H. Janßen, Hochhuth als Historiker. In: Die Zeit Nr. 43 (27.10.1967), S.16

Tatsachenwirklichkeit aufweisen.

Zu Recht meinte Hans Mayer daher, man müsse sich davor hüten, Hochhuth als Historiker zu sehen. Man habe es hier mit einem literarischen Text, einer episch-dramatisch-dokumentarischen Sondergattung zu tun. Auf sie müsse sich die Theater- und Literaturkritik beschränken.<sup>89)</sup> Es gehe also nicht um den wirklichen Winston Churchill, sondern um den dramatisch möglichen. Ähnliches sagt auch Martin Esslin: „Die Frage lautet nicht, ob die in dem Stück dargestellten Fakten stimmen, sondern ob sie in dem Stück überzeugend dargestellt sind.“<sup>90)</sup> Diesem Argument könnte man mit der Frage entgegen: Warum hat Hochhuth sich dann überhaupt die Mühe gemacht, seinem Stück Fakten zugrundezulegen? Hans Mayer ist sich deshalb in seiner Kritik dessen bewußt, daß Hochhuth nicht nur als Dramatiker beurteilt werden kann, doch als Dramatiker ist er ernst zu nehmen, nicht aber als Polemiker und Politiker.<sup>91)</sup> An diesem Punkt jedoch wird man Mayer entgegenhalten müssen, daß Hochhuth selbst es den Kritikern unmöglich gemacht habe, ihn als Dramatiker, aber nicht als Politiker ernst zu nehmen, indem er mit seinem Stück direkt in die Politik eingreifen wollte - was ist der Appell für ein erweitertes Luftkriegsrecht denn anders als Politik? Wenn man daher Hochhuth als Politiker nicht ernst nehmen kann, und aus dem oben Gesagten geht hervor, daß man das beim besten Willen nicht kann, dann wird er auch als Dramatiker nicht ernst genommen werden können.

Doch selbst wenn man Hochhuth trotzdem als Dramatiker ernst

---

89. H. Mayer, a.a.O.

90. M. Esslin, Jenseits des Absurden, S.142

91. H. Mayer, a.a.O.

nimmt, ergeben sich Ansatzpunkte zur Kritik. Zu Recht weist Karl-Heinz Janßen darauf hin, daß Hochhuth naiv gutgläubig sei, wenn er glaube, er könne mit seinem Stück so etwas wie Ritterlichkeit in die Kriegführung zurückbringen. Nicht Beschränkung, sondern Verbot des Bomben-Krieges wäre konsequent.<sup>92)</sup> Diese Kritik wird auch von Rudolf Augstein im Spiegel vom 9. Oktober 1967 geäußert.<sup>93)</sup> Deshalb meint Henning Rischbieter, daß „im schwefligen Licht des Vietnam-Krieges das Ausgangsthema der Soldaten seltsam verfehlt und irrelevant ist.“<sup>94)</sup> Außerdem erniedrige Hochhuth sein Stück zur politischen Kolportage, er mache sich - indem er Unbewiesenes als faktisch verkauft - selbst zum Gefangenen seines gußeisernen, historischen Realismus.<sup>95)</sup> Auch Stanley Kauffmann schreibt in seiner Kritik zur New Yorker Aufführung, daß es bei der moralischen Verfassung unserer Zeit fragwürdig scheine, ein Stück über die Verfeinerung des Krieges zu schreiben statt darüber, daß der Krieg abzuschaffen sei.<sup>96)</sup> Hier scheint mir die Irrelevanz der hochhuthschen Geschichtsauffassung besonders deutlich zu werden. Er kann gar nicht ein Stück über die Abschaffung des Krieges schreiben, da nach seiner an Spengler orientierten Auffassung Krieg eine unvermeidliche Notwendigkeit des vom Menschen unbeeinflußbaren geschichtlichen Ablaufes ist, und dieses „zum ewigen Gesetz hypostasierte Scheitern von Geschichte ihm nun erlaubt, faschistische Verhaltensweisen direkt zu sanktionieren als Sinn der Geschichte.“<sup>97)</sup>

Andere Kritiker lehnen das Stück überhaupt ganz ab, wie z.B.

---

92. K.-H. Janßen, a.a.O.

93. Auszugsweise abgedruckt in: Theater heute 11 (1967), S.1

94. H. Rischbieter, Realität, Poesie, Politik. In: Theater heute 11 (1967), S.16

95. Ebd.

96. S. Kauffmann, Rolf Hochhuths Soldaten. In: Die Zeit Nr. 21 (24.5.1968), S.17

97. J. Berg, a.a.O., S.63

Joachim Kaiser, der sagt, es sei ein kindisch primitives Römer-Drama über einen Feldherrn, der lieber liegt als sitzt und lieber sitzt als steht. Er sähe das Stück als ein auf den Zweiten Weltkrieg gestülptes Römerdrama eines edeldenkenden und aufgeregt fleißigen Studienrats.<sup>98)</sup> Einige Kritiker sehen aber auch Positives in diesem Stück, u.a. Günther Rühle, wenn er schreibt, daß Hochhuth im Kern der sicherste Autor sei, der sich auf unserem politischen Theater zeige. Solange es niemanden gäbe, der einen solchen Stoff sicherer und klarer macht, sei hier doch ein Äußerstes erreicht und das rechtfertige weitere Bemühungen um das Stück.<sup>99)</sup> Es muß hier allerdings eingewendet werden, daß die Klarheit des Hochhuthschen Stoffes nur für diejenigen einsehbar ist, die, wie er, an den Krieg als eine unabwendbare Notwendigkeit der Geschichte glauben. Sobald man aber meint, daß Krieg von Menschen gemacht und deswegen auch von Menschen verhindert werden kann, sobald man glaubt, daß „das ‚unerklärbar Vorauszusetzende‘ des Hochhuthschen Geschichts- und Gesellschaftsbildes als geschichtlich-politische Voraussetzung verdeutlicht“<sup>100)</sup> werden kann, wird Hochhuths Behandlung des Stoffes nicht nur unklar, sondern scheint geradezu der Verschleierung eben dieser geschichtlich-politischen Voraussetzungen zu dienen.

Doch trotz aller sich einander widersprechenden Kritik hat Hochhuth wenigstens eins erreicht: er hat die Gesellschaft, für die er schreibt, auf einen Stoff aufmerksam gemacht, der von ihr verdrängt oder vergessen worden ist.<sup>101)</sup> Und das kann ihm als

---

98. J. Kaiser, Bewährungsproben. In: Der Monat 232 (1968), S.52 ff.

99. G. Rühle, Revision für Hochhuth. In: Theater heute 11 (1967), S.3

100. J. Berg, a.a.O., S.65

101. Siehe oben, S.13

Verdienst angerechnet werden.

### Figuren

Wie im Stellvertreter, sind auch hier die Figuren teilweise erfunden und teilweise aus der jüngsten Vergangenheit übernommen. Doch, anders als im Stellvertreter, hat Hochhuth die erfundenen und die historischen Figuren voneinander getrennt. Die erfundenen Figuren treten im Vorspiel auf, die historischen im Hauptteil des Stückes. Es mag durchaus stimmen, was Melchinger sagt, nämlich daß es für Hochhuth offenbar nicht mehr möglich war, durch erfundene Figuren das Engagement in die Geschichte selbst hineinzutragen.<sup>102)</sup> Doch das bezieht sich nur auf die Figuren des Spiels im Spiel, denn der eigentliche Appell, die Anklage geht von einer erfundenen Figur aus, denn es ist ja der erfundene, idealistische Held Dorland, der sich gegen den Bombenkrieg zur Wehr setzt, weil er ihn mitgemacht hat und nun, von Stimmen und Gesichtern geplagt, ein Stück gegen diesen Bombenkrieg geschrieben hat. „Dorland ist eine erfundene Figur mit einer realistischen Geschichte, die durch ihr Gewissen zu einer idealistischen Demonstration gezwungen wird.“<sup>103)</sup> Damit wird Dorland, ähnlich wie Pater Riccardo im Stellvertreter, zu einem idealistischen Helden im Schillerschen Sinn. Schon im ersten Teil dieser Arbeit ist auf die Problematik eines Idealismus hingewiesen worden, der sich als Naturalismus ausgibt, Nicht nur wegen des „präfaschistischen Geschichtsbildes“ bei Hochhuth, wie es Jan Berg untersucht hat, sondern auch wegen des

---

102. S. Melchinger, Hochhuth, S.32

103. Ebd., S.45

idealistischen Engagements bleibt Hochhuths Anklage folgenlos, ist sein Stück politisches Theater ohne politische Wirkung.

Die historisch realistischen Figuren treten erst in Dorlands idealistischer Demonstration auf, z.B. Churchill und dessen „dialektischer Partner“, Bischof Bell. Aber auch die anderen Figuren im Hauptteil sind historisch. Jedoch als Charaktere haben sie auf der Bühne kaum ein Eigenleben. Selbst die Figur des Bischofs wirkt blaß, weil sie, wie alle anderen, nur von der überragenden Größe der Gestalt Churchills her ihr Leben bezieht. Am 9. Oktober 1967 sagte Sebastian Haffner in einer Sendung des Westdeutschen Fernsehens: „...und dann hat (Hochhuth) sich mit Churchill beschäftigt, und der Mann ist ihm so groß geraten, ist ihm so gewaltig geworden unter den Händen, daß am Ende in dem Stück Churchill der Sieger ist nicht nur über seine bescheidenen Gegenfiguren, sondern über den Autor, über Hochhuth. Und gerade darin, finde ich, liegt das Großartige des Stücks. Ich halt's für ein viel besseres Stück als den Stellvertreter, eben deswegen, weil Churchill kein Popanz ist, sondern ein wirklicher, tragischer Held... Ich glaube auch, daß das Churchill-Bild, das Hochhuth hat, vollkommen dem Original entspricht.“<sup>104)</sup> Auch Peter Demetz sieht in Hochhuths Churchill, dem „Mann der Macht“, eine tragische Gestalt. Hochhuth zeichne seinen Churchill als festen, lebendigen, mächtigen Charakter; im Gegensatz zu der polemischen Vereinfachung der Gestalt Papst Pius' XII. strahle Hochhuths Churchill Größe, Zorn, Selbstgefälligkeit, Mut, Trauer und Spannung aus.<sup>105)</sup>

---

104. Abgedruckt in: Theater heute 11 (1967), S.1

105. P. Demetz, a.a.O., S.170

„Wenn aber“, sagt Melchinger, „Churchill ein tragischer Held geworden ist und wenn, wie Sebastian Haffner versichert, dieses Churchill-Bild ‚vollkommen dem Original entspricht‘, dann verlieren auch die Verbrechen, die ihm angelastet werden, jene empörende Simplizität, an der sich die Geister scheiden. Und das establishment, das diese Verbrechen angeblich vertuscht hat und weiter zu vertuschen sucht, vollstreckt am Ende nur das Urteil der historischen Gerechtigkeit.“<sup>106)</sup> Indem Hochhuth also einerseits Churchill als Kriegsverbrecher anklagt, andererseits aber auch behauptet, daß Churchill diese Verbrechen, die ihm zur Last gelegt werden, begehen mußte, um den Krieg zu gewinnen, zeigt er ihn als tragische Gestalt, vergleichbar dem Wallenstein Schiller. Doch ob mit dieser ambivalenten Darstellung der Churchill-Figur die Verbrechen, die Hochhuth ihr anlastet, ihre „empörende Simplizität“ verlieren, wie Melchinger meint, ist fraglich. Der Mord an Sikorski und die Flächenbombardements der deutschen Städte verlieren ja nichts von ihrer Grausamkeit, wenn gezeigt wird, daß sie ein notwendiges Mittel waren, den Krieg zu gewinnen. Es tauchten aber Argumente auf, die die Notwendigkeit der von Churchill angewandten Mittel, um den Krieg zu gewinnen, in Frage stellten. Hochhuth selbst hat in seinem Stück immer wieder darauf hingewiesen, daß Churchill die Verbrechen unnötigerweise begangen habe, daß die Bombardierungen der Arbeiterwohnviertel, daß der Mord an Sikorski nicht zur Verkürzung des Krieges und auch nicht zum Sieg beigetragen haben. Wenn Hochhuth also einerseits behauptet, Churchill

---

106. S. Melchinger, Hochhuth, S.34

habe Verbrechen begehen müssen, andererseits aber eben dieses müssen bezweifelt, dann verwickelt er sich in einen Widerspruch, der der Tragik in seinem Churchill-Bild abträglich ist.

Doch auch dann, wenn Hochhuth selbst an der Notwendigkeit der begangenen Verbrechen nicht gezweifelt hätte, bliebe die Tragik Churchills nur eine vermeintliche Tragik. Denn Hochhuths Geschichtspessimismus läßt seinem Churchill gar keine andere Wahl als das Verbrechen Krieg zu begehen. Eine Diskussion über die Frage, ob Churchill den Krieg mit oder ohne Flächenbombardements gewonnen hätte, verschleiert nur die Tatsache, daß der Krieg selbst ein Verbrechen ist und daß Hochhuth diesem Verbrechen keine Alternative gegenüberstellen kann oder will. Man mag einwenden, daß es in Hochhuths Stück gar nicht um die Frage geht, ob ein Krieg hätte verhindert werden können oder nicht, sondern darum, ob in einem gegebenen Faktum, dem Krieg, menschlicher hätte gehandelt werden können oder nicht. Abgesehen von dem Zynismus, daß ein Krieg „menschlicher“ hätte geführt werden können, bestätigt gerade dieses Argument die politische Effektlosigkeit von Hochhuths Stück, denn es geht aus von dem „zum ewigen Gesetz hypostasierten Scheitern der Geschichte“, auf deren Lauf der Mensch keinen Einfluß hat. Schon die Voraussetzung einer wirklichen Tragik, nämlich die Möglichkeit einer Wahl, fehlt bei Hochhuth. Churchill hat keine Wahl zwischen einem Krieg und dessen Verhinderung oder zwischen zu begehenden Verbrechen und deren Unterlassung. Nach Hochhuth muß er Krieg führen, muß er Verbrechen begehen.

### Sprache

Auch diesmal gebraucht Hochhuth wieder den freien Vers, allerdings verzichtet er auf die Jamben. Er selbst sagt: „Die Prosa, wie sie rhythmisiert ist, soll auch dort, wo sie zum fast gezählten Vers wird - prosaisch gesagt werden: sie sucht nur Halt im Vers, der vor Überschwemmung schützt, gerade dort, wo das Gefühl - oft unvermeidlich im Drama - in Katarakte gerät. Die kälteste Definition, typischerweise von einem Romantiker gesucht, soll Maßstab sein: ‚Der Vers ist die optische Form des Gedankens‘ (Hugo).“<sup>107)</sup> Der Vers dient also auch hier wieder, wie im Stellvertreter, zur Distanzierung von der Realität. Aber gerade im Hauptteil des Stückes versucht Hochhuth, so realistisch wie möglich zu sein. Er versucht sogar, den Vers als realistisches Charakterisierungsmittel einzusetzen. Churchill spricht in freien Rhythmen, denn „wie könnte man die barocke Figur dieses Mannes anders zur Sprache bringen? Hat er nicht selbst eine Prosa geschrieben, von der kaum jemand denken würde, daß sie im Anbruch des Atomzeitalters entstanden ist?“<sup>108)</sup> Aber ein Churchill oder ein Cherwell, die sich in Versen über die Resultate von Flächenbombardierungen auslassen, wirken genauso unangemessen wie die „Opfer, die vor den Gasöfen in Lyrik ausbrechen“. Dadurch entsteht ein ähnliches Dilemma wie im Stellvertreter. Einerseits dient die Sprache zur Distanzierung von der Realität, andererseits wird sie als realistisches Charakterisierungsmittel eingesetzt. Nur wird hier durch den Wegfall der Jamben noch deutlicher gemacht,

---

107. R. Hochhuth, Soldaten, S.13

108. S. Melchinger, Hochhuths neue Provokation: Luftkrieg ist Verbrechen, a.a.O., S.9

daß die Versifizierung der Sprache eigentlich zwecklos ist, denn Hochhuth erreicht damit nicht das, was er wollte, nämlich den Eindruck vermeiden, als habe er einen Abklatsch der Wirklichkeit geschrieben; im Gegenteil: die Versifizierung der Sprache macht seinen Abklatsch der Wirklichkeit geradezu peinlich. Es ist daher kaum erstaunlich, daß in vielen Aufführungen versucht wurde, den Vers in Prosa umzusetzen, so wie Hochhuth das in seiner Regieanweisung fordert. Doch gerade diesem prosaisierten Vers fehlt es an der Kraft, die Figuren auf der Bühne zum Leben zu bringen. Hans Mayer sagt dazu: „Die Sprache möchte zum Versschwung ansetzen, wird aber gleichzeitig als Mittel der Personencharakteristik eingesetzt, was meistens nicht glückt. Am überzeugendsten ist Hochhuth dort, wo er, ohne Achtung auf Sprachglanz und Sprachcharakteristik, die Exponierung geistiger Auseinandersetzung in einem Hochstil vornimmt, der durch innere Intensität ersetzt, was an eigentlicher Sprachkraft fehlt.“<sup>109)</sup>

Hochhuths Charakterisierung der Personen ist dort am treffendsten, wo er reine Prosa schreibt: in den umfangreichen Anmerkungen und Regieanweisungen, die den Text durchziehen. „In Prosa“, schreibt Günther Rühle, „ist alles eingegangen, was menschlich interessant ist an den Personen: in den Rollen tauchen die Personen nur auf als Funktion, besser: als Funktionäre in einem großen Prozeß.“<sup>110)</sup> Ferner sagt Rühle, daß die Schwierigkeiten mit Hochhuths Stück darin beständen, daß Hochhuth auch alle Ablenkungen, denen er unterlag, mitgedichtet habe. Wie groß

---

109. H. Mayer, a.a.O.

110. G. Rühle, a.a.O.

das Maß der Ablenkung sei, sähe man sowohl an den Prosakommentaren wie an seinen literarischen Zitaten und Anspielungen im dramatisierten Text. Überall kämen Nebenthemen auf, literarisch anders bestimmbare Gattungen wollten sich durchsetzen.<sup>111)</sup>

Es ist daher nicht verwunderlich, wenn einige Kritiker behaupteten, man könne diesem Stück am besten auf der Bühne gerecht werden, wenn man es zu einer Collage umschreibe oder wenn man die Prosakommentare mit in den Stücktext einbeziehe. Doch selbst dann dürften die Schauspieler manchmal Schwierigkeiten haben, die Regieanweisungen zu befolgen. Wenn Hochhuth z.B. vom Darsteller der Churchill-Figur verlangt, er solle „einen Seufzer wie ein Walfisch ausatmen“,<sup>112)</sup> oder dem Schauspieler, der Dorland darstellt, vorschreibt, er habe „so empfindungslos wie Narbenhaut“<sup>113)</sup> zu sein, dann mögen die betreffenden Schauspieler sich zu Recht fragen, wie man das macht.

Neben diesen sprachlichen Mängeln, die also auch in dem zweiten Stück vorkommen, gibt es ebenfalls, wie im Stellvertreter, exponierte Stellen, wo der „sprachliche Ausdruck aus dem Destillat ins Dichterische umschlägt“,<sup>114)</sup> wie z.B. in Dorlands Dresden-Vision. Schon allein dieser Stellen wegen sollte man das Stück nicht einfach abschreiben, wie manche Kritiker das tun wollen. Man könne es nach dem Mißerfolg in Berlin noch nicht aufgeben, sagt Günther Rühle.<sup>115)</sup>

---

111. Ebd.

112. R. Hochhuth, Soldaten, S.105

113. Ebd., S.149

114. S. Melchinger, Hochhuth, S.51

115. G. Rühle, a.a.O.

### Struktur

Die Struktur der Soldaten ist scheinbar nicht mehr die eines traditionellen in Akte eingeteilten Stückes wie noch der Stellvertreter. Das Rahmenspiel täuscht nur unvollkommen darüber hinweg, daß der Hauptteil des Stückes, das Spiel im Spiel, auch nichts weiter ist als ein traditionelles, in Akte eingeteiltes Stück, das allerdings aus drei und nicht aus fünf Akten besteht. Hochhuth gebraucht die antiillusionistische Form eines Spiels im Spiel, um die Illusion, man sehe nicht Theater, sondern Realität, zu verhindern. Doch er hat versäumt, hieraus die formalen Konsequenzen zu ziehen.

Auf den ersten Blick erscheint die klare Struktur geschlossener als die des Stellvertreters: „Jemand, der sich als Jedermann zum Sprecher der Menschheit macht, führt einem Publikum (d.i. uns) drei Akte aus der Geschichte vor, die wir erlebt haben.“<sup>116)</sup> Jedoch täuscht die klare Struktur Geschlossenheit nur vor. „Die Bühnenlogik fordert, daß ein Spiel im Spiel auf zwei verschiedenen Ebenen stattfindet. Wird also die erste, die des Spiels, realistisch angelegt - in der als Realität verwendeten Ruine der Kathedrale von Coventry soll eine Aufführung stattfinden, die ein ebenso realistisch auftretender Regisseur inszenieren soll, - dann müßte die zweite, die des Spiels im Spiel, auf einer nicht realistischen Ebene stattfinden, das heißt, die Szenen der vorgeführten Geschichte müßten diesen demonstrativen Stil bis ins letzte Detail durchgeführt zeigen.“<sup>117)</sup> Eben das geschieht nicht in den Soldaten.

---

116. S. Melchinger, Hochhuth, S.56

117. Ebd.

Hochhuth schreibt zwar in den Regieanweisungen zum ersten Akt des Spiels im Spiel: „Empfohlen sei ein Licht-Horizont, ausgestrahlt aus dem Innern des Bühnenhauses, der im ersten Moment die Spieler vor der stechend eiweißlichgrünen Helle, wie sie ins Parkett flutet, zu kleinen Schattenrissen entpersönlicht - gleichsam zu Puppen in den Händen des unsichtbaren Regisseurs. Das stimmt zum Vorsatz dieses altmodischen Versuchs, die Bretter als Podium des Welttheaters auszugeben. Erst dann wird die Lichtfülle so weit zurückgenommen wie nötig, um auch das Individuelle der Figuren, ihre Mimik und Gesten deutlich anschaulich zu machen.“<sup>118)</sup> Aber die Konsequenzen hat Hochhuth hieraus nicht gezogen: die gespielte Geschichte hätte sich nicht ganz in Realität umsetzen dürfen. Der bühnentechnischen Anweisung zufolge hätten die Figuren des Spiels im Spiel „gleichsam Puppen in den Händen des unsichtbaren Regisseurs“ bleiben sollen. Doch das ist nicht geschehen. Vom ersten Akt an sind die Figuren und deren Handlungen vollkommen naturalistisch gezeichnet. Am allerwenigsten ist dabei die Churchill-Figur „gleichsam eine Puppe in den Händen des unsichtbaren Regisseurs“ geblieben. Im Gegenteil, sie ist so naturalistisch gezeichnet, daß sie „vollkommen dem Original entspricht“. Damit verfällt das Stück dem gleichen platten Naturalismus, der gleichen puren Wirklichkeitsabschilderung, über die schon der Stellvertreter nicht hinauskam. Hochhuths Vorsatz aber, „die Bretter als Podium des Welttheaters auszugeben“, des „Londoner Kleinen Welttheaters“, wie er das Spiel im Spiel nennt, passt nicht zu diesem

---

118. R. Hochhuth, Soldaten, S.50

Naturalismus. Er wählte ja gerade die Form des Spiels im Spiel, die antiillusionistische Form, um dem Zuschauer die Illusion zu nehmen, er sehe hier Realität, er sehe hier eine naturalistische Darstellung der historischen Tatsachen. Aber das, was der Struktur nach nicht sein sollte, nämlich die naturalistische Darstellung, führt Hochhuth dem Zuschauer dann doch vor, indem er seine Figuren naturalistisch zeichnet. Wegen dieser Inkonsequenz ist die Struktur von Hochhuths zweitem Stück weniger gelungen als die seines ersten.

Peter Demetz stimmt dem nicht zu. Er sagt, er glaube eher, daß die Doppelstruktur Peter Dorlands seelische Unruhe wirkungsvoll akzentuiere und den dramatischen Impetus aus Dorlands chaotisch drängenden Gedanken langsam auf eine intensive und scharf umrissene Begegnung mit dem Mann der Macht hinlenke; Dorlands Vision müsse sich notwendig in ihrem Modus der Realität von Churchills massiver politischer Welt unterscheiden.<sup>119)</sup> Doch Demetz übersieht dabei, daß sich Dorlands Vision eben nicht in ihrem Modus der Realität von Churchills massiver politischer Welt unterscheidet. Schon die Sprache, die im Vorspiel gesprochen wird, unterscheidet sich nicht wesentlich von der des Spiels im Spiel. Das Vor- und das Nachspiel hätten als symbolistisch ausgeführter Rahmen um ein naturalistisches Spiel im Spiel gelegt werden müssen. Doch gerade das hat Hochhuth nicht getan. Das Spiel im Spiel ist zwar naturalistisch, doch das Vor- und Nachspiel sind keineswegs symbolisch, sondern ebenfalls naturalistisch angelegt, und zwar genauso vordergründig

---

119. P. Demetz, a.a.O., S.169

naturalistisch, so reine Wirklichkeitsnachahmung plakatierend, wie das Spiel im Spiel. Die Figuren im Vorspiel sind zwar erfunden, manche von ihnen sind sogar als nicht-naturalistische Karikaturen gezeichnet, z.B. die NATO-Experten, aber gerade die Hauptfiguren, ganz besonders Dorland, sind höchst naturalistisch charakterisiert. Selbst Dorlands Dresden-Vision wird so beschrieben als hätte das in dieser Vision beschriebene Geschehen sich so oder ähnlich in der geschichtlichen Realität zugetragen.

Wegen dieser verfehlten Struktur ist daher von einigen Kritikern empfohlen worden, daß Vor- und Nachspiel gestrichen werden. Schon bei der Berliner Uraufführung wurde das Nachspiel nicht gespielt. Hätte man auch das Vorspiel weggelassen, wäre die Aufführung wahrscheinlich „erfolgreicher“ gewesen. Denn Vor- und Nachspiel enthalten „nur Hochhuths Zweifel an sich selbst, an seiner Kraft, sie zeigen seine Unsicherheit.“<sup>120)</sup>

Nach Günther Rühle gehört auch Hochhuths zweites Stück zum dokumentarischen Theater: es beeinflusste die Wirklichkeit, es versuchte, die Ansichten der Zeitgenossen über die Wirklichkeit zu korrigieren. Doch die Wirklichkeitsbeeinflussung ist, wie beim Stellvertreter, nicht über eine oberflächliche Erregung der Gemüter des normalen Stadttheaterpublikums hinausgekommen und zwar aus ähnlichen Gründen wie bei seinem ersten Stück: Hochhuth ist es nicht gelungen, seine Abschilderung der Tatsachenwirklichkeit so zu durchleuchten, daß die historischen, sozialen und

---

120. G. Rühle, a.a.O.

politischen Hintergründe und Zusammenhänge sichtbar und damit einsichtbar geworden wären. Deshalb bleibt auch dieses Stück für den Zuschauer ein von der Wirklichkeit isoliertes ästhetisches Erlebnis, das nichts zur Bewußtseinsveränderung des Zuschauers und daher schon gar nichts zu einer konkreten Beeinflußung der Wirklichkeit beiträgt. Hinzu kommt noch die zwar nicht ausschlaggebende, doch die politische Effektivität des Stückes stark beeinträchtigende Tatsache, daß Hochhuth wichtige Dokumente, auf denen seine Anklage basiert, auf fünfzig Jahre hat wegschließen lassen.

Die von dem obigen Versuch einer Definition<sup>121)</sup> geforderte Tendenz zur Abkehr vom Illusionären zeigt sich nicht so sehr im Vor- und Nachspiel als im Hauptteil des Stückes, obwohl Hochhuth gerade für diesen Teil eine Form wählte, die das Illusionäre, das Nicht-Realistische zum Ausdruck bringen sollte. Doch die naturalistische Darstellung der Figuren und Handlungen des „Londoner Kleinen Welttheaters“ überspielte das Illusionäre, das durch die Struktur hätte aufgezeigt werden sollen. Dadurch wird auch diese Abkehr vom Illusionären nur zu einer vermeintlichen Abkehr. Die von Hochhuth ausgewählten Dokumente belegen wohl, daß die geschilderte Wirklichkeit auf historischen Tatsachen beruht, doch die Art und Weise, in der diese Dokumente benutzt werden, dient zur Untermauerung einer fiktiven Geschichtsauffassung, der zufolge Geschichte eine vom Menschen nicht beeinflussbare, ihn überrollende Macht ist.

---

121. Siehe oben, S.38

Eine weitere Forderung der obigen Definition, der Verzicht auf die dichterische Geschlossenheit, wird von den Soldaten ebenfalls nicht erfüllt. Im Gegenteil, Hochhuth versucht bewußt, sowohl in der Struktur als auch in der Sprache des Stückes eine dichterische Geschlossenheit zu erreichen. Dieser Versuch mißlingt zwar, doch damit ist noch nicht gesagt, daß Hochhuth auf die dichterische Geschlossenheit verzichtet habe. Ebenso wenig verzichtet Hochhuth in diesem Stück auf ein eindeutiges Ergebnis seiner Untersuchung der Schuld Churchills. Für ihn ist Churchill schuldig, und zwar tragisch schuldig. Es mag teilweise auch an der Eindeutigkeit dieses Ergebnisses liegen, daß dieses Stück weniger Erfolg als Der Stellvertreter hatte. Dort hatte Hochhuth noch die Frage nach der Schuld des Papstes an das Publikum weitergereicht. Er hatte die Frage zwar aufgeworfen, sie aber nicht eindeutig selbst beantwortet. Dagegen wird in den Soldaten das Publikum nicht mehr mit Fragen konfrontiert, die es sich zum Teil selbst zu beantworten hat, sondern ihm werden eindeutige Antworten präsentiert.

Es darf aber nicht übersehen werden, daß Churchills Tragik nur eine vermeintliche Tragik ist und daher Hochhuths über Churchill gefällter Schuldspruch Eindeutigkeit nur vortäuscht. Der geringere Publikumserfolg, verglichen mit dem Stellvertreter, läßt sich auf ein gelungenes Täuschungsmanöver zurückführen. Die Offenheit am Schluß des ersten Stückes war genauso vorgetäuscht wie die Eindeutigkeit im zweiten. Das Publikum beim Stellvertreter meinte ernsthaft, Hochhuth habe es wirklich aufgefordert, mitzubestimmen über die Schuld oder Unschuld des Papstes. Das Publikum, bisher zum einflußlosen Konsumenten verurteilt, fühlte sich durch

dergleichen Mitbestimmungsrecht geehrt, und ließ sich täuschen. Hochhuth hatte die Frage nach der Schuld des Papstes schon längst beantwortet. Beim zweiten Stück ließ sich das Publikum abermals täuschen: es sei nicht mehr um seine Meinung gefragt, der Autor habe die Schuldfrage ja schon beantwortet. Dem entzogenen „Mitbestimmungsrecht“ folgte die Publikumsreaktion: das Stück fand weniger Anklang.

Doch trotz der inzwischen üblich gewordenen Verrisse von Hochhuths Stücken, werden sie immer wieder aufgeführt. Anlässlich der Uraufführung von Hochhuths neuestem Stück Lysistrata und die NATO geht Benjamin Henrichs in seiner Rezension den Gründen der „offensichtlich unzerstörbaren Liebesbeziehung zwischen Hochhuth und dem deutschen Stadttheater“ nach. Dabei deckt er auch gleichzeitig auf, weswegen Hochhuths Täuschungsmanöver gelangen: „Erstens: Hochhuth macht die Welt wieder durchschaubar, teilt sie auf zwischen Schurken und Helden. Nicht mehr komplizierte politische Institutionen machen Politik und Geschichte, sondern Einzelkämpfer. Heldensehnsucht und antipolitischer Affekt: ein wahrhaft deutscher Dichter und Denker. Zweitens: nichts liebt das deutsche Theaterpublikum so sehr wie den Klassiker und die Klamotte... Und drittens: In Hochhuths Stücken artikuliert sich zaghaft das Unterbewußtsein des Kleinbürgertums - seine physische Not und seine dionysischen Sehnsüchte... (Hochhuths) Freiheitstraum ist eine Spießertopie.“<sup>122)</sup>

Obwohl Hochhuths zweites Stück ebenfalls nur in groben Zügen

---

122. B. Henrichs, Spießbürgers Satyrspiel. In: Die Zeit Nr. 10 (1.3.1974), S.24

dem obigen Versuch einer Definition des dokumentarischen Theaters entspricht, soll es gleichfalls dieser Spielart des Zeittheaters zugerechnet werden und zwar aus ähnlichen Gründen wie beim Stellvertreter: es stellte zwar ein hochpolitisches Thema auf die Bühne, doch Hochhuths Anwendung der künstlerischen Mittel, überhaupt seine Einstellung der Kunst und seinem Thema gegenüber, ließen aus dem Stück nicht mehr werden als nur Theater; es blieb politisch folgenlos. Doch auch mit diesem Stück hat Hochhuth auf die Möglichkeit einer wirklichkeitsbeeinflussenden Kunst, eines dokumentarischen Theaters im Sinne der obigen Definition hingewiesen. Das ist sein Verdienst.

PETER WEISS

Die Verfolgung und Ermordung Jean  
Paul Marats dargestellt durch die  
Schauspielgruppe des Hospizes zu  
Charenton unter Anleitung des  
Herrn de Sade

Dieses Stück mit dem langen Titel, der inzwischen allgemein zu Marat/Sade abgekürzt worden ist, beruft sich zwar auf historische Gegebenheiten, es hat auch einen politischen Kern, doch die Fabel ist eine Fiktion von Weiss: in der Irrenanstalt zu Charenton läßt de Sade im Jahre 1808 ein Stück von den Irren aufführen, das er selbst geschrieben hat. Das Stück hat die Verfolgung und den am 13. Juli 1793 verübten Mord an Jean Paul Marat zum Inhalt. Die Verschachtelung von Zeit, Ort und Handlung wird dadurch noch weiter kompliziert, daß wir das Stück heute sehen. Doch hinter diesem großartigen „Theater“-Einfall versteckt sich ein Geschichtspessimismus, wie er auch bei Hochhuth vorkommt: Geschichte ist ein ewiger Kreislauf, in dem Politik nur noch als verbale Aktivität auf der Bühne eines Irrenhauses möglich ist. Daher kann Reinhard Baumgart sagen: „So mußte sich ein Bewußtsein formulieren, dem die Weltgeschichte zum Welttheater geworden war, zerfallen in Schreckbilder und Deklamationen, in ästhetische Vision und ideologische Arien, ein Bewußtsein also, dem die

praktische wie theoretische Dimension von Politik, Aktion wie Analyse, gleich fremd geblieben war." <sup>1)</sup> Vor allem diesem Bewußtsein hat das Stück seinen Erfolg zu verdanken, denn das kommt der bürgerlich-fatalistischen Bewußtseinslage des bundesdeutschen Zuschauers entgegen, derzufolge Geschichte ein über ihn hinwegrollendes, absurdes und deswegen unbegreifliches und somit auch unbeeinflußbares Geschehen ist.

Weiss selbst hat den in seinem Werk steckenden Geschichtspessimismus erkannt und hat aus dieser Erkenntnis die Folgerungen gezogen. Das Stück soll deswegen hier kurz besprochen werden, weil es im dramatischen Schaffen von Peter Weiss den Wendepunkt hin zum politisch engagierten dokumentarischen Theater darstellt.

Im Mittelpunkt des Stückes steht der Disput zwischen dem Individualisten de Sade und dem Revolutionär Marat. Marat befürwortet eine gewaltsame Änderung der Gesellschaft, doch de Sade stellt sich dem entgegen. In einem im Frühjahr 1964 geführten Gespräch mit Dieter Stér sagte Weiss zur Figur de Sades: „Sade als Vorkämpfer der absolut freien Menschen befürwortet auf der einen Seite die soziale Änderung (die Marat fordert), doch sieht er auf der anderen Seite die Gefahren, die bei einem entarteten Sozialismus in einem totalitären Staat entstehen können. Er weiß nicht, auf welche Weise die Änderungen zu verwirklichen sind. Er befürchtet, daß der ideale sozialistische Staat, wie Marat ihn sich vorstellt, nicht erreicht werden kann. Wie ein moderner Vertreter des dritten Standpunkts befindet er sich zwischen dem

---

1. R. Baumgart, In die Moral entwischt? In: Text und Kritik 37 (1973), S.10 f.

sozialistischen und individualistischen Lager."<sup>2)</sup> Der Disput bleibt also offen, es wird keine Lösung angeboten, Peter Weiss entscheidet sich in seinem Stück nicht für einen der beiden sich einander widersprechenden Standpunkte.

Doch dann fand am 26. März 1965 eine Aufführung des Stückes in Rostock statt, in der sich der Regisseur Hanns-Anselm Perten eindeutig für die Figur des Marat entschied: er ließ im Disput Marat über de Sade siegen. Dazu erklärte Peter Weiss im Frühjahr 1965: „Eine Inszenierung meines Stückes, in der am Ende nicht Marat als der moralische Sieger erscheint, wäre verfehlt.“<sup>3)</sup> Damit glaubte Weiss den dritten Standpunkt des unbeteiligten Außenstehenden aufzugeben und sich dem sozialistischen Lager zugewandt zu haben. Doch „wenn sich Peter Weiss als Interpret seines Schauspiels nachträglich und vorbehaltlos für Marat entscheidet, wird sein Schauspiel sinnlos“,<sup>4)</sup> weil er damit die Offenheit der Fragestellung, das Gegeneinanderstellen von Antithesen, wodurch erst die Zweifel erhellt und Einsichten möglich gemacht werden, zugunsten einer Gewißheit preisgibt, die keine ist. Denn „die Parteinahme...für Marat, ohne viel Aufhebens von dem zu machen, was der Gegenspieler vorzubringen hat, bedeutet Rückkehr aus der produktiven Offenheit in die dogmatische Verstockung.“<sup>5)</sup> Peter Weiss jedoch gab in seinen „Zehn Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt“ die Gründe für seine Wahl zwischen den zwei Standpunkten an. Er fragte sich: „Kann ich den bequemen dritten Standpunkt aufgeben, der mir immer eine Hintertür offen ließ,

- 
2. D. Stér, Gespräch mit Peter Weiss, Frühjahr 1964. In: K. Braun (Hrsg.): Materialien zu Peter Weiss' „Marat/Sade“. Frankfurt: Suhrkamp 1967, S.94; hiernach als Materialien angeführt.
  3. Ebd., S.101
  4. H. Mayer, Berlinische Dramaturgie von Gerhart Hauptmann bis Peter Weiss. In: Theater heute 12 (1965), S.7
  5. R. Baumgart, a.a.O.

durch die ich in das Niemandsland bloßer Imagination entweichen durfte?"<sup>6)</sup> Als Antwort auf diese Frage sagte er, „daß das Verharren im Außenstehn zu einer immer größer werdenden Nichtigkeit führt.“<sup>7)</sup> Daher wählte er einen Standpunkt, den sozialistischen, wie er meint, und die Wahl begründete er folgendermaßen: „Zwischen den beiden Wahlmöglichkeiten, die mir heute bleiben, sehe ich nur in der sozialistischen Gesellschaftsordnung die Möglichkeit zur Beseitigung der bestehenden Mißverhältnisse in der Welt... Ich habe lange geglaubt, daß mir die künstlerische Arbeit eine Unabhängigkeit verschaffen könnte, die mir die Welt öffnete. Heute sehe ich aber, daß eine solche Bindungslosigkeit der Kunst eine Vermessenheit ist, angesichts der Tatsache, daß die Gefängnisse derjenigen Länder, in denen Rassenunterschiede und Klassengegensätze mit Gewalt aufrechterhalten werden, angefüllt sind mit den tortierten Vorkämpfern der Erneuerung. Jedes meiner in vermeintlicher Freiheit gewonnenen Arbeitsergebnisse hebt sich ab von der Notlage, die für den größten Teil der Welt noch gegeben ist. Ich sage deshalb: meine Arbeit kann erst fruchtbar werden, wenn sie in direkter Beziehung steht zu den Kräften, die für mich die positiven Kräfte dieser Welt bedeuten.“<sup>8)</sup>

Diese Stellungnahme Weiss' wurde aber zu Recht skeptisch betrachtet. Schon die oben zitierte Einstellung zu der Rostocker Aufführung des Marat/Sade schwächte Weiss später ab: „In der Rostocker Aufführung war Marat von Anfang an als der positive Held gezeichnet. Es schien dies, da das Stück starke Schwierig-

---

6. P. Weiss, Zehn Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt.  
In: Materialien, S.116

7. Ebd., S.117

8. Ebd., S.119

keiten hatte, in der DDR überhaupt zur Aufführung zu kommen, der einzige Weg zur bühnenmäßigen Verwirklichung."9) Aus dieser und anderen Bemerkungen folgerte Manfred Jäger in einem scharfsinnigen Essay, daß Weiss kein Marxist sei: „Aus der Analyse des politischen Klartexts aus der Feder von Peter Weiss und aus der Betrachtung ihrer kritischen Aufnahme in der DDR ergibt sich: Ungeachtet seiner Präferenz für Sozialismus (der bestimmte Artikel verbietet sich eigentlich wegen des Fehlens näherer Bestimmungen) ist Weiss kein Marxist. Er ordnet sich weder organisatorisch einer Parteidisziplin unter noch hat er sich die marxistisch-leninistische Theorie oder eine ihrer häretischen Spielarten zueigen gemacht... Der Maßstab für seine Zustimmungs- und Protesterklärungen und für seine kritischen Vorbehalte besteht einzig aus seiner subjektiven, nach bestem Wissen und Gewissen geäußerten Überzeugung und der Meinung, andere könnten zu gleichen Auffassungen gelangt sein. Er spricht als linksbürgerlicher Einzelgänger. Seine Wendung zur Politik stellte allenfalls den Übertritt eines heimatlosen Individualisten in die heimatlose Linke dar... Er nimmt sich die Freiheit einer unabhängigen Kritik gegenüber Ost und West. Damit hält er ungeachtet seiner prinzipiellen ‚Wahl‘ des oder eines Sozialismus an einem sogenannten dritten Standpunkt fest."10) Trotzdem muß Weiss' politischer Standpunkt, den er während und nach der Bearbeitung des Marat/Sade-Stoffes eingenommen hatte, bei der Besprechung seiner folgenden Stücke in Betracht gezogen werden.

---

9. Ebd., S.112 f.

10. M. Jäger, Eine Entdeckung der Gesellschaft. In: Text und Kritik 37 (1973), S.38 f.

Die Ermittlung  
Oratorium in 11 Gesängen

Mitte Mai 1965 gab der Suhrkamp Verlag das neue Drama von Peter Weiss „jedem deutschsprachigen Theater“ ohne Prioritätsklauseln zur Uraufführung am 19. Oktober frei, „wegen der möglichen Bedeutung des Themas und wegen der möglichen Wirkung“, wie es in der Zeit vom 2. November 1965 hieß. Doch schon vor der „Uraufführungssorgie“<sup>11)</sup> zeigte sich, wie bei Hochhuths Stellvertreter und den Soldaten, die Wirkung des aufzuführenden Stückes. Der Spiegel schrieb: „Tatsächlich war kein Bühnenwerk seit Hochhuths Stellvertreter schon vor der Uraufführung so umstritten wie Weissens Ermittlung.“<sup>12)</sup> Dann kamen die verschiedenen gleichzeitigen Uraufführungen, unter anderem auch in der DDR. „In Ost-Berlin wird Die Ermittlung Dienstag abend von ‚Persönlichkeiten‘ rezitiert, ‚deren antifaschistische Vergangenheit höchste Legitimation bietet‘ (so Regisseur Lothar Bellag): es sind unter anderen Brecht-Witwe Helene Weigel, Brecht-Sänger Ernst Busch, Schriftstellerin Anna Seghers, Lyriker Stephan Hermlin, Regisseur Wolfgang Langhoff, Bildhauer Fritz Cremer und der stellvertretende DDR-Ministerpräsident Alexander Abusch.“<sup>13)</sup> Als Abusch dann dargelegt hatte, „wie DDR-Theater und DDR-Zuschauer das Stück zu sehen haben“, nämlich: „Seine eigentliche Fabel ist, wie Westdeutschlands Klassenjustiz sich bemüht, die Schuldigen des Systems von Auschwitz um so mehr zu schützen, je höher heute ihr gesellschaft-

---

11. J. Kaiser, Plädoyer gegen das Theater-Auschwitz. In: Süd-deutsche Zeitung (4.9.1965)

12. Gesang von der Schaukel. In: Der Spiegel Nr.43 (20.10.1965), S.155

13. Ebd., S.152

licher Rang ist",<sup>14)</sup> und als Weissens oben zitierte Stellungnahme dem Sozialismus gegenüber allgemein bekannt geworden war, kam es zu einer heftigen, teilweise fast verleumderischen Reaktion der Kritik gegenüber Weiss. Erika Salloch hat im Anhang ihres Buches über Die Ermittlung zwar keine vollständige, aber doch eine repräsentative Übersicht dieser Kritiken gegeben.<sup>15)</sup> Hier soll jedoch nur auf einige Kritiken eingegangen werden, die zum größten Teil nicht von Salloch erwähnt werden.

In der Welt schrieb der Journalist und DDR-Flüchtling Hans-Dietrich Sander, daß der zum Kommunismus konvertierte Peter Weiss sein Auschwitz-Stück nicht in erster Linie zur Bewältigung der Vergangenheit verfaßt habe, sondern „um, synchron mit der permanenten Propagandakampagne des Ostblocks, die Bundesrepublik anzugreifen.“<sup>16)</sup> Ähnlich schrieb Werner Merl im Bayreuther Tageblatt vom 8. März 1966, „daß hier der agitatorische Versuch unternommen wird, die Toten von Auschwitz zu kommunistischer Propaganda zu mißbrauchen.“<sup>17)</sup> Den gleichen Ton schlug Hans Ulrich Kersten an: „Gerade einem Berliner ist nicht wohl dabei, wenn Deutschen ein Spiegel von einem Manne vorgehalten wird, der ungeachtet seiner dichterischen Potenz jetzt doch eindeutig mit jenen sympathisiert, die neue Lager bauen und ihre Bevölkerung hinter Stacheldraht und Mauern hermetisch von der Welt abschließen.“<sup>18)</sup> Viele der von Erika Salloch angeführten Kritiker brachten ähnliche Meinungen vor, mit denen nicht das Stück, sondern der Autor angegriffen wurde.

---

14. Ebd., S.165

15. E. Salloch, a.a.O., S.142 ff.

16. Zitiert nach: Der Spiegel, a.a.O., S.155

17. Zitiert nach: E. Salloch, a.a.O., S.146

18. H.U. Kersten, Protokoll des Grauens. In: Bremer Nachrichten Nr.246 (21.10.1965), S.14

Jedoch war Peter Weiss selbst nicht ganz schuldlos daran, daß solche Argumente gebraucht wurden. In einem Interview mit der Stockholmer Zeitung Stockholms-Tidningen hatte er gesagt: „Ein Großteil davon behandelt die Rolle der deutschen Großindustrie bei der Judenausrottung. Ich will den Kapitalismus brandmarken, der sich sogar für Geschäfte mit Gaskammern hergibt.“<sup>19)</sup> Es ist daher nicht verwunderlich, daß eine so angesehene Kritikerin wie Marianne Kesting dem Autor vorwirft, er habe in seinem Stück die wirtschaftliche Profitgier des Kapitalismus für die Errichtung der Konzentrationslager verantwortlich gemacht.<sup>20)</sup> Doch so wie Kesting den Vorwurf formuliert, stimmt er nicht, denn Weiss hat nirgendwo „in seinem Stück die wirtschaftliche Profitgier des Kapitalismus für die Errichtung der Konzentrationslager verantwortlich gemacht“. Auch Otto F. Best interpretiert Die Ermittlung als eine pro-kommunistische Kampfschrift gegen den Kapitalismus, denn der Autor trete für ein System ein, dem die „Einweisung mißliebiger Autoren in Irrenhäuser, elektrisch geladener Stacheldraht, Mord und Entmenschung ähnlich vertraut sind wie jenen, für die Auschwitz ein Symbol ist.“<sup>21)</sup> Schon die Überschrift des Kapitels über Die Ermittlung in Bests Buch weist darauf hin, in welchem Licht er das Stück sieht: „Bewußtmachung des (kapitalistischen) Inferno als Bedingung des (sozialistischen) Paradiso.“<sup>22)</sup>

Ernst Wendt dagegen meint, daß Weissens vulgärmarxistische „Behauptung, das kapitalistische System berge die Konzentrationslager als seine letzte Verwirklichung in sich, ja nicht nur

---

19. Zitiert nach: Der Spiegel, a.a.O., S.155

20. Siehe oben, S.33

21. O.F. Best, a.a.O., S.141

22. Ebd., S.134

absurd und historisch nicht haltbar (ist). Indem er (Weiss) sein Argument mit dem Nachsatz verknüpft, „daß die Nachfolger dieser Konzerne heute / zu glanzvollen Abschlüssen kommen / und daß sie sich, wie es heißt / in einer neuen Expansionsphase befinden“ will Weiss wohl sogar auf ein wiederholbares Auschwitz verweisen. Aber er verdeckt damit eigentlich nur, wo ein potentiell neues Lager sich wirklich vorbereiten könnte: Der ‚Verwaltungsmassenmord‘ ist gewiß möglich und wiederholbar in jedem gesellschaftlichen System, welches es nur zustande bringt, latente ‚asoziale‘ Dispositionen in uns zu mobilisieren.“<sup>23)</sup> Doch nicht Weiss verdeckt etwas, sondern Wendt verschleiern hier, daß gerade das angeblich von Weiss für die Errichtung der Konzentrationslager verantwortlich gemachte kapitalistische System solch ein gesellschaftliches System ist, das „latente ‚asoziale‘ Dispositionen in uns mobilisiert“. Damit scheint Wendt zum Apologeten einer Gesellschaftsordnung zu werden, in der z.B. Richter, die in dem System, in dem die Konzentrationslager entstanden, ‚Recht‘ sprachen, wieder ungehindert ihren Beruf ausüben können. Davon jedoch ganz abgesehen: nirgendwo in Weissens Stück steht, daß „das kapitalistische System die Konzentrationslager als seine letzte Verwirklichung in sich berge“. Wendt, wie auch Marianne Kesting, lesen etwas in das Stück hinein, was gar nicht in ihm enthalten ist, sondern was man auf Grund einer Äußerung Weissens in einer schwedischen Zeitung hin dem Stück erst unterschieben mußte.<sup>24)</sup>

Deswegen wird das Stück gegen seinen Autor und dessen Kritiker

---

23. E. Wendt, Was wird ermittelt? In: Theater heute 12 (1965), S.18  
24. Siehe Anm. 19

in Schutz genommen werden müssen. Weiss hat in dem Stück wohl darauf hingewiesen welche Rolle einige Industrielle des Dritten Reiches im Zusammenhang mit Auschwitz spielten. Doch ganz zu Recht sagt Erika Salloch, daß Weiss das Problem der Arbeiterausbeutung durch die Industrie nur andeutungsweise gestaltet habe.<sup>25)</sup> Man kann unmöglich aus dem Stück folgern, daß Weiss der kapitalistischen Gesellschaft die Schuld an Auschwitz gibt. Noch weniger dürfte es demnach erlaubt sein, aus dem Stück herauszulesen, daß Weiss für ein System eintritt, das demjenigen ähnlich sein soll, in dem Auschwitz entstand. Denn, sagt Reinhard Baumgart, „gerade das Auschwitz-Oratorium Die Ermittlung ist weder nach den Richtlinien des Sozialismus noch nach marxistischen Erkenntnissen organisiert. In einigen Zeugenaussagen werden zwar auch marxistische Interpretationen der faschistischen Lager laut, doch nur als Kommentar und Stimme im Stimmengewirr, ohne Einfluß auf die Struktur des ganzen Textes.“<sup>26)</sup>

Die Ermittlung forderte jedoch nicht nur Kritik an Weiss' politischer Einstellung heraus, sondern warf auch erneut die Frage auf, ob Auschwitz auf der Bühne überhaupt darstellbar sei. Viele Kritiker verneinten das. Marianne Kesting ist in diesem Zusammenhang schon zitiert worden.<sup>27)</sup> An einer anderen Stelle schrieb sie: „Gegenüber den grauenhaften Fakten von Auschwitz erwies sich die künstlerische Formulierung überhaupt als unzulänglich. Freie Verse, Musik, die Einteilung des Ganzen in Gesänge und die Dreiergruppierung der Akteure (frei nach Dantes Göttlicher Komödie),

---

25. E. Salloch, a.a.O., S.125

26. R. Baumgart, a.a.O., S.12

27. Siehe oben, S.19 ff.

überhaupt alle künstlerischen Maßnahmen wurden, gemessen an dem, was sie mitzuteilen hatten, zu Hohn."<sup>28)</sup> Andere Kritiker, wie z.B. Melchinger,<sup>29)</sup> der Züricher Regisseur Werner Düggelin<sup>30)</sup> und Claus-Henning Bachmann<sup>31)</sup> fragten sich, ob Die Ermittlung überhaupt noch ein Theaterstück sei. Ian Hilton zitierte in seinem Buch über Peter Weiss eine Zusammenfassung dieser Kritiken, die in der Times Literary Supplement vom 10. Februar 1966 erschien: "The Investigation is not a good play. It would be an obscenity if it was."<sup>32)</sup> Deshalb schlug Wolfgang Drews vor, die Akten des Prozesses schlechtweg ohne künstlerische Ansprüche vorzutragen.<sup>33)</sup>

Doch diese Kritiker übersahen eins: Peter Weiss wollte mit der Ermittlung weder Auschwitz noch den Frankfurter Auschwitz-Prozeß auf die Bühne stellen. Weiss selbst sagt in den Anmerkungen zu dem Stück: „Bei der Aufführung dieses Dramas soll nicht der Versuch unternommen werden, den Gerichtshof, vor dem die Verhandlungen über das Lager geführt wurden, zu rekonstruieren. Eine solche Rekonstruktion erscheint dem Schreiber des Dramas ebenso unmöglich, wie es die Darstellung des Lagers auf der Bühne wäre.“<sup>34)</sup> Zu Recht schrieb Erika Salloch dann auch, „daß das Theaterstück weder Auschwitz auf der Bühne noch eine Rekonstruktion des Prozesses in Frankfurt ist. Es ist Verdichtung dieser Ereignisse, gefiltert durch das Bewußtsein des Schriftstellers Peter Weiss.“<sup>35)</sup> Damit wird sowohl Joachim Kaisers Ansicht widerlegt, daß die Wahrheit der Ermittlung keine Kunstwahrheit, sondern Faktenwahr-

---

28. M. Kesting, Panorama, S.338

29. S. Melchinger, Auschwitz auf dem Theater. In: Stuttgarter Zeitung (11.9.1965)

30. Abgedruckt in: Züricher Woche (26.11.1965)

31. C.-H. Bachmann, a.a.O., S.545

32. I. Hilton, Peter Weiss. London: Oswald Wolff Publishers 1970, S.47

33. W. Drews, Prozeßbericht in Gesängen. In: Münchner Merkur (21.10.1965)

34. P. Weiss, Die Ermittlung. In: Theater 1965, S.58

35. E. Salloch, a.a.O., S.139

heit sei, als auch Günther Rühles Einspruch gegen diese Ansicht, daß das dokumentarische Theater schon in seinen Anfängen bewußt gegen die Kunstbühne entworfen worden sei. Denn gerade durch die Ver-Dichtung der Ereignisse, durch das Konzentrat aus den Fakten wird das dokumentarische Material zu einem Kunstprodukt. Weiss hat also sein Stück weder bewußt gegen die Kunstbühne entworfen, noch enthält es nur Faktenwahrheit. Damit erfüllt er eine der Forderungen, die er in seinen „Notizen zum dokumentarischen Theater“ an diese Form des Dramas stellte: „Selbst wenn das dokumentarische Theater versucht, sich von dem Rahmen zu befreien, der es als künstlerisches Medium festlegt, selbst wenn es sich lossagt von ästhetischen Kategorien, wenn es nichts Fertiges sein will, sondern nur Stellungnahme und Kampfhandlung, wenn es sich den Anschein gibt, im Augenblick zu entstehen und unvorbereitet zu handeln, so wird es doch zu einem Kunstprodukt, und es muß zum Kunstprodukt werden, wenn es Berechtigung haben will. Denn ein dokumentarisches Theater, das in erster Hand ein politisches Forum sein will und auf künstlerische Leistung verzichtet, stellt sich selbst in Frage.“<sup>36)</sup> Schon deswegen ist es nicht gerechtfertigt zu behaupten, Die Ermittlung sei kein Theaterstück, kein Kunstwerk. Ausdrücklich sagte dann auch Martin Esslin, daß Weiss mit der Ermittlung eine gültige künstlerische Bewältigung des Auschwitz-Komplexes gelungen sei.<sup>37)</sup>

Doch damit ist Marianne Kestings Behauptung, daß den grausamen Fakten von Auschwitz mit künstlerischen Mitteln nicht

---

36. P. Weiss, Das Material und die Modelle, a.a.O., S.33

37. M. Esslin, Jenseits des Absurden, S.146

beizukommen sei, noch keineswegs widerlegt. Denn nach Kesting würde gerade eine künstlerische Bewältigung der Fakten ihnen die Unmenschlichkeit nehmen, sie würden vermenschlicht, vereinfacht und somit begreifbar gemacht werden und das sei eine Verfälschung der Tatsachen. Gerade beim Thema Auschwitz sei das nicht zulässig. Wir hätten mit der Unbegreiflichkeit der Verbrechen zu leben. Was mit der Vereinfachung der Tatsachen gemeint ist, zeigte Joachim Kaiser an einem Beispiel: Die Bühne, sagte er, habe kein Verhältnis zur Zahl. Wenn Richard III. zum Beispiel halb England in den Tower befähle, würde man im Parkett schmunzeln. Bei zwei Opfern schmunzele man nicht. Die Auschwitz-Größenmaße aber gehörten zur Sache.<sup>38)</sup>

Der Meinung Kestings steht die Esslins und auch Weissens eigener Standpunkt gegenüber, daß nämlich Ereignisse wie Auschwitz bewältigt werden müssen und daß das nur geschehen kann, wenn sie begreifbar gemacht werden. Begreifbar aber können sie nur mit künstlerischen Mitteln gemacht werden. Dieser Meinung schließt sich der Regisseur der Berliner Uraufführung der Ermittlung, Erwin Piscator, an: „Die Ermittlung ist die Konzentration des Prozesses, der die Ereignisse filtert... Walter Jens nannte Die Ermittlung ,eine von hohem Kunstverstand exakt ausgeklügelte Bilderabfolge', die sich zudem als ,wohl gegliedert und bedachtsam nuanciert' erweise; er wies hin auf das Wechselspiel von Klimax und Antiklimax in den Gesängen... Theater ist zwar darstellende Kunst, aber ihre literarische Vorlage verlangt ebenso Kunst-

---

38. J. Kaiser, Theater-Tagebuch. In: Der Monat 206 (1965), S.55

charakter; da mit Ausnahme des lockeren Verses und einiger Passagen der Text seinem Gehalt nach - wenn auch nicht in seiner Konzentrierung, Differenzierung und Anordnung - authentisch ist, also Dokumentation, erfolgt notwendig eine Akzentverschiebung innerhalb des Kunstcharakters des Werkes: die Form macht ihn aus. In eben diesem Vorgang legitimiert sich das Vorgehen von Peter Weiss, eine Dokumentation ,Oratorium' zu nennen, es in ,Gesänge' zu gliedern, sich an das Dantesche Vorbild anzulehnen."<sup>39)</sup>

Piscator führt hier ausführlich an, weswegen er Die Ermittlung als Kunstwerk sieht. Doch damit widerlegt auch er nicht die Ansicht Kestings. Diese Ansicht wird solange unwiderlegbar sein, wie man mit Wolfgang Kutteneuler meint, „daß aller Kunstaufwand, der der zeitgeschichtlichen Realität gilt, ein im ursprünglichen Wortsinn fragwürdiger sein und bleiben muß, weil er...permanent unter der Gefahr steht, das Unsägliche beredt zu machen, den Schrecken zur Ordnung zu rufen, ihn einzuzirkeln, zu befrieden."<sup>40)</sup> Denn solche Kunst „hat zu gewärtigen, daß sich ihre Leistung in der eines ,effektvollen, wirkungslosen Verbalwiderstands, des zahnlosen Lippenfletschens' erschöpft, und das insofern, als sie zumindest das Risiko eingeht, daß sich - dank eben ihrer künstlerischen Darstellungsweise - die Mißstände, die sie anprangert und die eigentlich den allgemeinen Protest und den reformerischen Willen wachrufen sollten, ,schön böse' (Martin Walser) ausnehmen und damit akzeptabel und goutierbar erscheinen."<sup>41)</sup> Diese Meinung, wie auch die Kestings, beruht auf der schon im ersten Teil dieser

---

39. E. Piscator, Politisches Theater heute. In: Die Zeit (26.11.1965), S.17 f.

40. W. Kutteneuler (Hrsg.), Poesie und Politik, S.8

41. Ebd.

Arbeit widersprochenen Auffassung, daß Kunst und Leben zwei getrennte Bereiche seien.<sup>42)</sup> Kunst ist dieser Meinung zufolge ein außerhalb der gesellschaftlichen Wirklichkeit liegendes ästhetisches Erlebnis. „Dieses Erlebnis kann aber, zum Prinzip erhoben, nur gefälscht sein. Alles, was gedacht, wahrgenommen, erfahren wird, wird in einen fiktiven Erlebniszusammenhang gestellt, der der ästhetisch-ideologische Ersatz für die gesellschaftliche Basis ist, auf der gedacht, erlebt, erfahren wird.“<sup>43)</sup> Dokumentarische Kunst dagegen wird als die Alternative zur Erlebnis-Kunst gesehen. Damit macht man aber „aus ihr eine ästhetisch-ideologische Konstruktion, die nur als Ersatz für die alte Konstruktion dient.“<sup>44)</sup> Denn „was da an Dokumentation herauskommt, ist die ausgewogen arrangierte Wirklichkeit, die die gesellschaftliche Funktion der gezeigten Dinge unterschlägt, es ist, literaturtheoretisch gesprochen, die Wirklichkeit des bürgerlichen Realismus; jenes Realismus, der im vorigen Jahrhundert fortschrittlich war, in diesem Jahrhundert reaktionär ist.“<sup>45)</sup> Dokumentarisches Theater wäre demnach eine Theaterform, die nichts will als dokumentieren, deren Ziel eine möglichst authentische einfache Wiedergabe der Realität ist. Trefflich läßt sich mit diesen Argumenten und Definitionen beweisen, daß Die Ermittlung „den grausamen Fakten von Auschwitz mit künstlerischen Mitteln nicht beizukommen“vermag. Unter „beikommen“ wird hier die Vermittlung eines Erlebnisses verstanden; dem Zuschauer soll die Möglichkeit geboten werden, das auf der Bühne Dargestellte miterlebend nachzuvollziehen.

---

42. Siehe oben, S.21

43. Michael Scharang, Zur Technik der Dokumentation. In: Dokumentarliteratur, S.38

44. Ebd.

45. Ebd., S.47

Dieses Erlebnis wird durch die Kunst von Weiss in der Tat nicht vermittelt, mit diesen „künstlerischen“ Mitteln ist den grausamen Fakten von Auschwitz wirklich nicht beizukommen. Ebenso trefflich läßt sich behaupten, daß Die Ermittlung kein dokumentarisches Theaterstück ist, denn es ist nicht authentisch im Sinne der reinen Reproduktion historischer Wahrheit. Doch schon Brecht hatte erkannt, „daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt.“<sup>46)</sup> Denn „für alles Geschriebene gilt: einzig Deutung macht die Wirklichkeit wirklich.“<sup>47)</sup> Für Brecht wie für Weiss hat Kunst also eine ganz andere Bedeutung als für Marianne Kesting, nämlich die, daß Kunst erst Wirklichkeit schafft. Kunst ist nötig, „aber nicht, um Kunst zu machen.“<sup>48)</sup> Weiss greift in das Material ästhetisch ein, macht „dabei aber aus dem Material kein ästhetisches Material... Bei den ästhetischen Eingriffen geht es nicht um den ästhetischen Wert, sondern um den Gebrauchswert. Durch sie bekommt das Material erst einen allgemeinen Gebrauchswert.“<sup>49)</sup> Das Material wird zur Deutung der Wirklichkeit gebraucht, um zu zeigen, daß sie veränderbar ist, daß sie verändert werden muß.

Wenn Weiss weder Auschwitz selbst, noch den Auschwitz-Prozeß auf die Bühne stellt, sondern in das dokumentarische Material des Auschwitz-Prozesses ästhetisch eingreift, dann will er keineswegs die grausamen Fakten „künstlerisch“ bewältigen, wodurch er ihnen dann allerdings ihre Unmenschlichkeit nähme, wie Kesting behauptet. Er will vielmehr ermitteln, die Wirklichkeit deuten, um

---

46. Ebd., S.36

47. Heinz Schlaffer, Denkbilder. In: Poesie und Politik, S.147

48. M. Scharang, a.a.O., S.40

49. Ebd.

sie somit erst wirklich und dadurch veränderbar zu machen. Es taucht nun die Frage auf, wie Weiss die Wirklichkeit deutet, was genau er in der Ermittlung ermittelt. Auch Ernst Wendt stellt sich diese Frage: „Was wird denn eigentlich ermittelt? Bogers Auschwitz oder unser Auschwitz?...Wird die Verantwortung Einzelner, wird die Gemeinschaft von Veranlassern und Ausführenden und Opfern, wird die logische und letzte Konsequenz eines gesellschaftlichen, eines wirtschaftlichen Systems ermittelt?“<sup>50)</sup> Wie schwierig die Beantwortung dieser Fragen ist, geht daraus hervor, daß Wendt nur eine vorläufige - und negative - Antwort findet, eine Aussage „darüber, was Peter Weissens Stück nicht ermitteln konnte: es konnte keine Geschichts-Bewältigung und keine Geschichts-Darstellung unternehmen, es hat keine Analyse eines historischen Zusammenhangs und keine Ergründung jener gesellschaftlichen Konstitution leisten können, die Auschwitz hervorgebracht hat.“<sup>51)</sup>

Wendts Fragen und die negative Antwort beziehen sich allerdings auf zwei Aufführungen des Stückes, die Stuttgarter und die Berliner Inszenierung. Erika Salloch stellt die gleiche Frage, richtet sie aber nicht an eine aufgeführte, d.h. interpretierte, Version des Textes, sondern an den Text selbst und kommt folglich zu einer weit positiveren Antwort: „Was ermittelt wird, ist nicht die Schuld der Angeklagten - das hat der Frankfurter Prozeß getan, und Peter Weiss sagt im Vorwort ausdrücklich, daß ‚die Träger dieser Namen nicht noch einmal angeklagt werden (sollen)‘. Die Ermittlung zeigt das Funktionieren eines Konzentrationslagers

---

50. E. Wendt, Was wird ermittelt? a.a.O., S.17

51. Ebd.

auf und ist somit für alle Lager gültig."52) Diese Antwort jedoch ist vielleicht etwas zu eindeutig. Denn gerade der Text läßt die Frage nach dem, was genau ermittelt werden sollte, offen. Zu Recht sagt Wendt dann auch, daß der Text, der sich als ein so strenges Konzentrat aus Fakten anbiete, vielleicht - gleichviel was Weiss ermitteln wollte - ebenso "offen" sei wie der Marat-Text, denn er gestatte extreme, auseinanderklaffende Interpretationen auf dem Theater.53) Erika Salloch selbst nimmt die Eindeutigkeit ihrer obigen Antwort zurück, wenn sie sagt: "Titel und Untertitel (des Stückes) sind...nicht als Inhaltsangabe, sondern als These und Antithese zu verstehen. Sie verweisen auf die Distanzierung vom Stoff und die Widersprüchlichkeit des dokumentarischen Theaters."54)

Was Weiss ermitteln wollte, läßt sich also nicht so ohne weiteres aus dem Stücktext ersehen. Doch vor der Ermittlung entstanden drei kürzere Arbeiten, die näheren Aufschluß über Weissens Intentionen mit der Ermittlung geben könnten. Da ist einmal der Bericht über eine Besichtigung des Lagers Auschwitz im Jahre 1964 mit dem Titel Meine Ortschaft. Dieser Bericht schließt mit den Worten: "Ein Lebender ist gekommen, und vor diesem Lebenden verschließt sich, was hier geschah. Der Lebende, der hierherkommt, aus einer anderen Welt, besitzt nichts als seine Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen, sie sind Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur, was ihm selbst widerfährt. Nur wenn er

---

52. E. Salloch, a.a.O., S.43

53. E. Wendt, Was wird ermittelt? a.a.O., S.18

54. E. Salloch, a.a.O., S.45 f.

selbst von seinem Tisch gestoßen und gefesselt wird, wenn er getreten und gepeitscht wird, weiß er, was dies ist. Nur wenn es neben ihm geschieht, daß man sie zusammentreibt, niederschlägt, in Fuhren lädt, weiß er, wie dies ist. Jetzt steht er nur in einer untergegangenen Welt. Hier kann er nichts mehr tun. Eine Weile herrscht die äußerste Stille. Dann weiß er, es ist noch nicht zuende."55)

Es geht vor allem um den letzten Satz: Was ist noch nicht zuende? Wie und worin äußert sich das Noch-nicht-zuende-sein? Im Jahre 1965 plante Weiss eine dramatische Arbeit, die Divina Commedia, nach Motiven Dantes. Das Drama sollte aus drei Teilen bestehen, doch nur ein Teil wurde fertiggestellt und aufgeführt, Die Ermittlung. In der in Rapporte abgedruckten „Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia“ berichtet Weiss in freien Versen, was ihn bei der Planung dieses Dramas beschäftigte. In dieser „Vorübung“ unternimmt Dante seine Wanderung nicht mit Vergil, sondern mit Giotto. Weiss zeigt den Dichter und den Maler im Gespräch, dabei aber „ständig / ausgehend von meiner Zeit, festhaltend was dieser heutigen Zeit / ähnlich war, Dante und Giotto umkreisend stieß ich auf dieses Gewirr / von weltpolitischen Plänen, ökonomischen Interessen, ich verfolgte / Giotto auf seinem Weg zwischen hohen Gönnern, von Bankhäusern gestützt / oder von Monarchen, und Dante sah ich, nach Einfluß und Würden strebend, / verwickelt in den Streit der Parteien, verurteilt, in Armut lebend, / bei mühsamen Handlangerdiensten, dann wieder angeworben

---

55. P. Weiss, Meine Ortschaft. In: Rapporte, S.124

von Kurie / und Königen, zu neuem Ruhm gelangend. Bei gründlicher  
Forschung / wäre viel Material aufzutreiben gewesen, als Hinter-  
grund zum Gespräch / zwischen Dante und Giotto, vor mehr als  
sechseinhalb Jahrhunderten, / und bei genügend Geduld wäre es  
möglich gewesen, die Aktualität / dieses Gesprächs, und die  
Aktualität der sie umgebenden Welt / festzuhalten...doch alles was  
sie aussprachen, / und was geäußert wurde über sie, sollte sich  
beziehn auf die Zeit, / in der ich lebte und in der ich wieder-  
erkannte, was Dante / und Giotto begegnet war."<sup>56)</sup>

Dies ist Weissens Ausgangspunkt: die Suche nach dem, was  
sich auch auf seine eigene Zeit bezieht, nach dem, was noch  
nicht zuende ist. Dabei taucht das Problem auf, daß Dantes Be-  
griffswelt dem heutigen Autor nur wenig zu sagen hat. „Was konnten  
mir Dantes Begriffe geben, / diese Einteilungen in Aufenthaltsorte  
für Büßende, Erlöste / und selig Belohnte? Dies alles war meiner  
eigenen Welt / entgegengesetzt... Was / sollten mir diese Be-  
schreibungen von Peinigungen, die in der Ewigkeit / von Übeltätern  
erlitten wurden, wenn es für mich nur / Peinigungen gab, die hier  
erlitten wurden, jetzt, zeit meines Lebens, / und nicht von jenen,  
die die Peinigung erteilten. Was nützten mir / Gefilde, wo Un-  
schuldige ruhen konnten, nach allen Qualen, wenn ich doch wußte, /  
sie hatten nichts als diese Qualen, die nie mehr, da sie mit ihnen  
starben, / von ihnen abzulösen wären. Und Reinigung, was war dies,  
sollte es noch / möglich sein, in der Verwirrung in der wir lebten,  
uns freizukaufen / von dem Verflochtensein mit dem was andre hier

---

56. P. Weiss, Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia. In:  
Rapporte, S.129 f.; hiernach als „Vorübung“ angeführt.

begingen, Abbitte zu leisten / für Worte, Taten, riesige Ordnungen, die wir gebilligt hatten?"<sup>57)</sup> Was Weiss dann, im Gegensatz zu Dante, erlebt hat, nämlich den Auschwitz-Prozeß, wird folgendermaßen beschrieben: „Zu dieser Zeit sah ich Gepeinigte vor ihren Peinigern stehn, letzte / Überlebende vor denen, die sie zur Tötung bestimmt hatten, und nicht mehr / Giganten waren es, nicht mehr Geister großer Dimensionen, nicht mehr / Gewalttäter, wie sie in Sagen, Märchen, Historien erscheinen, nicht mehr / gefürchtete Priester, Stadtherren und Heerführer, und ihnen gegenüber / nicht mehr Heilige, Fromme, Gerechte, sondern nur / Namenlose auf beiden Seiten, nur Übriggebliebene / aus einer umfassenden Entwertung, nur Stammelnde, Verständnislose, / vor einem Gerichtshof, der trübe zerfließende Grausamkeiten ermittelte, / Grausamkeiten einförmig, tausendfach wiederkehrend, verschüttet, / ohne Farbe, verborgen und weit abgeschoben, obgleich / vor kurzem erst begangen, zu unseren Lebzeiten.“<sup>58)</sup> Dante habe noch Worte gehabt, fährt Weiss fort, um seinen Gesichtern Form geben zu können. Er, Weiss, habe sie nicht mehr, er habe auch keine Gesichte gehabt, nur Fakten, stockende Aussagen, belichtete Filme, Dokumente. Deshalb müßte „Dante, sollte er seine Wanderung / noch einmal antreten, nach anderen Mitteln suchen, seine Zeit / zu vergegenwärtigen, grundlegend müßte er den Sinn revidieren, den er / den Ortschaften Inferno, Purgatorio und Paradiso beigemessen hatte.“<sup>59)</sup>

Das tut Weiss dann auch. Er definiert Inferno, Purgatorio

---

57. Ebd., S.132 f.  
58. Ebd., S.133 f.  
59. Ebd., S.136

und Paradiso neu: „Inferno / beherbergt alle die, die nach des früheren Dante Ansicht / zur unendlichen Strafe verurteilt wurden, die heute aber / hier weilen, zwischen uns, den Lebendigen, und unbestraft / ihre Taten weiterführen, und zufrieden leben / mit ihren Taten, unbescholten, von vielen bewundert.“<sup>60)</sup> Erika Salloch sagt dazu, daß Inferno bei Weiss der Ort sei, wo die Gesellschaft die Verbrecher schützt.<sup>61)</sup> „Purgatorio dann / ist die Gegend des Zweifels, des Irrs, der mißglückten / Bemühungen, die Gegend des Wankelmuts und des ewigen Zwiespalts, doch immerhin / gibt es hier die Bewegung, es gibt den Gedanken an eine Veränderung der Lage.“<sup>62)</sup> Und Paradiso ist schließlich die Landschaft, „wo jene zuhause sind, denen Dante einmal Glückseligkeit zusprach. Heute, / da von Belohnung nicht mehr die Rede ist, und allein / das bestandene Leiden gewertet wird, bleibt dem Wanderer / nichts andres übrig, als mitzuteilen, was er erfahren hat / von diesem Leiden. Und er wird die völlige Verödung / vorfinden, die himmlischen Räumlichkeiten werden nichts sein / als Leere, und nichts kann dargestellt werden in dieser Leere, denn / der Alighieri von heute müßte das Spiel mit Illusionen aufgeben, keinen Toten / kann er erwecken, er besitzt nichts als die Wirklichkeit / von Worten, die jetzt noch aussprechbar sind, und es ist seine Aufgabe, / diese Worte zu finden, und sie leben zu lassen, in der absoluten Leere. Doch / auf welche Weise? Nur als Stimmen, im Dunkel, oder / im blendenden Licht, ohne Münder, ohne Gesichter, körperlos, doch / wäre nicht auch dies schon wieder

---

60. Ebd., S.137

61. E. Salloch, a.a.O., S.49

62. P. Weiss, Vorübung, a.a.O., S.137

Illusion? Gesprochen vielleicht / von Zeugen, so wie ich sie sah, vorm Gerichtshof, vortretend einzeln, / im Gedächtnis suchend nach Spuren aus der Zeit in der sie auserwählt worden waren / zum paradiesischen Dasein, als letzte, denen es noch gewährt war, / zu sprechen, und nach denen es nur noch das endgültige Schweigen / geben würde? Nur wenige waren es, fast verschwanden sie / vor der Übermacht derer, denen sie entkommen waren und die breit / über ihnen thronten und jedes ihrer Worte in Frage stellten und gegen sie / drehten, als seien immer noch sie es, die Wenigen, / die verurteilt werden sollten."<sup>63)</sup> Das, was also noch nicht zuende ist, sind die Taten derer, die im „Inferno beherbergt“ sind, die „unbestraft ihre Taten weiterführen“, Taten, die zu einer Konfrontation der Wenigen mit den Vielen führen, auf eine Weise, „als seien immer noch sie es, die Wenigen, die verurteilt werden sollten“. Das Inferno enthält nach Weiss die noch immer andauernden Ursachen, die zu dem Zustand der absoluten Leere des Paradiso führen. Seine, Weissens, Aufgabe sei es, Worte zu finden, die diese Leere beschreiben, bewußt machen können. Weissens Erzählhaltung wolle „Einsicht durch das Wort vermitteln“, sagt Erika Salloch.<sup>64)</sup>

In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, welchem Teil der ursprünglich dreiteilig geplanten Divina Commedia Die Ermittlung entspricht, dem Inferno- oder dem Paradiso-Teil. Der oben zitierten Paradiso-Beschreibung nach ist Die Ermittlung der Versuch, die Leere zu beschreiben mit Worten „gesprochen vielleicht

---

63. Ebd., S.138 f.

64. E. Salloch, a.a.O., S.61

von Zeugen, so wie ich sie sah, vorm Gerichtshof". Das meint auch Karlheinz Braun in seinen „Überlegungen zum Theater des Peter Weiss“: „Das Auschwitz-Oratorium in 11 Gesängen, Die Ermittlung, ursprünglich als Paradiso-Teil der Divina Commedia-Trilogie geplant, ist inzwischen als selbständiges Drama aufgeführt worden.“<sup>65)</sup> Erika Salloch stimmt dem nicht zu: „Andererseits weist die Darstellung der Wirtschaftswunderwelt in der Ermittlung, die so schnell und glatt nach der Katastrophe zu funktionieren begann, die katatonische Starre der Angeklagten, die sich an nichts erinnern wollen und können, doch stärker auf die Inferno-Definition, wenn zwischen beiden Teilen überhaupt eine Grenze bei Weiss gezogen werden kann. In einer Unterhaltung mit Hans Mayer in New York (April, 1969) stimmte er meiner Meinung bei, daß es sich hier doch wohl um Inferno handle.“<sup>66)</sup> Gleichzeitig weist Salloch aber auch darauf hin, daß eine klare Parallele weder zu dem Inferno- noch zu dem Paradiso-Teil zu ziehen ist. Das Drama sei vielmehr eine Mischung von dialektischem Fortschreiten - von den Ursachen zu den Folgen -, eine Mischung von einer Kreisstruktur, deren Stichwort am Anfang des Inferno und am Ende des Paradiso „verurteilt“ heiße.<sup>67)</sup>

In der dritten der in Rapporte abgedruckten Vorarbeiten, dem „Gespräch über Dante“, drückt Weiss am deutlichsten aus, was er mit der geplanten Divina Commedia und somit auch mit der Ermittlung im Sinn hatte. Auf die Frage des fiktiven Dialogpartners B, weswegen er sich Dantes Göttliche Komödie zum Vorbild für eine

---

65. K. Braun, Schaubude - Irrenhaus - Auschwitz. In: Materialien, S.141

66. E. Salloch, a.a.O., S.53

67. Ebd.

dramatische Arbeit gewählt habe, antwortet der Schriftsteller A, daß er nach einer Möglichkeit gesucht habe, den Stoff eines geplanten Welttheaters zu konzentrieren.<sup>68)</sup> Dabei habe er der Divina Commedia aber nur das entnommen, was sich in ein irdisches Dasein versetzen lasse.<sup>69)</sup> Das läßt B fragen, weswegen A sich überhaupt eine Dichtung vornehme, in der Anschauungen und Begriffe zum Ausdruck kommen, zu denen er keine Beziehung habe, worauf A antwortet, daß das von Dante geschilderte Weltbild für ihn sehr entlegen sei. Es sei ein heiles Weltbild und daher bestehe dort keine Gefahr vor dem Zerfall der Werte. In allen Lagen bewahrten die Menschen dieser Welt ihr Gesicht.<sup>70)</sup> Dante z.B. könne unangetastet durch die Hölle wandern, er behalte stets den Abstand und die Fähigkeit, weiterzuschreiten. Obwohl er, der Schriftsteller, diese Unantastbarkeit, diese Harmonie verspottete, diene sie ihm doch als Spiegel: „Allein die Tatsache, daß einer sich äußert, daß einer die Kraft aufbringt, diese Gegenden zu beschreiben, setzt ein Abstandnehmen voraus, und ein Stück fiktiven Bodens, von dem aus die Aussage vorgenommen werden kann. Dieser fiktive Boden ist das künstlerische Mittel. Ließe er (Dante) sich selbst von den Geschehnissen überwältigen, könnte er ja nicht mehr sprechen.“<sup>71)</sup> Auch einer, der heute den Mut habe, in diese Gegenden einzudringen und darüber zu berichten, nehme etwas von Dantes Haltung an. „Wenn ein Überlebender heute über die Todeslager schreibt oder über die Vernichtung unserer Städte, oder auch nur über einzelne Menschen, die in tiefster Misere ausharren,

---

68. P. Weiss, Gespräch über Dante. In: Rapporte, S.142

69. Ebd., S.143

70. Ebd., S.144

71. Ebd., S.145

dann stellt er sich mit seiner Tätigkeit doch außerhalb dieser Dinge. Mit der Herstellung seiner Mitteilung, sei es in der Schrift, im Bild oder in der Musik, spricht er sich selbst frei. Er sitzt in einem warmen Zimmer, an einem festen Tisch, und schildert die Not anderer. Seine eigene Freiheit ist die Voraussetzung zur Möglichkeit dieser Schilderung."<sup>72)</sup> A sagt ferner, daß heute oft eine Ausweglosigkeit dargestellt werde „und die unmöglichen Bemühungen, aus der Ausweglosigkeit herauszukommen. In Ermangelung von danteschen Lösungen werden nur Handlungen gefunden, die absurd erscheinen. Dante suchte nach dem Sinnvollen. Für uns ist das Sinnvolle die Ergründung jedes Zustands und die darauf folgende Weiterbewegung, die zu einer Veränderung des Zustands führt. Das ist der Freispruch von der eigenen Verschuldung."<sup>73)</sup>

Das ist für den Schriftsteller A der Zweck der geplanten Divina Commedia, das ist auch für den Dramatiker Weiss der Zweck der Ermittlung: die Ergründung, die Ermittlung jedes Zustands und die darauf folgende Weiterbewegung. Immer wieder kommt Weiss in dem „Gespräch über Dante“ auf dieses Hauptanliegen zurück: „Für mich ist das Aufzeigen dieses Zustands, in dem immer wieder das Gleiche abrollt, eine Herausforderung der Notwendigkeit, endlich Einsicht zu erlangen."<sup>74)</sup> „650 Jahre später würde (Dante) auch dazu kommen, daß es keinen himmlischen Lohn für einmal Erlittenes gibt, und daß die Anlässe des Leidens hier, zeitlebens, beseitigt werden müssen."<sup>75)</sup> Und dann ganz am Schluß meint er, ein heutiger

---

72. Ebd., S.147

73. Ebd., S.148

74. Ebd., S.150

75. Ebd., S.154

„Dante könnte untersuchen, wer da alles in den Kerkern unserer Gefängnisse sitzt, er könnte in die Hinterhöfe der Städte gehen und durch die Länder und Erdteile streifen, die von Diktatoren und Kolonisatoren regiert werden, er könnte das Netz der ökonomischen Interessen aufdecken, unter dem Bevölkerungen erwürgt werden, er könnte die ihrer Rasse wegen Verurteilten zeigen, er könnte die Fabriken aufsuchen und den Lohnkämpfen der Arbeiter zuhören. So wie er im Inferno-Teil die Mächtigen dieser Welt in ihren Hochburgen darstellt und dabei deutlich macht, daß ihre Herrschaft noch ungebrochen ist, führt er uns im Paradiso die Seligen vor, die immer noch auf ihre Befreiung warten. Und er wird heute wissen, daß es diese Befreiung für sie nur hier und zu ihren Lebzeiten geben kann, und daß ihnen eine Befreiung nichts nützt, wenn sie tot sind. Was immer er auch beschreibt, und wie unzulänglich und unbekannt es auch ist, er muß es mit Worten beschreiben, die einen Standort auf der Erde deutlich machen.“<sup>76)</sup>

Aus dem Vergleich zwischen der „Vorübung“, dem „Gespräch“ und der Ermittlung selbst leitet Erika Salloch ab, „daß Weiss die Divina Commedia einerseits als Modell benutzt, andererseits aber Die Ermittlung als Gegenentwurf dazu konzipiert hat.“<sup>77)</sup> Die Themen der Divina Commedia und der Ermittlung seien insofern ähnlich, „daß beide Male die Welt als eine aus Unterdrückern und Unterdrückten bestehend gezeigt wird“,<sup>78)</sup> doch im Gegensatz zu der Vorlage „verneint das Lehrstück Die Ermittlung die Möglichkeit der Metaphysik. Statt der zur Hölle verdamnten individuellen

---

76. Ebd., S.168 f.

77. E. Salloch, a.a.O., S.71

78. Ebd., S.72

Sünder profitiert hier die Gesellschaft von ihren Sünden."<sup>79)</sup>

Ähnlich wie Erika Salloch sieht Karlheinz Braun Die Ermittlung: In dem Stück werden Vorgänge ermittelt, „die nicht nur der geschichtlichen Vergangenheit entstammen, sondern auch gegenwärtige Möglichkeiten aufzeigen. Die Ermittlung über die konkrete Sache Auschwitz wird zur Ermittlung über unsere Sache: über eine Gesellschaft, die diese Fakten zugelassen hat."<sup>80)</sup> Weiss habe sich bei seiner Arbeit an dem Auschwitz-Oratorium die Fragen nach den Gründen von Auschwitz stellen müssen und die Fragen hätten ihn weitergeführt zu den Problemen von Ausgebeuteten und Ausbeutern. Braun weist darauf hin, daß im Marat-Drama die Kontroverse mit der Demonstration der Ausbeutung aufhöre, in der Ermittlung beginne sie damit; daß im Marat-Drama die Ausgebeuteten die Ausbeuter überleben, in der Ermittlung aber die Ausgebeuteten nicht mehr überleben. „Und es ist nur mehr schwer auszumachen, wer die Ausbeuter und wer die Ausgebeuteten sind: ,Wenn wir mit Menschen / die nicht im Lager gewesen sind / heute über unsere Erfahrungen sprechen / ergibt sich für diese Menschen / immer etwas Unvorstellbares / Und doch sind es die gleichen Menschen / wie sie dort Häftling und Bewacher waren / Indem wir in solch großer Anzahl / in das Lager kamen / und indem uns andere in großer Anzahl / dorthin brachten / müßte der Vorgang auch heute noch / begreifbar sein / Viele von denen die dazu bestimmt wurden / Häftlinge darzustellen / waren aufgewachsen unter denselben Begriffen / wie diejenigen / die in die Rolle der Bewacher

---

79. Ebd.

80. K. Braun, a.a.O., S.151

gerieten / Sie hatten sich eingesetzt für die gleiche Nation / für den gleichen Aufschwung und Gewinn / und wären sie nicht zum Häftling ernannt worden / hätten sie auch einen Bewacher abgeben können / Wir müssen die erhabene Haltung fallenlassen / daß uns diese Lagerwelt unverständlich ist / Wir kannten alle die Gesellschaft / aus der das Regime hervorgegangen war / das solche Lager erzeugen konnte.<sup>81)</sup> Das ist das Thema der Ermittlung. Es ist die Ermittlung eines Systems... Die Gesellschaftsordnung, so sieht es Weiss, ist auf seiten der Angeklagten. Nicht der Vergangenheit, aus der sie ihr 'unbewältigtes' Material holt, sondern der sich verschließenden Gegenwart gilt Die Ermittlung. Daß Weiss sich auf die Seite derer stellt, die wenigstens der Theorie nach eine Veränderung der Verhältnisse postulieren, wen kann es wundern?"<sup>82)</sup>

Wie schon oben gesagt, Weiss ist trotzdem kein Marxist.<sup>83)</sup> Weiss „sympathisiert nur“ mit dem Marxismus, wie Manfred Jäger sagt. Aufzeigen, ermitteln will er zwar die seit uralten Zeiten bestehende und noch immer existente Konstellation Ausbeuter - Ausgebeutete, doch das macht ihn noch nicht zum Marxisten, am allerwenigsten macht das aus der Ermittlung ein „kommunistisches Propagandastück“. Denn das, worauf es Peter Weiss ankommt, nämlich daß die Richtlinien des Sozialismus für ihn die gültige Wahrheit enthalten,<sup>84)</sup> wird nur andeutungsweise in der Ermittlung selbst dargestellt. Das, was Weiss also ermitteln will, läßt sich kaum aus dem Stück ersehen, sondern nur anhand anderer Veröffentlichungen

---

81. P. Weiss, Die Ermittlung, S.70

82. K. Braun, a.a.O., S.154 f.

83. Siehe oben, S.108

84. P. Weiss, 10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt, a.a.O., S.118

von Weiss feststellen. Das Stück aber ermittelt anderes, nämlich „Vorgänge, die auch gegenwärtige Möglichkeiten aufzeigen“, z.B., daß der Verwaltungsmassenmord möglich und wiederholbar ist in jedem gesellschaftlichen System, welches es nur zustande bringt, latente ‚asoziale‘ Dispositionen in uns zu mobilisieren, wie Wendt sagt.<sup>85)</sup> Doch Weiss' politische Stellungnahmen verdecken diese Aussage der Ermittlung. Noch mehr wird diese Aussage dadurch verwischt, daß das Stück „keine Ergründung jener gesellschaftlichen Konstitution (hat) leisten können, die Auschwitz hervorgebracht hat.“<sup>86)</sup> Ähnliches sagt Otto F. Best: In dem Stück von Weiss werden „Zusammenhänge zwischen Auschwitz und dem nationalsozialistischen Ideologiekonglomerat nicht sichtbar, die historischen Bezüge fehlen.“<sup>87)</sup> Weshalb fehlen diese Bezüge in der Ermittlung? Eine Antwort läßt sich nur vermuten.

Im Frühsommer 1964 besuchte Weiss den Frankfurter Auschwitz-Prozeß, der am 20. Dezember 1963 angefangen hatte und am 19. August 1965 beendet wurde. Weiss wird es so ergangen sein wie dem Journalisten Horst Krüger, der über einen Besuch beim Prozeß schrieb, „daß hier niemand Zuschauer bleiben kann.“<sup>88)</sup> Daß Weiss sich in das Prozeß-Geschehen in Frankfurt hineinziehen ließ, läßt sich an den Notizen nachweisen, die er während des Prozesses anfertigte. Diese „Frankfurter Auszüge“ stecken noch voller „emotionaler Kräfte“. Auch andere Berichte über den Auschwitz-Prozeß, z.B. Bernd Naumanns Buch,<sup>89)</sup> dessen Materialsammlung besonders großen Wert für Weiss' Arbeit hatte, sind subjektive

---

85. Siehe oben, S.112

86. Siehe oben, S.120

87. O.F. Best, a.a.O., S.143

88. H. Krüger, Im Labyrinth der Schuld. In: Der Monat 188 (1964), S.24

89. B. Naumann, Auschwitz: Bericht über die Strafsache gegen Mulka u.a. vor dem Schwurgericht Frankfurt. Frankfurt 1965

Nacherzählungen des Frankfurter Prozesses. Weiss hat wohl während der Arbeit an der Ermittlung versucht, das Material zu objektivieren, doch der Stoff selbst, die Sache, über die in Frankfurt verhandelt wurde, ist so dominierend, daß andere Erwägungen, z.B. die Frage nach den Gründen für Auschwitz, gar nicht erst in Betracht gezogen wurden. Weiss selbst sagt in einem Gespräch: „Das Lager Auschwitz auf der Bühne darzustellen, ist eine Unmöglichkeit. Ja, eine Vermessenheit, es überhaupt zu versuchen. Man kann diesen Gedankenkomplex nur von heute aus im Rückblick beobachten und versuchen, zu analysieren, was (meine Hervorhebung) da vorgegangen ist. In dem Stück wird ständig von unserer Gegenwart aus der Blick geworfen auf diese Vergangenheit... Die Maschinerie des Lagers, diese Todesfabrik wird ganz genau aufgezeichnet wie bei einer Planzeichnung.“<sup>90)</sup> Es geht Weiss also um das Was des Lagers Auschwitz und nicht so sehr um das Warum. Deswegen kann der Herausgeber der „Frankfurter Auszüge“ sagen: „Die Ermittlung handelt also von drei Vorgängen: dem, was in Auschwitz, dem was in Frankfurt, und dem, was in einem Manne vorgegangen ist, der in Frankfurt war.“<sup>91)</sup> Karlheinz Braun schließt seine eigenen Überlegungen diesem Zitat an: „Drei Vorgänge, die sich aus dem Blick aus drei verschiedenen Perspektiven ergeben: der aus der Summe der Aussagen sich ergebende objektivierte Blick auf die Fakten von Auschwitz; der aus der Subjektivität der einzelnen Zeugen bedingte Blick auf die Fakten von Auschwitz; und der Blick des Schriftstellers heute, der in seiner Subjektivität Inhalt und

---

90. Zitiert nach: E. Salloch, a.a.O., S.90

91. Zitiert nach: K. Braun, a.a.O., S.142

Form sämtlicher Aussagen über die Fakten von Auschwitz und deren Bezug auf die Gegenwart verbindet."92) Immer wieder wird von den Fakten gesprochen, die Gründe für die Fakten werden aber nicht erwähnt. Man kann nun vermuten, daß diese überwältigende Dominanz der Fakten und die durch sie bestimmte dreischichtige Zeitperspektive Weiss den Blick auf die Hintergründe des Auschwitz-Komplexes verstellt haben, falls er nicht von vornherein bewußt auf eine Ergründung der Vorgänge verzichtete. Dem Zuschauer einer Aufführung des Stückes wird zudem eine weitere Perspektivenschichtung entgegengehalten. Er sieht heute ein Stück „über einen Prozeß aus den Jahren 1964/65 über ein Lager, dessen Krematorien zwanzig Jahre vor dem Prozeß in die Luft gesprengt worden waren, dessen Funktionäre vor dieser Lagerzeit, während dieser Lagerzeit und nach dieser Lagerzeit ‚funktionieren‘."93) Der Zuschauer sieht und hört also einen Schauspieler, der einen Zeugen spielt, der berichtet, wie ein verhungender Häftling „da drinnen brüllte".94) Kein Wunder, daß sich Ernst Wendt der Verdacht aufdrängt, „Weiss sei letzten Endes am meisten fixiert - vielleicht unbewußt - an die Faszination des Grausamen und der blutigen Scheußlichkeiten."95) Vielleicht ist Weiss deswegen - bewußt oder unbewußt - nicht auf die Gründe für Auschwitz eingegangen.

### Figuren

In seinem Aufsatz „Das Material und die Modelle" sagt Weiss über die Figuren im dokumentarischen Theater: „Nicht individuelle

---

92. Ebd.

93. E. Salloch, a.a.O., S.90

94. Ebd.

95. E. Wendt, Was wird ermittelt? a.a.O., S.18

Konflikte werden dargestellt, sondern sozial-ökonomisch bedingte Verhaltensweisen. Das dokumentarische Theater, dem es, im Gegensatz zur schnell verbrauchten äußeren Konstellation, um das Beispielhafte geht, arbeitet nicht mit Bühnencharakteren und Milieuzeichnungen, sondern mit Gruppen, Kraftfeldern, Tendenzen."<sup>96)</sup> Dementsprechend stehen sich in der Ermittlung zwei Gruppen gegenüber: die 18 Angeklagten, die „authentische Personen“ darstellen und die 9 Zeugen, die „abwechselnd die verschiedenen anonymen Zeugen“ darstellen. Zwischen diesen beiden Gruppen steht eine dritte: die Vertreter der Justiz, der Richter, der Ankläger und der Verteidiger. Im Marat/Sade werden die beiden gegensätzlichen Standpunkte noch durch individuell benannte Personen vertreten. In der Ermittlung aber tragen nur noch die achtzehn Angeklagten Namen. Im Vorwort zum Stück sagt Weiss: „Die achtzehn Angeklagten dagegen stellen jeder eine bestimmte Figur dar. Sie tragen Namen, die aus dem wirklichen Prozeß übernommen sind. Daß sie ihre eigenen Namen haben, ist bedeutungsvoll, da sie ja auch während der Zeit, die zur Verhandlung steht, ihre Namen trugen.“<sup>97)</sup> Die Häftlinge aber sind namenlos, weil sie „ihre Namen verloren hatten.“<sup>98)</sup> Weiss kennzeichnet sie nur mit den Nummern 1 bis 9. „Die persönlichen Erlebnisse und Konfrontationen müssen einer Anonymität weichen. Indem die Zeugen im Drama ihre Namen verlieren, werden sie zu bloßen Sprachrohren. Die neun Zeugen referieren nur, was hunderte ausdrückten.“<sup>99)</sup>

Damit folgt Weiss einer Tendenz, die schon für das

---

96. P. Weiss, Das Material und die Modelle, a.a.O., S.34

97. P. Weiss, Die Ermittlung, S.58

98. Ebd.

99. Ebd.

expressionistische Drama charakteristisch war, die aber auch gerade während der sechziger Jahre kennzeichnend zu sein schien für das gesamte Drama, nämlich das Verschwinden des individuellen Charakters von der Bühne und damit auch das Verschwinden des Einzelschicksals. Günther Rühle weist in seinem Aufsatz „Versuche über eine geschlossene Gesellschaft“ folgendermaßen auf diese Tendenz hin: „Die Austauschbarkeit der Figuren, der Rollen und Schicksale ist ein Aspekt, der sich bei der Betrachtung der Stücke immer mehr aufdrängt. Statt Charaktere: Schicksale und Namen, und Namen, um an einzelnen Gestalten Typisches sichtbar zu machen... Die Diskussion um den Helden als zentrale Figur der Bühne hat sich anscheinend erledigt. Das Drama selber hat ihn, scheint, aufgegeben, wie einen verlorenen oder vermißten Sohn. Denn wo, so ist die Frage, kann heute noch einer das tun, was einen Helden konstituiert: nämlich: durch seine Tat verbindlich entscheiden?“<sup>100)</sup> Ähnliches sagt auch Ernst Schumacher in einem Gespräch mit Peter Weiss: „...wir alle wissen, daß die Menschen, die heute Kollektive repräsentieren, eben doch in einem sehr starken Maß aufgehört haben, ihre Individualität zur Geltung zu bringen. Sie sind im Grunde doch sehr stark funktionalisiert, und das schafft, glaube ich, auch ganz neue Probleme der Darstellung.“<sup>101)</sup> Hochhuth hat sich bewußt dieser Tendenz zur Entpersonalisierung der Bühnenfigur entgegengestellt. Bei Weiss dagegen, sagt Manfred Karnick, verschwindet die Bühnenperson von Stück zu Stück immer mehr: „Das Ich - in den frühen Stücken

---

100. G. Rühle, a.a.O., S.10

101. E. Schumacher, Gespräch mit Peter Weiss, August 1965. In: Materialien, S.111

der Schauplatz namenloser Übermächte - erscheint jetzt als Träger kollektiver Kräfte. Die anonymen Übermächte sind damit benannt; sie heißen Gesellschaft und Klasse. Die Person aber büßt ihren Namen endgültig ein. Sie agiert nur noch als Ziffer, als Demonstrationsobjekt für gesellschaftliche Auseinandersetzungen in wechselnden Rollen."<sup>102)</sup> Auch Erika Salloch weist auf das zunehmende Verschwinden der „Person“ in Weiss' Stücken hin.<sup>103)</sup> Schließlich sagt Ian Hilton: „He (Peter Weiss) makes no attempt to interpret character, indeed anonymity is sought. His figures do not really come alive or have separate independant existences."<sup>104)</sup>

Die neun Zeugen in der Ermittlung referieren also keine persönlichen Erlebnisse. Sie „sollten für das Leid nicht nur der rund dreihundert Zeugen aussagen, die in Frankfurt Zeugnis gaben, sondern für das von Millionen, die nichts mehr aussagen können.“<sup>105)</sup> Es scheint übrigens unklar zu sein, genau wieviel Zeugen in Frankfurt aussagten. Wendt spricht von „rund dreihundert“, Karlheinz Braun von „mehr als dreihundert“,<sup>106)</sup> Ian Hilton nennt „359 actual witnesses“,<sup>107)</sup> Otto F. Best spricht von „400 Zeugen“,<sup>108)</sup> und Der Spiegel nennt gar „409 reale Zeugen“.<sup>109)</sup> Wie dem auch sei, wichtig ist, daß die Aussagen der Frankfurter Zeugen in der Ermittlung auf eine namenlose Folge von Stimmen verteilt sind. Dabei behandelt Weiss aber die neun Zeugen keineswegs als eine undifferenzierte Masse von Figuren. Er teilt bestimmten Zeugen ganz bestimmte Aussagen zu. Zeuge 1 und 2 z.B. „sind

---

102. M. Karnick, Peter Weiss' dramatische Collagen, a.a.O., S.142 f.

103. E. Salloch, a.a.O., S.16

104. I. Hilton, a.a.O., S.50

105. E. Wendt, Was wird ermittelt? a.a.O., S.16

106. K. Braun, a.a.O., S.150

107. I. Hilton, a.a.O., S.52

108. O.F.Best, a.a.O., S.138

109. Der Spiegel Nr.43 (20.10.1965), S.162

Zeugen, die auf Seiten der Lagerverwaltung standen", sagt Weiss in der Vorbemerkung zum Stück. Erika Salloch meint sogar, daß diese beiden Zeugen als sehr differenzierte Mitläufer dargestellt werden: „Sie treten im Drama oft als sich gegenseitig ergänzende Doppelgänger auf, so im ersten, zweiten, fünften und den beiden letzten Gesängen. Nur im achten Gesang tritt der Zeuge 2 allein auf.“<sup>110)</sup> Im ersten Gesang ist Zeuge 1 „Vorstand des Bahnhofs / in dem die Transporte einliefen“ und Zeuge 2 war „für die Güterabfertigung / verantwortlich“.<sup>111)</sup> Sie sind also „Handlanger der Fabrik“, wie Erika Salloch sagt. Die Behauptung Wendts jedoch, daß Weiss diesen beiden Zeugen „weitaus größeren Raum gibt, als solche Ermittlungen in der Verhandlung tatsächlich hatten“, nur um „die Gleichgültigkeit und fragenlose Selbstverständlichkeit des bürokratischen Apparats“<sup>112)</sup> darzustellen, diese Behauptung sei falsch, meint Salloch. „In Wirklichkeit hat Weiss die Aussagen des Zeugen Hilse stark gekürzt.“<sup>113)</sup> Was Weiss aber nach Salloch wohl getan habe, ist, daß er die Aussagen des Zeugen Hilse im Drama auf zwei Zeugen verteilt habe.

Im zweiten Gesang ist Zeuge 1 ein Arzt, der „zur Seuchenbekämpfung angefordert worden“ war,<sup>114)</sup> und Zeuge 2 war „damals verantwortlich / für die äußere und innere Postenkette / sowie für die Wachmannschaften / der Arbeitskommandos.“<sup>115)</sup> Im fünften Gesang sind beide Zeugen als Vertreter der Industrien dargestellt, bei denen die Häftlinge „als Arbeitskräfte einkalkuliert waren“,<sup>116)</sup> im zehnten und elften Gesang sind beide Zeugen mitverantwortlich

---

110. E. Salloch, a.a.O., S.97

111. P. Weiss, Die Ermittlung, S.58

112. E. Wendt, a.a.O., S.17

113. E. Salloch, a.a.O., S.97

114. P. Weiss, Die Ermittlung, S.64

115. Ebd.

116. Ebd., S.71

Der Zeuge 3 spielt darüberhinaus noch eine Sonderrolle, „weil er allein Worte spricht, die nicht in eben dieser Form im Prozeß oder in anderen Dokumenten enthalten sind.“<sup>121)</sup> In seiner Rede, sagt Salloch, bringe Weiss die Kontroverse zur Sprache, die wohl der bitteren Pressedebatte über das Stück zu Grunde liege: zwischen denen, die Auschwitz vergessen wollen, und denen, die verlangen, daß man sich ständig daran erinnere.<sup>122)</sup> Der Zeuge 3 versucht zu erklären, was in Auschwitz geschah. „Vom namenlosen Zeugen wird er dadurch zum Befürworter einer Theorie, deren Praxis im Drama nicht gestaltet ist.“<sup>123)</sup>

Von den 22 Angeklagten im Frankfurter Prozeß (Otto F. Best meint, es wären 23 gewesen,<sup>124)</sup> Ernst Wendt spricht von 20<sup>125)</sup>) zitiert Weiss in der Ermittlung 18. Sie alle tragen ihre eigenen Namen. „Doch sollen im Drama die Träger dieser Namen nicht noch einmal angeklagt werden. Sie leihen dem Schreiber des Dramas nur ihre Namen, die hier als Symbole stehen.“<sup>126)</sup> Als Symbole wofür denn aber, fragt sich Ernst Wendt. „Diese Angeklagten tragen Namen, mit denen sich ganz bestimmte Grausamkeiten verbinden, des einen Name bezeichnet sogar ein ausgeklügeltes Folterinstrument. Die Zeugen sind namenlos - sie stehen für alle Opfer. Die Angeklagten dagegen werden benannt - sie stehen also wohl mit Absicht nicht für uns alle? Bleiben nun die Taten von Auschwitz ihre eigene, von uns nicht zu verantwortende Sache - oder sind sie die ersetzbaren ‚Stellvertreter‘, die Agenten innerhalb eines von uns mitbewirkten Mechanismus?“<sup>127)</sup> Wendt gibt sich keine Antwort

---

121. E. Salloch, a.a.O., S.103

122. Ebd., S.104

123. Ebd., S.106

124. O.F. Best, a.a.O., S.138

125. E. Wendt, a.a.O., S.18

126. P. Weiss, Die Ermittlung, S.58

127. E. Wendt, a.a.O., S.18

auf diese Frage. Für Ian Hilton jedoch ist die Antwort eindeutig:  
„...the accused are all named, and hence do not stand for us all.“<sup>128)</sup>  
Erika Sallochs Antwort ist differenzierter: „Obwohl die achtzehn Angeklagten jeder ‚eine bestimmte Figur‘ darstellen, treten sie nicht als individuelle Gestalten auf, sondern ‚stehen nur als Handlanger ganz am Ende‘ der Gesellschaft, die sie repräsentieren. Selbst ihre Namen werden eigentlich nur ‚zitiert‘... Wenn Weiss sagt, daß sie eine Figur darstellen, so ist daraus ersichtlich, daß der Angeklagte 1 im Stück nicht Mulka ist, sondern daß die dramatische Kunstfigur des Angeklagten 1 eine Rolle hat, in der sie Worte des Angeklagten Mulka aus dem Prozeß zitiert.“<sup>129)</sup> Weiss entindividualisiert also auch diese Figuren. Er geht weder auf die Psychologie, noch auf irgendwelche anderen charakterlichen Besonderheiten der Figuren ein. Denn, so sagt Salloch, sie „müssen für das ganze System symbolisch sein und dürfen daher nie als ‚Sonderlinge‘ abgebildet werden. Auf das Besondere wird verzichtet, um das Typische zu zeigen, da das dokumentarische Theater nicht vom Individuum zum Allgemeinen aufbaut, sondern vom Allgemeinen zum Modell konzentriert.“<sup>130)</sup>

Doch hätte Weiss im Zuge dieser Entindividualisierung nicht konsequenter sein und den Angeklagten entweder überhaupt keine Namen geben sollen oder in einer Regieanweisung fordern müssen, daß die Angeklagten und die Zeugen abwechselnd von den gleichen Schauspielern dargestellt werden? So nämlich hat Peter Palitzsch das Stück in Stuttgart inszeniert. Dazu sagt Ernst Wendt: „Daß

---

128. I. Hilton, a.a.O., S.52

129. E. Salloch, a.a.O., S.92

130. Ebd., S.95

dieselben Schauspieler abwechselnd Angeklagte und Zeugen darstellen, bewirkt ja nicht nur eine größere ‚Gesichtslosigkeit‘, Ablösung von jedwedem Einzelschicksal, sondern es verweist nachdrücklich vor allem auf den grausigen ‚Witz‘ einer Maschinerie, welche die Opfer und die Henker miteinander gemein macht und austauschbar. Die Verstrickung aller, einer ganzen Gesellschaft in das von ihr ausgedachte System wird schrecklich offenbar.“<sup>131)</sup>

Warum hat Weiss trotzdem an den Namen der Angeklagten festgehalten und zwar gerade an den Namen derer, die die grausamsten Scheußlichkeiten begangen haben? Denn die Namen derer, die „vielleicht am wenigsten den unmittelbaren Tötungen“ nahestanden, habe Weiss weggelassen, behauptet Wendt. Vielleicht, so vermutet Wendt wiederum, weil Weiss vom Grausamen fasziniert sei? Die Stichhaltigkeit dieser Vermutung könnte bezweifelt werden, denn Erika Salloch zitiert drei weitere Namen, die Weiss weggelassen habe „aus rein kompositorischen Gründen, da die Zahl 18 in seine dreigeteilte Struktur paßt.“<sup>132)</sup>

Auch die dritte Personengruppe in der Ermittlung hat Weiss entpersonalisiert. In dem einen „Vertreter der Verteidigung“ hat er die 24 Frankfurter Verteidiger zusammengefaßt und der eine „Vertreter der Anklage“ verkörpert alle Frankfurter Staatsanwälte und Nebenkläger. Nur der Richter repräsentiert eine einzige Person, den Frankfurter Richter, doch auch er wird nicht als individueller Charakter gezeichnet. Er spielt zwar die „Hauptrolle“, wie Salloch feststellt, d.h. er spricht bei weitem

---

131. E. Wendt, a.a.O., S.16

132. E. Salloch, a.a.O., S.91

die meisten Verse, doch „keine seiner Zeilen ist...an sich bemerkenswert.“<sup>133)</sup> Er ist im Stück lediglich Bezugspunkt der Aussagen von Angeklagten und Zeugen. Auf seine Fragen hin kommen die Aussagen und Antworten der Zeugen und Angeklagten zustande. Dabei ist seine Aufgabe im Stück nicht, „die Wahrheit“ zu finden, um dann ein Urteil fällen zu können. Weiss läßt im Stück überhaupt kein Urteil sprechen, der Stückschluß bleibt offen. Zudem hat er Die Ermittlung ja schon vor der Urteilsverkündung in Frankfurt fertiggestellt. Auch das weist darauf hin, wie wenig Weiss an einem Urteil gelegen ist. Den Richter könnte man als einen Katalisator bezeichnen, der die Konfrontation zwischen den Angeklagten und den Zeugen erst möglich macht.

Während Weiss die Rolle des Richters neutral hält, läßt er den Ankläger einen ganz bestimmten Standpunkt vertreten. In seinen Worten, sagt Weiss, „steckt auch manches von Kaul“ - von dem Ostberliner Star-Anwalt Friedrich Karl Kaul, der in Frankfurt für Hinterbliebene von Auschwitz-Opfern aus der DDR als Nebenkläger auftrat.<sup>134)</sup> Daß aber der „DDR-Anwalt Kaul...zum eigentlichen Vertreter der Anklage“ gemacht wird, wie Otto F. Best behauptet,<sup>135)</sup> nur weil in den Worten des Anklägers im Stück „auch manches von Kaul“ steckt, stimmt nicht. Zu Recht sagt Salloch dann auch: „Daß Weiss den Ankläger aus der DDR zu seinem Hauptankläger gemacht habe, stimmt nach meiner Berechnung der Rolle nicht.“<sup>136)</sup> Von Best wird ebenfalls behauptet, daß „der Verteidiger...in dem Stück zum Vertreter der ‚westlichen Welt‘ schwillt. Seine Fragen,

---

133. E. Salloch, a.a.O., S.108

134. Der Spiegel Nr.43 (20.10.1965), S.162

135. O.F. Best, a.a.O., S.142

136. E. Salloch, a.a.O., S.110

um Verharmlosung wie Diffamierung bemüht, stehen für die Geistesverfassung einer unverbesserlichen, verstockten Gesellschaft."<sup>137)</sup> Von anderer Seite wird Weiss vorgeworfen, „er habe den Verteidiger als ‚Rechtsstaatsbarbar‘ verzeichnet, der mit seinen nationalistischen Phrasen so weit ginge, daß er nicht wahrheitsgetreu sei - so Walther Karsch vom Berliner Tagesspiegel. Hierauf antwortete Generalstaatsanwalt Bauer, der bereits an der Voruntersuchung zum Auschwitz-Prozeß beteiligt gewesen war: ‚Hier täuschen Sie sich - der ist sicher idealtypisch‘.“<sup>138)</sup> Doch weil Weiss, wie er selbst sagt, zwar keinen eigenen Senf hinzugegeben, wohl aber eine Tendenz bewußt gelenkt hat, <sup>139)</sup> wird folgendes von Best gefolgert: „So sehen dann die Fronten aus: Kaul - Ankläger - Ostdeutschland - Wahrheitsfindung; Verteidiger - Angeklagte - Westdeutschland - deren Verhinderung; Sozialisten gegen Kapitalisten, Moral gegen Unmoral, das Gute gegen das Böse.“<sup>140)</sup> Und dann fragt sich Best, „ob die Dinge wirklich so einfach liegen.“<sup>141)</sup> Nicht Weiss, sondern Best vereinfacht hier. Weder vertritt der Ankläger in dem Stück den Anwalt Kaul oder Ostdeutschland oder gar die Wahrheitsfindung, denn es geht Weiss gar nicht um die Wahrheitsfindung. Noch hat in dem Stück der Vertreter der Verteidigung etwas mit Westdeutschland, der Verhinderung der Wahrheitsfindung, der Unmoral oder gar dem Bösen zu tun.

Weiss versucht mit der Entpersonalisierung seiner Figuren darzustellen, daß der Mensch sich „im soziologischen und ökonomischen Netz seiner Zeit, in der programmierten Mordfabrik, die

---

137. O.F. Best, a.a.O., S.142

138. E. Salloch, a.a.O., S.110

139. Zitiert nach: Der Spiegel Nr.43 (20.10.1965), S.164

140. O.F. Best, a.a.O., S.143

141. Ebd.

ihn weder als Individuum leben noch als Individuum sterben läßt", verfangt. „Der Mensch wird verdinglicht und, belanglos schmutzig, nicht einmal mehr für nennenswert befunden.“<sup>142)</sup> Er gilt nur noch als funktionierender Bestandteil des Apparats.

### Sprache

Auch die Sprache in der Ermittlung wird entindividualisiert. Sie dient nicht zur Charakterisierung einzelner Figuren, sondern dokumentiert eine bestimmte Geisteshaltung einer bestimmten Gesellschaft. Wie diese Sprache aussieht, haben Sternberger, Storz und Süßkind in ihrem Aus dem Wörterbuch des Unmenschen und vor allem auch Lutz Winckler in seiner Studie zur gesellschaftlichen Funktion faschistischer Sprache dargelegt. Charakteristisch für diese Sprache ist, daß verhaßte Dinge mit „neutralen“ Wörtern umbenannt werden, um sie annehmbar zu machen. In Auschwitz wurden z.B. nicht „Menschen ermordet“, sondern „anfallendes Material“ wurde „aufgearbeitet“. Horst Krüger weist in seinem oben zitierten Aufsatz darauf hin, daß diese Sprache auch während des Prozesses in Frankfurt gesprochen wurde: „Diese Sprache ist noch lebendig, sie gibt es noch, hier in Frankfurt wird sie wieder laut.“<sup>143)</sup>

Wenn also die Angeklagten in der Ermittlung sich dieser Sprache bedienen, dann dokumentiert Weiss damit die NS-Sprache. „Der Gesang vom Unmenschen wird mit den Wörtern des Unmenschen gesungen.“<sup>144)</sup> Doch Weiss verändert auch des öfteren die Zitate

---

142. E. Salloch, a.a.O., S.18

143. H. Krüger, a.a.O., S.29

144. E. Salloch, a.a.O., S.130

aus den Dokumenten. Erika Salloch hat ausführlich auf diese Veränderungen hingewiesen. Hier sollen nur einige Beispiele genannt werden. Zum Beispiel den „Frankfurter Auszügen“ gegenüber bestehen die Veränderungen in der Ermittlung hauptsächlich aus Auslassungen. Was irgendwie charakteristisch für den Sprecher sein könnte, läßt Weiss weg, z.B. unfreiwillige Kalauer der Angeklagten. Andere Veränderungen den Dokumenten gegenüber bestehen daraus, daß Weiss eine gewundene Aussage zum besseren Verständnis des Hörers vereinfacht, daß er besonders gefühlsgeladene Reden nüchterner wiedergibt und besonders grausige Schilderungen abschwächt. Als ein Beispiel von vielen zitiert Salloch die folgenden Angaben eines Zeugen aus den „Frankfurter Auszügen“: „Ich führte die Totenlisten / Mit größter Genauigkeit mußten Personalien / Todestag und Todesursache eingetragen werden...und so stand in Schönschrift / Herzschlag und Herzschwäche / wenn es heißen sollte erhängt vergast / auf der Flucht erschossen.“<sup>145)</sup> Demgegenüber sagt die Zeugin 5 in der Ermittlung: „Wir hatten die Totenlisten zu führen / Das wurde Absetzen genannt / Wir mußten die Personalien / den Todestag und die Todesursache eintragen... Zum Beispiel durften wir nicht schreiben / Auf der Flucht erschossen / sondern Herzschlag.“<sup>146)</sup> Zu diesen beiden Texten sagt Salloch: „Das ‚ich führte‘ der ersten Fassung stimmt natürlich nicht. Kein Häftling ‚führte‘ irgendetwas, sondern, wie Weiss so richtig ändert: sie hatten zu führen. Die nächste Änderung ist eine Hinzufügung: ‚das wurde Absetzen genannt‘. Die

---

145. Zitiert nach: E. Salloch, a.a.O., S.83

146. P. Weiss, Die Ermittlung, S.65

Erweiterung ist ein treffendes Beispiel aus der ‚Sprache des Unmenschen‘. Absetzen, d.h. jemand seines Amtes entsetzen, ist erstens Euphemismus für Töten. Außerdem ist das Wort falsch gebraucht, wenn damit Führen von Listen gemeint ist; denn das Wörterbuch sagt, daß ‚absetzen‘ gerade das Gegenteil bedeutet, nämlich ‚von der Liste streichen‘! Weiss demonstriert Euphemismus, Verdinglichung der Person und Mißbrauch der Sprache durch diese einzeilige Veränderung. Die dritte Änderung in diesem Ausschnitt ist, daß ‚wenn es heißen sollte‘, der Zeugenkommentar, in der endgültigen Fassung gestrichen ist. Er ist emotionell und würde dem Zuschauer das Denken abnehmen, das er leisten soll.“<sup>147)</sup>

In der im obigen Abschnitt aufgezeigten Umdeutung der Wörter sieht Salloch eine Parallelerscheinung zu der in der nationalsozialistischen Gesellschaft gängigen Umwertung aller Werte.<sup>148)</sup> Diese Umwertung zeigt sich auch in der Kluft, die zwischen der Lagersprache und der „normalen“ Sprache besteht. Im achten Gesang sagt Zeuge 8: „Den Sanitätsdienstgrad Klehr / beschuldige ich der tausendfachen / eigenmächtigen Tötung / durch Phenolinjektionen ins Herz.“ Darauf antwortet der Angeklagte 9: „Das ist Verleumdung / Nur in einigen Fällen / hatte ich Abspritzungen zu überwachen.“<sup>149)</sup> Der eine spricht von Ermordung durch Phenolinjektionen, der andere von zu überwachenden Abspritzungen. Beide beziehen sich auf denselben Tatbestand, aber eine Verständigung zwischen ihnen ist ausgeschlossen, eben wegen der Umdeutung der Wörter. Deshalb gibt es in der Ermittlung

---

147. E. Salloch, a.a.O., S.83 f.

148. Ebd., S.129

149. P. Weiss, Die Ermittlung, S.78

keinen Dialog. Doch nicht nur die Wörter sind verschieden, auch die Verbformen der Sätze unterscheiden sich. Die Zeugen berichten meist in der Passivform: „Wir wurden aufgestellt“,<sup>150)</sup> „Als wir im Aufnahmeraum / auf die Tische gelegt wurden“,<sup>150)</sup> „Es war normal / daß zu allen Seiten gestorben wurde“. <sup>150)</sup> Dagegen schwächen die Angeklagten ihr Tun mit Hilfe eines Infinitivs ab: „Ich hatte für Ruhe und Ordnung zu sorgen“,<sup>151)</sup> „Ich hatte mit diesen Transporten / nur Auftragsmäßiges zu tun“,<sup>151)</sup> „Ich hatte die eigenen Leute zu bewachen“. <sup>151)</sup> Zu diesem Sprachgebrauch sagt Salloch: „,'Ich hatte zu...' impliziert immer den Hintermann, den anderen in der Kette, der diesem Angeklagten den Befehl gegeben hatte. Im ‚ich hatte zu‘ ist der Befehlsnotstand enthalten.“<sup>152)</sup>

Die einschneidendste sprachliche Veränderung dem größten Teil der Dokumente gegenüber sind die freien Rhythmen der Ermittlung. Oft sind die Verse dieses Stückes „leicht rhythmisierte Prosa“ genannt worden. Im Spiegel zum Beispiel wird gesagt, daß „die Sprache der Prozeßteilnehmer sanft behobelt und dezent rhythmisiert“<sup>153)</sup> ist. Vielen scheint die Versform der Ermittlung sinn- und zwecklos zu sein. Doch Melchinger meint, daß der Vers hier, wie bei Hochhuth, „einer Art Distanzierung vom Faktischen“ diene. Allerdings erfolge die Distanzierung „bei Weiss horizontal - sie schiebt die Vorgänge vom Zuschauer weg, indem sie die Personen neutralisiert.“<sup>154)</sup> Auch Erika Salloch weist an Hand eines Vergleichs zwischen der Prosa des zugrunde liegenden Dokuments und den entsprechenden Versen der Ermittlung nach, daß die freien Rhythmen wohl Sinn

---

150. Ebd., S.59, S.62, S.62

151. Ebd., S.59, S.74, S.82

152. E. Salloch, a.a.O., S.131

153. Der Spiegel Nr.43 (20.10.1965), S.162

154. S. Melchinger, Hochhuth, S.46

und Zweck haben. „Kein Zweifel: die Verse ordnen das Chaos. Sie schneiden es in Stücke, wir erkennen den Ausschnitt. Gleichzeitig legt gerade diese Ordnung eine Distanz ein zwischen dem Hörer und dem Geschehen.“<sup>155)</sup> „Was die gesprochenen Verse für den Hörer leisten: die notwendigen Pausen, die Beschleunigung bzw. Retardierung, wird für den Leser durch die ausgelassene Interpunktion erreicht. Dieser kann nicht über die Pausen hinweglesen, er muß sich das Ende eines Satzes suchen. Andererseits wird er nicht durch die Fragezeichen, die hinter fast allen Richterreden stehen müßten, abgelenkt. Ohne Punkt und Komma, ohne Ausrufezeichen und Anführungsstriche trägt das Druckbild zur Entpersönlichung bei und preßt das Ganze zusammen.“<sup>156)</sup>

Die freien Verse dienen also auch in diesem Stück zur Verfremdung des dokumentar-realistischen Inhalts. Sie sollen dem Leser und Hörer das Abstandnehmen vom Gesagten erleichtern. Und Abstand nehmen muß er, wenn er überhaupt begreifen will, wenn er Einsicht erlangen will in das, was Weiss mitzuteilen hat. Wenn schon der Autor selbst sich auf ein „Stück fiktiven Bodens“ begeben muß, nur um überhaupt beschreiben zu können, was da vor sich ging, wie viel mehr muß sich der Zuschauer erst distanzieren, um nicht von den Geschehnissen überwältigt zu werden. Besonders in diesem Stück ist die Distanzierung so wichtig, weil ja alles Geschehen in den Worten liegt. Handlung gibt es nicht in der Ermittlung. „Dieses Stück baut nur auf der Dimension der Sprache auf“, sagt Weiss, und deshalb ist die Sprache auch die alleinige

---

155. E. Salloch, a.a.O., S.135

156. Ebd.

Vermittlerin dessen, was Weiss zu sagen hat. Handlungsabläufe können in diesem Stück das Vermittelte weder akzentuieren noch dämpfen. Die Sprache selbst hat Akzente oder Dämpfer zu setzen, sie muß selbst eine Distanz herstellen zu dem, was sie vermittelt. Dazu dient der Vers.

### Struktur

Wie schon oben erwähnt gebraucht Weiss als Vorbild für die Struktur der Ermittlung den Aufbau der Divina Commedia Dantes. Dantes Werk besteht aus drei Teilen zu je 33 Gesängen. Weiss teilt seine Ermittlung in elf Gesänge ein, deren jeder aus drei Teilen besteht, sodaß das Stück also insgesamt 33 Bilder hat. Auch die Figuren sind in drei Gruppen verteilt: 3 Vertreter des Gerichts, 9 Zeugen und 18 Angeklagte, wobei die Zahl der Personen in jeder Gruppe wiederum durch drei teilbar ist. Die elf Gesänge sind außerdem nicht nur der Zahl ihrer Bilder nach, sondern auch ihrem Inhalt nach einer Dreiteilung unterworfen: der erste Teil beschreibt den Aufbau des Lagers, der zweite die Verbrechen einzelner und der dritte die perfekte Maschine der Vernichtung. Ernst Wendt und Karlheinz Braun sehen in der Reihenfolge dieser Teile sogar eine Steigerung, „keine qualitative“, sagt Braun, „(wie könnte der Gesang vom Bunkerblock eine Steigerung sein gegenüber dem Gesang von der Schaukel?), aber eine quantitative.“<sup>157)</sup> Ernst Wendt meint, daß die Aussagen sich steigern „von den ‚Formalitäten‘, den Selektionen, über die Folterungen von Einzelnen

---

157. K. Braun, a.a.O., S.151

und über die organisierte, aber noch nicht mechanisierte Tötung von vielen bis hin zur Darstellung des Mordes mit der Maschine, der perfekten, keine Spuren zurücklassenden Vernichtung von Tausenden in Gaskammern und Feueröfen."158)

Erika Salloch dagegen sieht keine Steigerung, keine lineare Struktur in der Ermittlung, sondern eine kreisförmige Struktur, die schon in Weiss' Prosa-Arbeit „Meine Ortschaft“ vorweggenommen wird: „Die ‚Stationen‘ der Ermittlung sind in ‚Meiner Ortschaft‘ bereits klar umrissen: die Collagefetzen von der Schaukel, von der schwarzen Wand, dem Bunkerblock, dem Phenol und dem Zyklon B."159) Dementsprechend lauten die Überschriften der Gesänge: 1 Gesang von der Rampe, 2 Gesang vom Lager, 3 Gesang von der Schaukel, 4 Gesang von der Möglichkeit des Überlebens, 5 Gesang vom Ende der Lili Tofler, 6 Gesang vom Unterscharführer Stark, 7 Gesang von der Schwarzen Wand, 8 Gesang vom Phenol, 9 Gesang vom Bunkerblock, 10 Gesang vom Zyklon B, 11 Gesang von den Feueröfen. „Beide Schriften haben die gleiche Kreisstruktur, die vom Lager bereits auf die Krematorien verweist, und am Ende der ‚Feueröfen‘ zu den einlaufenden Schienen und Zügen zurückführt."160) Dem Kreislauf der Stationen entspricht, nach Salloch, der Kreislauf der Aussagen, die immer wieder auf das gleiche hinweisen: auf die „Kontinuität der Bürokratie vor, während und nach der Lagerzeit."161) „Der Kreislauf der Ermittlung ist die ewige Wiederkehr der immergleichen Unterdrücker."162) Der ewige Kreislauf der immer wiederkehrenden gleichen gesellschaftlichen

---

158. E. Wendt, a.a.O., S.17

159. E. Salloch, a.a.O., S.75

160. Ebd.

161. Ebd., S.118

162. Ebd., S.120

Konstellation spiegelt sich auch in der offenen Form des Dramas. Die Ermittlung beginnt mitten an einem Prozeßtag, mitten in einem Untersuchungsabschnitt.<sup>163)</sup> Ebenso offen ist der Schluß des Dramas mit einer der wenigen Regieanweisungen von Weiss: „Laute Zustimmung von Seiten der Angeklagten.“<sup>164)</sup> Dieser offene Schluß ist „die dramatisierte Form der Prosaendung von ‚Meine Ortschaft‘: ‚denn es ist noch nicht zu Ende.‘“<sup>165)</sup> Kreisstruktur und offene Form schließen sich in diesem Drama keineswegs gegenseitig aus. Das, was Erika Salloch Kreisstruktur nennt, ist in diesem Drama nicht ein in sich geschlossenes Gebilde, sondern Teil einer Kette von Kreisen. Durch die offene Form ist der Kreis zur Spirale zerdehnt worden. Die Ermittlung ist ein Segment dieser Spirale. Man spricht also besser hier von einer Spiralstruktur als von einer Kreisstruktur.

Es ist Weiss des öfteren vorgeworfen worden, daß er zu dem Stoff nicht genügend Distanz gewonnen habe. So sagt zum Beispiel Karlheinz Braun: „In dem Oratorium in 11 Gesängen, Die Ermittlung, bleiben Peter Weiss wenig Möglichkeiten, aus der Distanz zum Stoff jene künstlerische Freiheit zu gewinnen, die ihn auch formal über die reine Darstellung des Stoffes gelangen lassen könnte.“<sup>166)</sup> Doch gerade die oben erwähnte Spiralstruktur macht deutlich, daß Die Ermittlung nicht nur „reine Darstellung des Stoffes“ ist. Auch andere Formelemente deuten auf die „künstlerische Bewältigung“ des Stoffes, zum Beispiel die ebenfalls oben erwähnte Einteilung der Gesänge. „Diese mathematische Aufteilung

---

163. Ebd., S.117

164. P. Weiss, Die Ermittlung, S.87

165. E. Salloch, a.a.O., S.139

166. K. Braun, a.a.O., S.149

(ist) ein Hilfsmittel zur Bewältigung des undurchsichtigen, schlüpfrigen und massenhaften Materials. Sie gibt Weiss die Distanz zum Stoff, die es ihm erlaubt, denselben künstlerisch zu verarbeiten."<sup>167)</sup> Titel und Untertitel dienen, wie Salloch ausführlich nachweist, ebenfalls der Verfremdung, der Distanzgewinnung.

Weiss gebraucht also die künstlerischen Mittel nicht, um den Zuschauer „nachempfinden“ zu lassen, wie es damals in Auschwitz war. Das tut Hochhuth im fünften Akt des Stellvertreters und er scheitert daran, weil kein Mensch heute das wieder erleben kann, was damals war. Weiss dagegen sieht in den Kunstmitteln eine Möglichkeit, mehr als nur Kunst zu schaffen, nämlich eine reale Wirklichkeit, innerhalb deren dem Zuschauer erst jetzt bewußt wird, daß er Teil dieser Wirklichkeit ist, daß er in sie eingreifen, sie verändern und damit auch sich selbst verändern kann. Die Kunstmittel werden also nicht zum Hohn angesichts der grausamen Fakten von Auschwitz, wie Marianne Kesting meint, sondern sie bekommen einen realen und realisierbaren Gebrauchswert. Es muß allerdings hier die Einschränkung gemacht werden, daß dieser Gebrauchswert nur bei der Lektüre des Stückes klar erkennbar ist. Denn in den bisher erfolgten Aufführungen sind die Kunstmittel noch immer dazu gebraucht worden, Erlebnis-Kunst herzustellen, wodurch den Zuschauern verwehrt wurde, die nötige Distanz zu den überwältigenden Fakten zu gewinnen und somit ihnen auch die Einsicht verwehrt wurde, die Weiss vermitteln wollte.

---

167. E. Salloch, a.a.O., S.71

Mit der Ermittlung hat Weiss ein Stück geschrieben, das politisch viel effektiver ist als Hochhuths beide Stücke, weil Weiss die vergangene und die heutige Wirklichkeit als eine veränderbare darstellt, während Hochhuth bei einem „So ist es gewesen“ stehenbleibt. Weiss hat damit aber auch gleichzeitig den Schritt hin zur Parteilichkeit in die Praxis des Stückeschreibens umgesetzt, der im Marat/Sade noch nicht getan wurde. Dieses Schrittes wegen wurde ihm der Vorwurf gemacht, „unobjektiv“ zu sein. Weissens sogenannte „Unobjektivität“ ist aber viel objektiver als die angebliche „Objektivität“ Hochhuths, weil Weiss den Menschen in einen Gesamtzusammenhang hineinstellt, in dem politische, soziale und wirtschaftliche Faktoren den Menschen beeinflussen und der so beeinflusste Mensch wiederum diese Faktoren beeinflusst. Objektiv kann nur sein, wer diese dauernd sich fortbewegende Wechselwirkung erkennt, gleichzeitig aber auch erkennt, daß er selber nicht zum Objekt in diesem Gesamtzusammenhang werden kann, sondern immer Subjekt bleibt und daher nur subjektiv urteilen kann. Objektivität ist kein Zustand, wie bei Hochhuth, sondern ein geschichtlicher Prozeß.

Leider ist Weiss in der Ermittlung noch zu wenig auf die geschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhänge, die die Errichtung eines Auschwitz möglich machten, eingegangen. Das mag mit dafür ein Grund sein, daß in den Inszenierungen des Stückes immer wieder die Fakten in den Vordergrund traten, die Zuschauer sich immer wieder fasziniert und wollüstig an den Grausamkeiten berauschten, das Dargebotene für sie zur Erlebnis-Kunst wurde - eine Parallele zu Frankenstein-Filmen, nur diesmal dokumentarisch belegt - und daß dadurch ein Erkennen der eigenen Wirklichkeit

als Fortsetzung der Wirklichkeit, in der Auschwitz entstand, gar nicht möglich war. Doch Die Ermittlung kommt dem im ersten Teil dieser Arbeit aufgestellten Versuch einer Begriffsbestimmung des dokumentarischen Theaters viel näher als Hochhuths Stücke.

Gesang vom lusitanischen Popanz

Stück mit Musik in 2 Akten

Im August 1965 führte Ernst Schumacher ein Gespräch mit Peter Weiss, unter anderem über die Frage, wie man große weltgeschichtliche Prozesse, die uns alle angehen, überhaupt auf dem Theater darstellen könne. „SCHUMACHER: Wie kann man solche gewaltigen, für alle bedeutsamen, jeden berührenden Stoffe, die die Geschichte aufgeworfen hat, in eine Form bringen, die Komplexität ausdrückt und gleichzeitig den Menschen etwas besagt, auch vom Theatralischen her?... Wie kann man heute diese weltgeschichtlichen Prozesse auf dem Theater noch gestalten? WEISS: Für mich ist das eigentlich das einzige, was Wert hat, auf der Bühne - übrigens auch in der Prosa - dargestellt zu werden. Ich meine das nicht im beschränkten Sinne, daß man jetzt nur noch über den Konflikt Ost-West schreiben soll, sondern daß man in allem diesen Konflikt sehen muß... Ein Thema, das nur einen internen Konflikt hergibt, interessiert mich also überhaupt nicht... Was heute wesentlich ist, das ist der Versuch, sich zurechtzufinden in dieser Masse von gegensätzlichen Strömungen. Man muß da irgendwo eine Spur finden, auf der man weitergehen kann, und man muß wissen, wohin man gehen will. SCHUMACHER: Aber es scheint schwierig zu sein, Fabeln zu finden, die diesen großen Aspekt, diesen großen Horizont aufweisen. Das Schicksal der Bühne besteht nun einmal darin, daß dort in sehr starkem Maß das Individuum die Szene beherrscht. Wir wissen aber andererseits, daß das Individuum immer weniger die weltgeschichtliche Szene beherrscht, sondern dort eher große Kollektive, also ‚kollektive Helden‘, in letzter

Instanz entscheidend sind. Und hier eine Form zu finden, die der Bühne gerecht wird und gleichzeitig diese neue Dimension zur Anschauung bringt, das scheint den Dramatikern eine große Schwierigkeit zu bereiten."168) Doch Weiss meint, er verstehe nicht recht, was Schumacher mit „Fabel“ meine. Ein Geschehen auf der Bühne brauche für ihn keine Fabel haben, sondern könne auch ein Zustand sein, ein Ausschnitt aus einem riesenhaften Gebilde, „und innerhalb dieses Zustands befasse ich mich mit bestimmten Auseinandersetzungen, mit Figuren; es brauchen auch gar keine individuell ausgeformten zu sein, sondern sie können Sprachrohre sein für bestimmte Anschauungen."169) Er könne sich aber auch ein Drama denken, in dem nur Ideen zur Sprache kommen und nur Kräfte gegeneinander stehen als Gruppen und Chöre. Am Schluß des Gespräches sagt Schumacher dann, er dürfe vielleicht zusammenfassend folgern, „daß zur Darstellung geschichtlicher Prozesse, die für uns von Bedeutung sind oder sein sollten, starke dramaturgische Verkürzungen nötig sind."170)

Weiss hat schon mit der Ermittlung versucht, „ein Welttheater zu machen im Sinne des umfassenden Blicks, indem man versucht, diese großen Bestrebungen auf die Bühne zu bringen, die heute aktuell sind, diese heutige Auseinandersetzung aufzugreifen und sich darin zurechtzufinden."171) Allerdings ist ihm das nur teilweise gelungen. Doch nun, mit dem Popanz, hat er eine Form gefunden, „um diese Massen auf der Welt darzustellen, diese enormen Schübe, die von allen Seiten aufeinander eindringen."172)

---

168. E. Schumacher, a.a.O., S.107 ff.

169. Ebd., S.110

170. Ebd., S.111

171. Ebd., S.110

172. Ebd.

Mit diesem Stück hat Weiss den Gedanken an ein Drama, „in dem nur Ideen zur Sprache kommen und nur Kräfte gegeneinander stehen als Gruppen und Chöre“, ausgeführt.

Der Gesang vom lusitanischen Popanz wurde am Stockholmer Scala-Theater uraufgeführt, weil keine bundesrepublikanische Bühne sich bereitgefunden hatte, die Erstaufführung zu übernehmen. Über das Datum der schwedischen Aufführung, an deren Zustandekommen Weiss selbst beteiligt war, scheint Unklarheit zu bestehen. Im Juni-Heft 1967 der Zeitschrift Theater heute, in dem das Stück abgedruckt ist, steht: „Die Uraufführung war am 20. Januar 1967.“<sup>173)</sup> Henning Rischbieter nennt in seiner Besprechung des Stückes den 26. Januar 1967 als Uraufführungsdatum.<sup>174)</sup> Dasselbe Datum nennt auch Ian Hilton.<sup>175)</sup> Und in der Buchausgabe der Dramen Weiss' steht der 20. Februar 1967 als Premierendatum angegeben.<sup>176)</sup>

Widerspruchsvoll sind auch die Kritiken über das Stück. Weiss hat einen polemischen Text über das Regime Salazars in Lusitanien (das ist der alte römische Name für Portugal) und in dessen Kolonien Angola und Mozambique geschrieben. In elf revue-artig zusammengestellten Bildern verurteilt er die Politik der Ausbeutung, die vom Popanz betrieben wird. Dabei stellt sich Weiss auf die Seite der Ausgebeuteten. Doch gerade diese „einseitige Parteilichkeit“ ist ihm zum Vorwurf gemacht worden. So fragt sich ein Kritiker mit den Initialen V.O. in Christ und Welt: „Warum aber diese fanatische Einseitigkeit, die Simplifizierung des Diktaturproblems auf den kleinsten gemeinsamen Nenner der westlichen Ausbeuter,

---

173. Theater heute 6 (1967), S.49

174. H. Rischbieter, Gesang vom lusitanischen Popanz. In: Theater heute 3 (1967), S.9

175. I. Hilton, a.a.O., S.54

176. P. Weiss, Dramen 2, S.463

ohne Seitenblick auf die Parallelen jenseits der demokratischen Wasserscheide zwischen Ost und West?"<sup>177)</sup> Per Erik Wahlund wendet sich in der schwedischen Zeitung Svenska Dagbladet gegen die „fanatische Einseitigkeit der Textunterlage.“<sup>178)</sup> Marianne Kesting schreibt: „Während die Form sich verkompliziert, vereinfacht sich die Interpretation des Politischen zur Eindeutigkeit. Unter Anklage stehen die grellen sozialen Ungerechtigkeiten in den portugiesischen Kolonien. Peter Weiss arbeitet mit Schwarz-Weiß-Effekten.“<sup>179)</sup> Reinhard Baumgart meint: „Der Text ist einseitig, parteilich, in jeder Zeile, jeder Geste offen agitatorisch: er (Weiss) hat sich engagiert, gegen die portugiesische Kolonialherrschaft, für die von ihr Ausgebeuteten und Unterdrückten.“<sup>180)</sup> Ganze sieben Zeilen widmet Johannes Jacobi der Berliner Aufführung des Stückes im Juni 1967: „Peter Weiss schrieb Agitprop-Theater. Die Bühne wird zur politischen Agitation verwendet, Kunst ist nicht beabsichtigt, sondern Propaganda.“<sup>181)</sup>

Dagegen schreibt Gunter Schäble anlässlich der Ulmer Aufführung des Stückes, „es wäre unsinnig, zu verlangen, eine ‚Gegenseite‘ hätte zu Wort kommen sollen, wenn es nach Meinung des Autors keine Gegenseite, kein stichhaltiges Argument für das Fortbestehen des portugiesischen Kolonialbetriebs gibt.“<sup>182)</sup> Weiss referiert zwar die wenig überzeugenden Argumente der Gegenseite, doch das ist weniger „ein zu Wort kommen“ der Gegenseite als eine Selbstentlarvung: die Präsenz des lusitanischen Popanz in Afrika wird mit ideologisch verschleiernden Sprüchen verteidigt: wir,

---

177. V.O., Angola-Revue. In: Christ und Welt Nr.6 (10.2.1967), S.18

178. Zitiert nach: Theater heute 3 (1967), S.11

179. M. Kesting, Panorama, S.338

180. R. Baumgart, a.a.O., S.13

181. J. Jacobi, Berlin fand sich selbst. In: Die Zeit (20.10.1967), S.23

182. G. Schäble, Kein Stück für Rezensenten. In: Theater heute 1 (1968), S.38

die Portugiesen, zivilisieren die Barbaren, ohne uns wären sie gar nicht lebensfähig. Doch dahinter steckt reines Profitdenken, das darauf aus ist, möglichst hohe Gewinne aus den reichen Rohstoffvorkommen in den portugiesischen Kolonien zu erzielen. Das hat sich erst kürzlich wieder mit aller Deutlichkeit erwiesen, als nach dem Sturz von Caetanos Regime die Reformvorschläge des Generals Spinoza vor allem bei den Konzernherren auf heftigen Widerstand stießen. Ganz bewußt ist Weiss also „einseitig“ geblieben, denn für ihn sind die Argumente der anderen Seite unhaltbar, der Kolonialismus kann heute nicht mehr verteidigt werden, ganz bewußt hat er die Problematik des Stückes vergrößert und vereinfacht, denn nur so, durch die „dramaturgischen Verkürzungen“, konnte er geschichtliche Prozesse darstellen.

Doch den dargestellten geschichtlichen Prozeß beschränkt Weiss keineswegs auf Portugal und Angola. Er sieht ihn im Zusammenhang mit dem weltgeschichtlichen Ost-West Konflikt, in dem er schon früher Stellung bezogen hatte. Aber gerade diese Stellungnahme, Weiss' Sympathie dem Sozialismus gegenüber, verführte manche Kritiker dazu, schon in der Ermittlung ein „kommunistisches Propagandastück“ zu sehen. Noch viel mehr kommunistische Propaganda bietet für diese Kritiker der Popanz, schon allein weil in diesem Stück der Ost-West Konflikt im Mittelpunkt steht und nicht nur eine Randerscheinung ist wie in der Ermittlung. Wenn Weiss also im siebten Bild des Popanz sagen läßt: „CHOR: 24000 Mann schürfen euch Diamanten / in den Gruben von Luanda und Lunda / für einen Jahreslohn von 200 Dollar... 5: Für die Lobito Fuel Oil Company / Für die Petrofina / für die Royal Dutch Shell / Für die Burnay Bank / Für die First National City Bank...

7: Eisenerz / 5: Für die Companhia Mineira do Lobito / Für die Firma Krupp / Für Bethlehem Steel / Für die Westminster Bank",<sup>183)</sup> dann beschuldigt er nicht nur Portugal der Ausbeutung in Angola, sondern in den stellvertretend genannten amerikanischen und europäischen Konzernen die gesamte westliche Welt, d.h. auch uns. Rischbieter sagt dazu: „Weiss möchte, indem er auf die Portugiesen zielt, die Europäer, die weiße Welt insgesamt treffen. Er weist plakativ auf das Nato-Bündnissystem hin, dem auch Portugal angehört, auf die wirtschaftlichen Hilfeleistungen der Bundesrepublik,<sup>184)</sup> auf die militärischen Gegendienste der Portugiesen durch die Überlassung von Übungsflugplätzen. Er zählt die Namen der amerikanischen und europäischen Konzerne auf, die sich in den afrikanischen Gebieten Portugals engagiert haben - in Weissens Sicht: die an der kolonialistischen Ausbeutung dieser Gebiete

---

183. P. Weiss, Gesang vom lusitanischen Popanz. In: Theater heute 6 (1967), S.56; hiernach als „Popanz“ angeführt.

184. Hinzu kommen auch militärische Hilfeleistungen der Bundesrepublik. Unter der Überschrift „Bonns Waffen für Portugal“ veröffentlichte das Zeitmagazin vom 5. April 1974 auf Seite 8 die folgenden Angaben: „1961/1962: Acht Patrouillenboote der Bayrischen Schiffbaugesellschaft; 1961: Mehr als 50 Leichtflugzeuge DO 27 A-4; seit 1964: Herstellung von G-3-Gewehren in westdeutscher Lizenz in der Fabrik Braco de Prate. Ebenfalls seit 1964 werden in Portugal HK-21-Maschinengewehre (Heckler & Koch) in deutscher Lizenz hergestellt. Beide Gewehr-Typen werden nachweislich in den Kolonialkriegen eingesetzt; 1965: 60 Düsenjäger vom Typ Sabre F-86, die vorher von Kanada gekauft worden waren; 1965: Die Firma Fritz Werner liefert Maschinen für die Produktion von Leuchtspurgeschossen, Kaliber 7,65, an die portugiesische Fabrica Nacional de Municiones; 1966: 40 Kampfflugzeuge vom Typ Fiat G-91, die später in Guinea-Bissao und Mocambique eingesetzt werden; 1968: 12 „Noratlas“-Transportflugzeuge und 110 Dornier DO-27; 1969/1970: 30 Do-27; 1970/1971: Drei Korvetten, speziell für den Einsatz in tropischen Küstengewässern; 1972: Eine Noratlas; 1972: Die Bundesregierung erteilt einer Kölner Firma die Genehmigung, Anlagen zur Produktion von 81-mm-Granaten, 105-mm-Geschossen und 500-kg-Bomben bei Lissabon zu errichten.

Daneben behandelt die Bundeswehr in ihrem Lazarett in Hamburg-Wandsbek seit Jahren in den Kolonialkriegen verletzte portugiesische Soldaten.“

teilhaben. Wir sind an der Unterdrückung der Leute von Angola und Mozambique mitbeteiligt, nur notdürftig kann man diese Beteiligung indirekt nennen."<sup>185)</sup> Diese Beschuldigungen waren für manche Kritiker Grund genug, das Stück als kommunistische Propaganda abzulehnen. Es kam selbst zu politischen Verwicklungen. „AP meldet am 4. Februar: das portugiesische Außenministerium hat den Popanz als ‚unverantwortlich‘ bezeichnet, die regierungsfreundliche Lissaboner Zeitung Diario de Noticias...wirft nicht nur Peter Weiss, sondern gleich den Schweden in der Gesamtheit ‚politische Unwissenheit, Unhöflichkeit und mangelnde Stärke gegenüber dem Kommunismus‘ vor. Das Stück sei ein ‚Brechmittel‘. Auf Weissens Kritik an der blutigen Unterdrückung des Aufstandes in Angola 1961 erwidert die Zeitung: ‚Portugal kann Angola nicht den Russen und Chinesen überlassen‘.“<sup>186)</sup> Die Vermutung drängt sich auf, daß die bundesrepublikanischen Bühnen aus politischen Gründen, aus Furcht vor weiteren politischen Verwicklungen sich nicht zur Uraufführung des Stückes entschließen konnten.

Im Mai 1969 wurde das Stück in London aufgeführt. „As a result of the London production a request was made for the Director of Public Prosecutions to look into an M.P.'s demand for investigation with a view to the prosecution of Peter Weiss for incitement to racial hatred against the white people of Great Britain. It should be added that insufficient grounds were found for pursuing the matter.“<sup>187)</sup>

Nach der schwedischen Uraufführung schrieb Friedrich Luft

---

185. H. Rischbieter, a.a.O., S.9

186. Ebd.

187. I. Hilton, a.a.O., S.54

in der Welt: „So nimmt man diese Agitpropereette, dieses Marx-Musical, was ihren Inhalt angeht, mit Mißlichkeit entgegen.“<sup>188)</sup> Die ausführlichste, aber auch die unhaltbarste der Kritiken dieser Art wurde von Otto F. Best in seinem Buch über Peter Weiss verfaßt. Da schreibt Best, daß Weiss in den „10 Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt“ gesagt habe, daß „die Richtlinien des Sozialismus“ für ihn „die gültige Wahrheit“ enthielten. Daraus folgert Best: „Mit anderen Worten: die ‚sozialistischen Kräfte‘ sind identisch mit der ‚Wahrheit‘.“<sup>189)</sup> Mit dieser falschen Gleichstellung läßt sich Best genau das zuschulden kommen, was er Weiss zwei Seiten später vorwirft: „Die Vergrößerung und Vereinfachung, mit welcher der Autor zu Werk geht, ist peinlich.“<sup>190)</sup> Nicht Weissens Vereinfachungen sind peinlich, denn sie sind bewußt eingesetzte dramaturgische Mittel, sondern Bests falsche Schlüsse sind peinlich: Aus der obigen Gleichsetzung von „sozialistischen Kräften“ mit „Wahrheit“ folgert Best weiter: Da Sozialismus und Marxismus gleich seien, der Marxismus aber „Objektivität, gerade weil sie Neutralität, Wertfreiheit voraussetzt, ablehnt“, <sup>191)</sup> deswegen könne die obige Gleichung nicht stimmen, denn Wahrheit setze Objektivität voraus. Weil Weissens Stück marxistisch ist, Marxismus und Wahrheit sich aber gegenseitig ausschließen, deswegen könne das Stück auch nicht objektiv sein, es könne nichts beweisen, es könne nicht der Wahrheitsfindung dienen. Daraus wiederum leitet Best ab, „daß die Methode des dokumentarischen Theaters grundsätzlich versagen muß, wenn es sich darum handelt,

---

188. Zitiert nach: Theater heute 3 (1967), S.10

189. O.F. Best, a.a.O., S.148

190. Ebd., S.150

191. Ebd., S.157

(kollektive) historische Abläufe, lebendige Sozialkörper oder ,sozial-ökonomische Verhaltensweisen' zu fassen und auf der Bühne zur Diskussion, zum Nachdenken zu stellen."<sup>192)</sup>

Doch schon im ersten Teil dieser Arbeit ist darauf hingewiesen worden, daß Weiss unter Objektivität etwas anderes versteht als Best.<sup>193)</sup> Weiss will nicht im Sinne Bests „objektiv“, also ohne Standpunkt sein, sondern bewußt eine ganz bestimmte Stellung einnehmen. In diesem Zusammenhang sagt Lukács über die Parteilichkeit der Literatur, daß diese Parteilichkeit „nicht - wie ‚Tendenz‘, wie ‚tendenziöse‘ Darstellung - im Widerspruch zur Objektivität“ stehe. Sie sei „im Gegenteil die Voraussetzung zur wahren - dialektischen - Objektivität.“ Diese Objektivität habe nichts mit irgendeiner „Überparteilichkeit“ zu tun, „die eine unbewußte und darum fast immer verlogene Stellungnahme beinhaltet.“ Sie sei vielmehr eine Stellungnahme, „die die Erkenntnis und die Gestaltung des Gesamtprozesses als zusammengefaßte Totalität seiner wahren treibenden Kräfte, als ständige, erhöhte Reproduktion der ihm zugrunde liegenden dialektischen Widersprüche möglich macht. Diese Objektivität beruht aber auf der richtigen - dialektischen - Bestimmung des Verhältnisses der Subjektivität zur Objektivität, des subjektiven Faktors zur objektiven Entwicklung; auf der dialektischen Einheit von Theorie und Praxis.“<sup>194)</sup> Bests „Objektivität“ kann dagegen mit dem verglichen werden, was Lukács im hier zitierten Abschnitt als „Überparteilichkeit“ bezeichnet. Der Vorwurf Bests, daß diese „Objektivität“ bei Weiss fehle, ist dann

---

192. Ebd.

193. Siehe oben, S.32

194. G. Lukács, Tendenz oder Parteilichkeit? In: Schriften zur Literatursoziologie, S.119

gar kein Vorwurf mehr, sondern eher ein Vorzug des Stückes, denn gerade dieser „Objektivität“ hat Weiss bescheinigt, daß sie unter Umständen ein Begriff sei, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten diene.<sup>195)</sup>

Was aber will Weiss mit seinem Stück erreichen? „Er will uns - wie heißt doch der Ausdruck in der DDR? - agitieren, durch Agitation gewinnen.“<sup>196)</sup> Er will uns durch Information, auch wenn sie einseitig ist, nicht für den Marxismus, sondern gegen die Ausbeutung, gegen die Unmenschlichkeit gewinnen. Zu Recht betont Rischbieter, daß Weissens Werk keiner nationalen Literatur angehöre. „Er steht in keiner partiellen Verpflichtung. Er unternimmt es...universale Verantwortlichkeit zu praktizieren. Angola ist ihm so nahe wie die Berliner Mauer - und vielleicht sogar näher, weil Schuld und Leid dort in Afrika eindeutiger verteilt sind.“<sup>197)</sup> Doch gerade in diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, ob es denn wirklich so unsinnig ist, zu verlangen, daß eine Gegenseite zu Wort hätte kommen sollen. Für Weiss mag es keine stichhaltigen Gegenargumente geben, aber das soll nicht heißen, daß es sie für den Zuschauer auch nicht geben darf. „Darin, daß der politische Gegner lediglich als ‚Popanz‘ erscheint“, sieht Manfred Karnick eine zentrale dramatische Schwäche des Stückes. „Wenn man den Standpunkt der einen Seite keinen Augenblick lang als vertretbare Position ernstnehmen kann, fehlt der Agitation jeder Gehalt und jede Gespanntheit. Dann ist uns die Möglichkeit genommen, aus eigener Überzeugung Stellung zu beziehen. Dann zwingt uns nichts

---

195. Siehe oben, S.36

196. H. Rischbieter, a.a.O., S.9

197. Ebd.

zur Parteinahme. Das Stück nimmt sie uns ja bereits ab! Wenn wir den Standpunkt des Autors teilen, fühlen wir uns bestätigt. Wenn wir entgegengesetzter Meinung oder unentschieden sind, sagt uns das Stück weniger als die historische Quellenschrift, der aktuelle Zeitungsbericht oder der Fernsehreport. Durchaus gegen die Absicht des Verfassers ergibt sich hier als Folge der bewußten Parteilichkeit ein engagiertes Theater, das nicht engagiert."<sup>198)</sup> Ähnliches sagt auch Peter Demetz: Weiss präsentiert in diesem Stück „monolithische politische Argumente, die eher darauf angelegt sind, den Glauben der Überzeugten zu stärken als die Skeptiker zu überzeugen."<sup>199)</sup> Weiss läßt die Gegenseite zwar auch als individuelle Weiße auftreten, die ihre Argumente vorbringen, aber schon oben ist darauf hingewiesen worden, daß diese Argumente nichts als ideologisch verschleierte Banalitäten sind. Diese Tatsache verführt Weiss dazu, die Gegenseite nicht ernst zu nehmen. Dadurch versäumt Weiss, in seinem Stück darzulegen, daß gerade diese unhaltbaren Argumente furchtbar ernste und konkrete Folgen haben. Auch die Machthaber sind sich dessen bewußt, daß ihre Argumente unhaltbar sind, aber gerade diese Unhaltbarkeit ihrer Argumente zwingt sie dazu, Gewalt zu gebrauchen, um ihr eigentliches Ziel, die Profitwirtschaft mit den afrikanischen Rohstoffen, ungehindert weiterverfolgen zu können. Die Gegenseite hätte ernst genommen werden müssen, nicht weil ihre Argumente eventuell doch noch zu verteidigen wären, sondern weil erst damit „jene Stellungnahme erfochten (wird), die die Erkenntnis und die

---

198. M. Karnick, a.a.O., S.135 f.

199. P. Demetz, a.a.O., S.148

Gestaltung des Gesamtprozesses als zusammengefaßte Totalität seiner wahren treibenden Kräfte, als ständige, erhöhte Reproduktion der ihm zugrunde liegenden dialektischen Widersprüche möglich macht." Eine Stellungnahme ist erst dann eine wirkliche Stellungnahme, wenn sie auf Grund einer ernsthaften Auseinandersetzung erfolgt ist. Eben diese Auseinandersetzung konnte bei Weiss nicht stattfinden, weil die Gegenseite von vornherein einer Auseinandersetzung nicht für würdig befunden wurde. Weiss hat die Gegenseite wohl angeführt, ihr aber nicht das Gewicht gegeben, das auch den Zuschauer zur Parteinahme gezwungen hätte. Zu Recht erkennt Karnick daher in diesem Punkt die Schwäche des Stückes.

Doch selbst wenn es dem Stück gelänge, zu informieren, zu überzeugen, zu empören, erhebt sich die Frage, die Schäble sich stellte, nämlich: Was fange ich mit dieser Information, dieser Überzeugung und Empörung an? „Natürlich nichts, wenn ich nicht die billige Reservierung auf eine mir beigebrachte Ansicht vornehme, die mich in Zukunft an der Zeitungs- und Wohlstandskonformität leiden läßt - dazu ist nicht nur genügend anderer Anlaß, das wird auch mit ziemlicher Sicherheit zur phlegmatischen Nonkonformistenattitude. Weiss erreicht also am Ende mit dem Popanz nichts außer einigen Stunden unklarer Empörung.“<sup>200)</sup> Das stimmt nicht ganz. Außer der unklaren Empörung, die sich gegen die Ausbeuter, in diesem Falle die Portugiesen, richtet, erreicht Weiss bei uns auch noch, daß wir uns dessen bewußt werden, daß wir ebenfalls von der Ausbeutung der portugiesischen Kolonien

---

200. G. Schäble, a.a.O., S.40

profitieren, daß wir uns nicht billig über die Portugiesen aufregen sollten, solange wir selber an der Ausbeutung teilnehmen, solange unsere Autos z.B. noch mit dem Öl geschmiert werden, das die Schwarzen für einen Hungerlohn in Angola aus der Erde holen. Schäßles abschließende Frage, ob es überhaupt einen Theaterautor gebe, der mehr als einige Stunden unklarer Empörung erreiche, ist damit teilweise beantwortet. Doch hinter seiner Frage nach der Empörung gegen die Ausbeuter liegt eine weit wichtigere Frage, nämlich ob es dem Stück gelingt, das in uns erwachte Bewußtsein unserer „Mittäterschaft“ in Empörung gegen uns selbst und somit zum aktiven, konkreten Handeln gegen die Zustände in den portugiesischen Kolonien umschlagen zu lassen.

Diese Frage steht auch im Hintergrund der Kontroverse zwischen Hans Magnus Enzensberger und Peter Weiss. Im Kursbuch 2 meint Enzensberger, daß die konventionelle Einteilung der Welt in einen Ost- und einen Westblock nicht mehr ausreiche, um die heutige Weltlage zu beschreiben. Diese Weltlage werde heute bestimmt durch den Gegensatz zwischen den reichen und den armen Völkern, vor allem durch die unüberbrückbare Kluft zwischen beiden. „Ohnmächtig stünden wir dem Zwiespalt gegenüber: die Idealisten seien auf unwirksame, punktuelle Caritas verwiesen, die Liberalen auf Sympathie und Behauptung der eigenen ‚inneren‘ Freiheit. Besonders verblendet aber wollten Enzensberger die ‚Doktrinären‘ erscheinen: ‚Sie ergreifen Partei gegen die Welt, in der sie leben... Ihre Aktivität bleibt verbal, sie erschöpft sich in Agitation‘.“<sup>201)</sup>

---

201. Zitiert nach: H. Rischbieter, a.a.O., S.10

Auf diese Ansicht Enzensbergers antwortete Weiss im Kursbuch 6. Dem, was Enzensberger als doktrinäre Haltung kennzeichnete, widersprach Weiss: „Indem wir uns soviel Kenntnisse wie möglich verschaffen über die Zustände in den von den ‚Reichen‘ am schwersten bedrängten Ländern, können wir diese Länder in unsere Nähe rücken und unsere Solidarität mit ihnen entwickeln.“<sup>202)</sup>

Für Weiss ist Solidarität aber nicht ein unbestimmtes Gefühl der Sympathie, sondern sie entspricht eher der tätigen christlichen Nächstenliebe. In ihrer Verwirklichung wird gleichzeitig auch die von Lukács postulierte Einheit von Theorie und Praxis verwirklicht. Enzensberger dagegen ist pessimistischer: für ihn ist Solidarität, so wie sie in der sogenannten revolutionären Literatur Westeuropas gefordert wird, noch immer mehr Theorie als verwirklichte Praxis. In seinem Aufsatz „Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend“ zitiert er Régis Debray, der in einem Brief aus Bolivien mit großer Entschiedenheit für eine Literatur eintritt, die sich als bloßes Instrument der Agitation versteht: „Für den Kampf, der vor unseren Augen und in jedem einzelnen von uns ausgekämpft wird zwischen der Prähistorie und dem Wunsch, unserer Vorstellung vom Menschen entsprechend zu leben, brauchen wir Werke, die Zeugnis davon ablegen: wir brauchen Fetzen und Schreie, wir brauchen die Summe aller Aktionen, von denen solche Werke Nachricht geben. Erst dann, wenn wir sie haben, unentbehrliche und einfache Berichte, Lieder für den Marsch, Hilferufe und Losungen für den Tag, erst dann haben wir ein Recht darauf, uns

---

202. Ebd.

an literarischen Schönheiten zu erfreuen.' Eine Literatur, die solchen Forderungen entspräche, existiert, wenigstens in Europa, nicht."<sup>203)</sup> Enzensberger zitiert auch André Breton, der schon vor vierzig Jahren den Grund angegeben hat, weswegen eine solche Literatur in Europa nicht existieren kann: „Denn in einer vorrevolutionären Epoche ist der Schriftsteller oder Künstler notwendigerweise im Bürgertum verwurzelt und schon deshalb außerstande, für die Bedürfnisse des Proletariats eine Sprache zu finden."<sup>204)</sup> Die einzige Literatur, die der Forderung Debrays einigermaßen entgegenkomme, seien „beispielsweise Günter Wallraffs Reportagen aus deutschen Fabriken, Bahman Nirumands Persien-Buch, Ulrike Meinhoffs Kolumnen, Georg Alshaimers Bericht aus Vietnam. Den Nutzen solcher Arbeiten halte ich für unbestreitbar. Das Mißverhältnis zwischen der Aufgabe, die sie sich stellen, und den Ergebnissen, die sie erbracht haben, läßt sich nicht auf Talentfragen reduzieren. Es ist auf die Produktionsverhältnisse der Bewußtseins-Industrie zurückzuführen... Die Verfasser halten an den traditionellen Mitteln fest: am Buch, an der individuellen Urheberschaft, an den Distributionsgesetzen des Marktes, an der Scheidung von theoretischer und praktischer Arbeit."<sup>205)</sup>

Auch Weissens Stück ist eine der Arbeiten, bei der das Mißverhältnis zwischen der Aufgabe, das es sich stellte, und den Ergebnissen, das es erbracht hat, auf die Produktionsverhältnisse der Bewußtseins-Industrie zurückzuführen ist. Deshalb ist Schäubles Frage nicht ganz gerechtfertigt. Es geht nicht darum, ob ein

---

203. H.M. Enzensberger, Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: Poesie und Politik, S.323 f.

204. Ebd., S.324

205. Ebd., S.327

Theaterautor mehr als unklare Empörung erreiche, sondern darum, ob ein Stück oder ein Theaterautor in der bundesrepublikanischen Gesellschaft überhaupt in der Lage ist, mehr zu erreichen. Die Frage nach der politischen Effektivität dieses Stückes ist daher nicht nur eine Frage nach der Qualität des Stückes, sondern die mindestens ebenso wichtige Frage nach der Beschaffenheit der Gesellschaft, in der das Stück aufgeführt wird. Eine Aufführung des Stückes vor schwarzen Minenarbeitern in Luanda zum Beispiel, hätte bei Schäble gar nicht die Frage aufkommen lassen, ob das Stück mehr als einige Stunden unklarer Empörung erreiche. Die Art der Rezeption des Stückes und damit seine politische Effektivität hängt von der Art des Publikums ab. In der Bundesrepublik gehörte das Publikum der städtischen Bühnen, an denen Weissens Stück aufgeführt wurde, zum Bürgertum, dem die Probleme eines angolischen Minenarbeiters nicht nur vollkommen unverständlich, sondern darüber hinaus auch völlig gleichgültig sind. Selbst ein sich zufälligerweise in ein städtisches Schauspielhaus verirrender bundesrepublikanischer Arbeiter wird Schwierigkeiten haben, die Zusammenhänge zwischen seiner eigenen Problematik und der eines schwarzen Arbeiters in Angola zu erkennen und zu begreifen, weil die Situation eines europäischen Arbeiters so viel komplexer und undurchschaubarer ist als die seines angolischen Kollegen.

Deshalb wurden die Aufführungen dieses Stückes dem bürgerlichen Publikumsgeschmack angepaßt, das Stück wurde zur Erlebnis-Kunst umfunktioniert. Schon Rischbieter meinte, daß „dies...als Pamphlet, ein bedeutendes Stück Literatur ist. Es ist nicht für die Lektüre bestimmt, es will gesprochen, gesungen, getanzt werden. Es drängt auf die Bühne.“<sup>206)</sup> Die Aufführungen konzentrierten

sich dann auch auf das Show-Element des Stückes, so daß Rischbieter selbst bei der Stockholmer Aufführung, an der Weiss mitarbeitete, feststellt, daß es ihr „an Schärfe, Brüche, an Frischem und Heftigem - an Sprengkraft“ fehlt.<sup>207)</sup> Noch deutlicher sagte Rischbieter das anlässlich der Berliner Aufführung des Stückes, die zur „aufgeputschten, emotional angeheizten Massen-Show“ wurde: „Ich fühle mich außerstande, am Beispiel dieser Aufführung zu sagen, was Weissens Text (dessen Triftigkeit als politisches Pamphlet ich im März-Heft begründete) heute auf unserem Theater zu bewirken vermöchte... Die Probe aufs Exempel, ob nämlich Weiss für politische Themen die gemäße Form gefunden hat, ist ausgeblieben. Betrifft uns Angola? Die Frage bleibt offen.“<sup>208)</sup> Die Frage ist bis jetzt bei allen Aufführungen offen geblieben, doch so, wie Rischbieter sie stellt, wird sie immer offen bleiben müssen, denn weder kann das bürgerliche Publikum, noch können die bürgerlichen Stadttheater die Probe aufs Exempel liefern. Nicht die Frage, ob Weiss für politische Themen die gemäße Form gefunden hat, ist wichtig, sondern die Frage, ob unsere Theater für politische Themen die gemäße Aufführungsform gefunden haben. Diese Frage wird erst dann beantwortet werden können, wenn sich die Theater von Grund auf verändert haben und damit auch die Zusammensetzung des Publikums sich grundlegend geändert hat.

---

207. Ebd., S.12

208. H. Rischbieter, Realität, Poesie, Politik, a.a.O., S.14

### Figuren

In der Ermittlung trugen nur die Angeklagten noch ihre Namen; die anderen Figuren blieben namenlos. Im Gesang vom lusitanischen Popanz tritt nur noch eine Person mit Namen auf: „Ich heiße Ana.“<sup>209)</sup> Doch die Darstellerin dieser Rolle ist schon im nächsten Bild Teil des Chores und stellt außerdem eine Afrikanerin dar, die bei der örtlichen Behörde um die Erlaubnis bittet, mit anderen Gleichgesinnten eine eigene Schule gründen zu dürfen. Weiss selbst sagt in der Vorbemerkung zum Stück folgendes über die Figuren: „7 Spieler, 4 weibliche, 3 männliche, stellen alle Rollen des Stückes dar. Ihre Kleidung alltäglich. Mit einfachsten Mitteln können Übergänge von einer Rolle zur andern angedeutet werden. Ein einzelner Gegenstand genügt: ein Tropenhelm, ein Kruzifix, ein Bischofshut, ein Stock, ein Sack usw. In seltenem Fall eine Halbmaske. Die Attribute dürfen nicht kunstvoll sein. Ihre Machart soll zu sehen sein. Oder sie sollen wirken wie aufgefunden am Straßenrand. Auf keinen Fall dürfen mit Schminke und Maskierung Wechsel von europäischer zu afrikanischer Rolle, und umgekehrt, gezeigt werden. Die Schauspieler, gleich welche Hautfarbe sie haben, sprechen abwechselnd für Europäer und Afrikaner. Nur in ihrer Spielweise nehmen sie Stellung zu den Konflikten.“<sup>210)</sup>

Auch in diesem Stück entpersonalisiert Weiss also seine Figuren. Sie sind Stimmen, Sprachrohre, die jeweils eine Idee ausdrücken. Doch Weiss geht hier einen Schritt weiter als in

---

209. P. Weiss, Gesang vom lusitanischen Popanz, S.54  
210. Ebd., S.49

der Ermittlung. Dort bestand noch eine klare Trennung zwischen den einander sich gegenüberstehenden Seiten: die Angeklagten trugen ihre Namen, die ehemaligen Häftlinge waren namenlos. Palitzsch versuchte in der Stuttgarter Aufführung der Ermittlung diese Trennung aufzuheben, indem er die Schauspieler jeweils mehrere Rollen spielen ließ. Dadurch wurde er dem Text bzw. Weissens Intention gerechter als andere Aufführungen, weil es dem Autor ja gerade darauf ankam, die Austauschbarkeit der beiden Seiten aufzuzeigen. Hier im Popanz gibt Weiss die Regieanweisung, die bei der Ermittlung fehlte. Jeder Spieler stellt mehrere Rollen dar und jede dieser Rollen ist namenlos. „Der Negersklave ist im nächsten Augenblick ein Diplomat, ...der Plantagenarbeiter wird zum bramabasierenden General, dann wieder zum verzweifelten Widerstandskämpfer. Die demütige Putzfrau verwandelt sich in eine mondäne Dame, die Witwe eines schwarzen Kumpels in eine Journalistin, die einen Minister interviewt, der kurz zuvor als Bischof das Volk segnete.“<sup>211)</sup> Außerdem gruppieren sich die Spieler in immer wieder anderen Zusammenstellungen zum Chor, der einmal als Kommentator fungiert, ein anderes Mal eine Gruppe von Afrikanern und ein drittes Mal eine Gruppe von Europäern darstellt. Dadurch wird dem Schauspieler einerseits jede Möglichkeit genommen, zum Rollenträger zu werden, sich mit der Rolle zu identifizieren und das macht es auch dem Zuschauer unmöglich, sich mit einer bestimmten Figur zu identifizieren. „Die Figur ist nur noch Leerform für wechselnde Inhalte.“<sup>212)</sup> Aber andererseits wird durch

---

211. V.O., Angola-Revue, a.a.O., S.18

212. M. Karnick, a.a.O., S.135

die Vielfalt der Rollen, die jeder Schauspieler zu übernehmen hat, die Austauschbarkeit dieser Rollen demonstriert. Der Schauspieler, der gerade noch einen Unterdrücker spielte, stellt im nächsten Augenblick einen Unterdrückten dar. Damit wird ganz deutlich, daß die Rolle nicht an die Person gebunden ist, daß die Trennung in Ausbeuter und Ausgebeutete, die in Angola auch gleichzeitig eine Rassentrennung ist, kein unabänderliches Naturgesetz ist, sondern eine dem Menschen durch politische und ökonomische Interessen aufgezwungene soziale Rolle. Die Unmöglichkeit, sich mit den schnell wechselnden Rollen im Stück zu identifizieren, soll den Zuschauer wie den Darsteller der jeweiligen Rolle, in die Distanz zwingen, die auch Brecht mit seinem Verfremdungseffekt erreichen wollte. Denn nur aus dieser Distanz ist die Einsicht möglich, die das Stück vermitteln will, daß nämlich die demonstrierten Zustände durchaus veränderbar sind. Leider ist diese Einsicht aber in keiner der Aufführungen des Stückes vermittelt worden. Das liegt nicht am Stück, wie schon angedeutet wurde, sondern daran, daß die von Weiss gebrauchten „Kunstmittel“, der schnelle Rollenwechsel, der Tanz, der Gesang, dazu verwendet wurden, um bürgerliche Erlebniskunst, um eine emotional angeheizte Massen-Show, wie Rischbieter das nannte, herzustellen.

### Sprache

Auch die Sprache führt hier dazu, daß der Zuschauer von dem Geschehen Abstand nimmt. Weiss selbst sagte ja auch in seinen „Notizen zum dokumentarischen Theater“: „Je bedrängender das Material ist, desto notwendiger ist das Erreichen eines Überblicks, einer Synthese.“<sup>213)</sup> Schon in der Ermittlung hat Weiss die

---

213. P. Weiss, a.a.O., S.34

Sprache als Distanzierungsmittel verwendet. Im Popanz wird diese Funktion der Sprache noch deutlicher. Dadurch daß die Sprache hier zur Kunstsprache wird, soll der Zuschauer vom Material, vom Inhalt der Sprache verfremdet werden. Er soll in eine Distanz gezwungen werden, die ihm die Einfühlung in das Dargestellte, ein verschleierndes Sympathiegefühl den armen Schwarzen gegenüber unmöglich macht. In dieser Distanz wird dem Zuschauer das Mitdenken und damit auch das Umdenken ermöglicht, womit die Voraussetzung einer möglichen Änderung der dargestellten Zustände gegeben ist. Doch auch diese durch die Sprache zu schaffende Distanz haben die Aufführungen des Stückes, die in der Bundesrepublik stattfanden, nicht herzustellen vermocht.

Wie sieht nun diese Sprache aus? Weiss gebraucht drei Sprachformen, die er auf die drei Figurengruppen verteilt. Die Stimmen der Unterdrücker (Popanz, Bischof, General, Kolonisatoren) sprechen in rhythmisierter Prosa, der Chor (die Afrikaner) spricht in freirhythmischen Formen, die manchmal an afrikanische Lyrik erinnern, und die drei Sprecher (Wortführer der Afrikaner und der Solidarität des Autors mit ihnen) äußern sich in grob gereimten Knittelversen. „Diese Dreiteilung ist allerdings nicht strikt durchgehalten, der Text weist eine Fülle von Varianten, Kleinformen, Entgegensetzungen auf.“<sup>214)</sup> So zum Beispiel repräsentiert der Chor am Anfang des zweiten Bildes die portugiesischen Eroberer mit seinem Refrain: „In den seit 5 Jahrhunderten / zu uns gehörenden / überseeischen Provinzen.“<sup>215)</sup> Im selben Bild reprä-

---

214. H. Rischbieter, Gesang vom lusitanischen Popanz, a.a.O., S.10

215. P. Weiss, Popanz, S.51

sentiert er aber auch die Afrikaner in einem lyrischen Wechsel-  
gesang mit der Spielerin 2, die zur Vorsängerin wird: „CHOR: Reißt  
die Erde auf wühlt sie auf werft sie auf / 2: Laßt die Männer die  
Schmerzen der Kreißenden spüren / CHOR: Reißt die Erde auf wühlt  
sie auf werft sie auf / 2: Laßt die Männer die Schmerzen des  
Gebärens spüren.“<sup>216)</sup> Wenig später im dritten Bild repräsentiert  
der Chor wieder die Kolonisatoren, aber nun spricht er in ge-  
reimten Knittelversen: „Wir aber sind es die nutzbar machen Afrika /  
die die Schlafsucht bekämpfen und die Malaria / Wir sind es die  
die Schätze des Bodens erschließen / so daß viele davon den  
Gewinn genießen.“<sup>217)</sup> Auch diese nicht strikt durchgehaltene  
Dreiteilung der Sprachformen verwischt also die Rolleneinteilung  
in Ausbeuter und Ausgebeutete. Das heißt nicht, daß es keine  
Unterschiede zwischen ihnen gibt, doch sie kommen lediglich in den  
Inhalten des Gesagten zum Ausdruck. Es ist also nicht ohne  
weiteres aus den Formen des Gesagten ersichtlich, ob der jeweilige  
Sprecher zu den Ausbeutern oder zu den Ausgebeuteten gehört. Weiss  
vermeidet die Festlegung der Rollen auf einen bestimmten Sprach-  
stil: nicht alle Ausbeuter sprechen z.B. dauernd in rhythmisierter  
Prosa. Auch dadurch erschwert Weiss eine Identifikation des  
Zuschauers mit einer bestimmten Rolle.

Nur dort, wo der Inhalt in Musikformen ausgedrückt wird,  
unterstützt die Form den Text. So heißt es in einer Regieanweisung:  
„Den letzten Absatz der POPANZ-Rede bringt 6 als Arie vor.“<sup>218)</sup>  
Der Popanz gähnt und die Arie folgt: „Jugend / mehr denn je /

---

216. Ebd.

217. Ebd., S.52

218. Ebd., S.50

müßt ihr euch stärken / körperlich und geistig / um morgen bereit zu sein / die Soldaten abzulösen / zur Verteidigung / unserer Werte."<sup>219)</sup> Dazu sagt Salloch: „Arie ist hier Klischee, endlose Wiederholung des alten Unsinn, nicht zur Erbauung, zum Mitfühlen des Zuschauers gesungen, sondern um ihn zum Widerstand gegen die ewigen Wiederholungen des Sängers zu führen."<sup>220)</sup> An anderer Stelle sagt Weiss in einer Regieanweisung: „2 tritt von hinten durch den Vorhang. Ihr Gesicht verzogen zu einem künstlichen Lächeln. Singt zu einer einschmeichelnden Melodie."<sup>221)</sup> Dann folgt der Text: „Geduldig arbeiten seht ihr unsre bäuerlichen Menschen / weltlichen Reichtum streben sie nicht an / Zufrieden wohnen sie in ihren reinlichen Hütten / in Demut verbunden den Großgrundbesitzern / deren noble Schlösser die Landschaften zieren."<sup>222)</sup> Der Text drückt hier das aus, was schon die Musik, die einschmeichelnde Melodie suggeriert: Zufriedenheit, Ergebenheit, Ruhe. Im Zusammenhang aber, in dem dieses Lied steht, wird deutlich, daß Text und Melodie zur Parodie werden, Ruhe und Harmonie nur vortäuschen. Denn unter der anscheinend ruhigen Oberfläche brodelt es: „Wir Gefangenen verfluchen jeden Tag / an dem unser Land nichts gegen sie vermag."<sup>223)</sup> Diese „sie“ sind unter anderen auch die Großgrundbesitzer. Doch, wie gesagt, nur an diesen Stellen, wo Weiss Musikformen gebraucht, werden diese Formen von ihm als Charakterisierungsmittel verwendet. Ansonsten aber scheint es für den Inhalt des Gesagten belanglos zu sein, ob nun ein Sprecher in rhythmisierter Prosa, in freien Rhythmen oder in Knittelversen

---

219. Ebd.

220. E. Salloch, a.a.O., S.137

221. P. Weiss, Popanz, S.60

222. Ebd.

223. Ebd.

spricht.

Es ist noch anderes an der Sprache kritisiert worden: Weiss habe grob, ungeschlacht, holpernd geschrieben. Darauf entgegnet Rischbieter: „Natürlich hat er das. Scheinbare Unbedenklichkeiten in der Wortwahl, rohe, selbst papierne Wendungen unterlaufen - sie sind für den Pamphletcharakter des Textes notwendig.“<sup>224)</sup> Aber das stimmt nicht. Diese Sprache ist in hohem Maße Kunstsprache, gerade weil Weiss bewußt „grob, ungeschlacht, holpernd geschrieben“ hat. Diese Kunstsprache trägt nichts zum Pamphletcharakter des Stückes bei, sondern negiert ihn eher. Durch die Sprache wird das Stück nicht zum Pamphlet, sondern zum Kunstwerk, wenn auch zu einem scheinbar primitiven. Rischbieter selbst berichtet in einem Gespräch mit Weiss nach der Uraufführung des Popanz, daß Weiss sich auch eine andere Aufführung als die Stockholmer vorstellen könne: „ein Jahrmarktstheater, grob, grell, stark, einfach.“<sup>225)</sup> Denn das ist, was Weiss mit dem Popanz geschrieben hat: Jahrmarktstheater, und das ist ihm so „grob, grell, stark, einfach“ geraten, daß viele Regisseure meinten, man müsse es erst zu einem „Kunstwerk“ verbessern, bevor man es aufführen könne. Was bei diesen Verbesserungsversuchen herauskam, wurde schon an anderer Stelle zitiert: eine seichte, oberflächliche Vergnügungs-Show, die einer Kreuzung zwischen einem Musical und einem Kabarett glich, die aber deswegen kaum noch etwas mit dem politisch brisanten Theater-text zu tun hatte, den Weiss schrieb.

---

224. H. Rischbieter, *Gesang vom lusitanischen Popanz*, a.a.O., S.11  
225. H. Rischbieter, *Peter Weiss dramatisiert Vietnam*, a.a.O., S.6

### Struktur

Wie schon erwähnt, ist das Stück in elf Bilder oder Nummern eingeteilt und jede Nummer ist wieder in die schon oben erwähnte Gruppierung der Stimmen unterteilt. Damit ergibt sich, wie schon bei der Ermittlung, ein Bezug zu Dantes Divina Commedia. Weiss hat nirgends, soweit mir bekannt, den Gesang vom lusitanischen Popanz als Teil des geplanten dreiteiligen Welttheaters gesehen. Doch wenn man Die Ermittlung als Parallele zu Weissens Inferno sehen kann, dann könnte man auch den Popanz als Parallele zu Weissens Purgatorio sehen. Dieses Purgatorio ist nach Weiss die Gegend des Zweifels, in der es den Gedanken an eine Veränderung gibt. Solch eine „Gegend“ wird im Popanz dargestellt.

Die Unterteilung der Nummern ist aber nicht so klar wie in der Ermittlung. Nummer I beginnt mit einer Schmähung des Popanz durch die Sprecher. Unmittelbar darauf folgt als Kontrast eine scheinheilige Selbstinterpretation des Popanz. Damit wird auf das lusitanische System im Mutterland hingewiesen. Es folgt eine illustrierende Kurzszene, in der ein Herr, der eben noch als „fortschrittlicher“ Nutznießer des lusitanischen Systems die Notwendigkeit der Arbeitskräftereserve begründete, der Dienstmagd Befehle erteilt. Es schließt sich ein Frauen-Monolog über die Mühsal des Alltags an und dann folgt, nach kurzen Wechselreden zwischen Herr, Dame und Dienstmagd, die Überleitung nach Afrika. Erst Nummer II spielt sich also in Afrika ab. Nummer X und XI kehren wieder nach Lusitanien zurück. „Der Kreis, der Angola und Mozambique gefangenhält, ist geschlossen“, <sup>226)</sup> sagt Rischbieter.

---

226. H. Rischbieter, Gesang vom lusitanischen Popanz, a.a.O., S.11

Doch innerhalb dieses Kreises haben wir es zu tun mit kontrastierenden Sichtweisen, Miniatur-Szenen, die als „dramatische Mikroformen in den reportierenden Gesamtverlauf eingesprengt“ sind, und mit lyrischen Wechselgesängen. Diese verschiedenen Strukturelemente sind unvermittelt nebeneinandergesetzt und daraus ergibt sich das, was Manfred Karnick als dramatische Collage bezeichnet: „Die asyndetische Folge der Episoden, der schlagartige Wechsel der Bilder, die beunruhigende Verschränkung der Zeiten und die Auflösung des Charakters.“<sup>227)</sup> Diese Collagen-Technik gebraucht Weiss in diesem Stück zur Demontierung der Wirklichkeit, „um sie nach einem neuen Entwurf zu einem Bild mit eindeutiger, bewußt parteilicher Aussageabsicht wieder zusammenzustellen. Die strukturellen Verschiebungen sind Ausdruck einer thematischen Umfunktionierung.“<sup>228)</sup>

Gleichzeitig läßt sich aber auch vom Gebrauch dieser Collagen-Technik her eine Verbindung ziehen zum Surrealismus. Schon in der Ermittlung ist Weissens Abhängigkeit von dieser Kunstrichtung zu sehen. Hier beim Popanz wird diese Abhängigkeit noch deutlicher sichtbar. Auch im Surrealismus wurde die Wirklichkeit in ihre Einzelteile zerlegt und wieder, allerdings „unnatürlich“, zusammengesetzt, wenn auch teilweise zu einem anderen Zweck. Wie im Surrealismus sind auch bei Weiss Struktur und Aussage eins. Sein Drama „spielt das Spiel von der Unfreiheit des Menschen und von dem Kampf um seine Befreiung, von der Verunsicherung und von der Veränderung der Welt. Und Unfreiheit und Befreiung, Verun-

---

227. M. Karnick, a.a.O., S.131

228. Ebd., S.142

sicherung und Veränderung stehen nicht nur in antithetischem Bezug, sondern auch im Zusammenhang von Voraussetzung und Folge."229)

Gerade diese Antithetik, dieses unmittelbare Nebeneinander von Widersprüchlichem macht die Spannung des Textes aus. Diese Spannung ist aber auch gleichzeitig Voraussetzung für die beabsichtigte Folge, nämlich Agitation. Je mehr Spannung erzeugt wird, desto leichter ist Agitation möglich. Wird diese Spannung überspielt, werden die Brüche mit Musik verklebt, wie das in Stockholm und anderswo geschehen ist, dann verschwindet auch der beabsichtigte Agitationscharakter des Stückes.

Es kommt aber noch etwas anderes hinzu: diese Spannung wird nicht nur mit strukturellen, sondern vor allem mit künstlerischen Mitteln erzeugt. Doch bei den Aufführungen sind gerade diese Kunstmittel nicht dazu gebraucht worden, um Spannung zu erzeugen, um das Grobe, Grelle, Starke und Einfache hervorzuheben, sondern um das unvermittelte Nebeneinander der Ereignisse zu überspielen, um die Unebenheiten zu glätten und aus dem beunruhigenden Stück eine in sich schlüssige, „kunstvolle“ Theateraufführung zu machen, die überhaupt nichts Beunruhigendes mehr an sich hat. Auch dadurch verlor Weissens Text seinen Agitationscharakter.

Otto F. Best meint, der Gesang vom lusitanischen Popanz sei kein dokumentarisches Theater (Dokumentationstheater, wie er es nennt), sondern es „ist in Wirklichkeit ‚dokumentarisches Weihenpiel‘, so widersprüchlich es klingen mag, in dem der Versuch

---

229. Ebd., S.143

gemacht wird, Dokument mit Offenbarung im Kultspiel zu verbinden."<sup>230)</sup> Die Gründe für diese Meinung Bests sind schon am Anfang dieser Arbeit besprochen worden. Doch gerade wegen der fehlenden „Objektivität“, die Best dem Autor zum Vorwurf machte, ist dieses Stück politischer als z.B. die Stücke von Hochhuth und kommt daher auch der oben aufgestellten Definition näher als der Stellvertreter oder die Soldaten es können. Der Text des Popanz beruht weitgehend auf authentischen Dokumenten, portugiesischen Protokollen, Kommentaren von Ministern und Diplomaten, Aussagen von Flüchtlingen und Widerstandskämpfern, objektiven Studienberichten und internationalen Pressemeldungen. Außerdem ist das Stück in hohem Maße künstlerisch, doch leider war es den bürgerlichen Stadttheatern in der Bundesrepublik kaum möglich, das Künstlerische des Stückes im Sinne Weissens anzuwenden, nämlich um eine neue Wirklichkeit zu schaffen. Kunst wurde zur Erlebnis-Kunst, und zwar in einem solchen Maße, daß Weiss sich veranlaßt sah, wie Rischbieter meldet, während der Proben in Stockholm die politische Nutzenanwendung dem Stück hinzuzufügen. „In Stockholm endet der Gesang vom Popanz nicht mit der Schmäherei auf das Symbol des kolonialistischen Kapitalismus, sondern...(mit) der Aufforderung zur Aktivität...: ‚Befreiet sie‘ - die Leute von Angola, alle Unterdrückten.“<sup>231)</sup> Doch selbst diese ganz konkrete Aufforderung wird kaum ein bürgerliches Publikum zu einer konkreten und gezielten Handlung veranlassen können. Das liegt nicht daran, daß diese Aufforderung etwa nicht genügend vom vorhergehenden

---

230. O.F. Best, a.a.O., S.152

231. H. Rischbieter, Gesang vom lusitanischen Popanz, a.a.O., S.9

Theatertext unterstützt wird, sondern daran, daß in den Theatern, in denen das Stück aufgeführt wurde, und in der Gesellschaft, die sich diese Aufführungen ansah, die nötigen Voraussetzungen zu einer derartigen spontanen Aktion nicht gegeben sind. Weissens Text läßt zwar Betroffenheit über die eigene Mitschuld an den Zuständen in Angola entstehen, doch weder der Text selbst noch dessen verschiedene Inszenierungen können verhindern, daß diese Betroffenheit sofort verdrängt wird. Für die Verdrängung gibt es eine Unmenge von verschiedenen Gründen, z.B. Bequemlichkeit, Gleichgültigkeit, vor allem aber Unkenntnis über die genauen Zusammenhänge zwischen mir, dem bürgerlichen Zuschauer, und dem afrikanischen Minenarbeiter in Angola. Die mehr oder weniger tiefgehende Betroffenheit kann erst dann in eine gezielte Aktion umschlagen, wenn der jeweiligen Aufführung ein langwieriger Aufklärungsprozeß vorangegangen ist, wenn das stattgefunden hat, was Enzensberger die politische Alphabetisierung der Gesellschaft nannte. Diesen zeitraubenden Prozeß kann eine zweistündige Theateraufführung unmöglich nachholen. Sie könnte aber mit dem Abc anfangen. Weissens Text gibt dazu die Anleitung, doch leider ist diese Anleitung von den Stadttheatern nicht aufgegriffen worden. Was Weiss aber trotz des „Mißerfolges“ erreicht hat, ist eine, wenn auch kaum bemerkbare, Polarisierung des Publikums. Trotz der Inszenierungen, gewissermaßen gegen ihre Absichten, hat der Text mit der Alphabetisierung angefangen. Schon alleine deswegen ist der Popanz dem dokumentarischen Theater zuzurechnen, im Sinne der im ersten Teil dieser Arbeit versuchten Definition.

Diskurs

Über die Vorgeschichte und den Verlauf  
des lang andauernden Befreiungskrieges  
in Viet Nam  
als Beispiel für die Notwendigkeit  
des bewaffneten Kampfes  
der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker  
sowie über die Versuche  
der Vereinigten Staaten von Amerika  
die Grundlagen der Revolution  
zu vernichten

Am 20. März 1968 fand die Uraufführung von Weissens nächstem Stück, dem Vietnam-Diskurs, an den Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main unter der Regie von Harry Buckwitz statt. Wie schon bei den anderen Dokumentar-Stücken, ging auch dieser Aufführung ein ungewöhnlich reges öffentliches Interesse voraus, das von der allgemeinen Unruhe unter den Studenten und vor allem der heftigen Kritik junger Amerikaner an den immer brutaler werdenden Methoden der Kriegsführung ihres Staates in Vietnam unterstützt wurde. So spricht Kurt Lothar Tank von der „fast sensationell umwitterten Peter-Weiss-Uraufführung“<sup>232)</sup> und Botho Strauß von „einem der spektakulärsten Theaterereignisse der Saison.“<sup>233)</sup> Doch nach der Premiere wurde auch dieses Stück, wie schon der Gesang vom lusitanischen Popanz, von der Mehrheit der westdeutschen Kritiker

---

232. K.L. Tank, Viet Nam-Diskurs oder Diktat? In: Sonntagsblatt Nr.13 (31.3.1968), S.24

233. B. Strauß, Vietnam und die Bühne. In: Theater 1968, S.40

abgelehnt und zwar aus ähnlichen Gründen. Kurt Lothar Tank z.B. meint, daß, „wie das Bolschoi-Ballett reaktionäre zaristische Kunst in der UdSSR tradiere, so biete auch Peter Weiss reaktionäres Theater.“<sup>234)</sup> Wolfgang Ignée meint, daß Weiss mit diesem „dramaturgisch mißratenen“ Stück „das bühnenunwirksamste, redseligste, agitpropartigste Stück seiner Laufbahn verfaßt“ habe.<sup>235)</sup> Otto F. Best sieht in dem Stück den „dokumentarischen Stoff... aufbereitet zum ‚dokumentarischen Weihespiel‘.“<sup>236)</sup> Ähnlich wie beim Popanz werden diese Verrisse damit begründet, daß Weiss zu einseitig sei, daß das Stück „als in sich geschlossene, stichhaltige Analyse der Macht-, Schuld- oder Rechtsverhältnisse in der Vietnam-Fage...den Dienst“ versage,<sup>237)</sup> daß in ihm „das völlige Fehlen der Bereitschaft zu objektiver analytisch-dokumentarischer Darstellung“ deutlich werde.<sup>238)</sup>

Verwunderlich sind solche Urteile eigentlich nicht, denn das Stück ist eine konsequente Weiterführung dessen, womit Weiss in der Ermittlung und im Popanz angefangen hatte. In dem schon oben zitierten Gespräch mit Ernst Schumacher<sup>239)</sup> hatte Weiss gesagt, es gehe ihm darum, geschichtliche Prozesse, Gruppen und kollektive Kräfte auf die Bühne zu bringen. Nach der Premiere des Popanz sagte Weiss in einem Gespräch mit Henning Rischbieter, daß sein neues Stück, der Vietnam-Diskurs streng marxistisch sein werde, ein Beispiel für „wissenschaftliches Theater“, es hat die Absicht, auf der Bühne Geschichte nachzuvollziehen. „An die Stelle der Fabel tritt der historische Prozeß.“<sup>240)</sup> Nach der Premiere dieses

---

234. K.L. Tank, a.a.O.

235. W. Ignée, Nichts zu holen. In: Christ und Welt (29.3.1968)

236. O.F. Best, a.a.O., S.162

237. W. Ignée, a.a.O.

238. O.F. Best, a.a.O., S.163

239. Siehe oben, S.157 f.

240. H. Rischbieter, Peter Weiss dramatisiert Vietnam, a.a.O., S.6

neuen Stückes sagte Weiss in einem Interview mit Peter Iden noch deutlicher, was er mit dem Vietnam-Diskurs beabsichtigte: „Wir versuchen hier ein historisches, wissenschaftliches Theater zu spielen... Wir versuchen auf der Bühne einen großen historischen Verlauf darzustellen... Was wir erhoffen, ist: daß das Publikum, das dieses Stück sieht, seine Schlüsse daraus zieht und dazu kommt, selbst nachzuforschen, sich selbst zu unterrichten, sich selbst mehr Kenntnisse zu verschaffen, das nachzuholen, was von Presse, Rundfunk, Fernsehen zum ganz großen Teil versäumt worden ist. Auf diese Weise wollen wir dem Publikum Impulse geben, und wir zeigen ihm einen ganz bestimmten Standpunkt. Natürlich ist dieser Standpunkt geprägt von einer Überzeugung, der Überzeugung des Autors und seines wissenschaftlichen Mitarbeiters (Jürgen Horlemann), und diese Überzeugung verschleiert nichts. Es wird genau dargestellt, wo wir den Angreifer sehen und wo wir den Angegriffenen sehen, und wir zeigen auch deutlich die Notwendigkeit des Angegriffenen, sich gegen den Angreifer zu verteidigen. Daraus macht das Stück gar kein Geheimnis.“<sup>241)</sup>

Damit entkräftet Weiss die oben angeführten Vorwürfe von Ignée, Best u.a.: er will weder vielseitig sein, noch will er eine „in sich geschlossene, stichhaltige Analyse der Macht-, Schuld- oder Rechtsverhältnisse in der Vietnam-Frage“ liefern, noch will er eine „objektive analytisch-dokumentarische Darstellung“ der Vietnam-Verhältnisse auf die Bühne stellen, ganz abgesehen davon, daß schon beim Popanz erläutert wurde, daß für Weiss die Begriffe

---

241. P. Iden, Vietnam auf der Bühne. In: Die Zeit Nr.12 (22.3.1968), S.17

der Objektivität und der Parteilichkeit etwas anderes bedeuten als zum Beispiel für Best.

In diesem Interview entkräftet Weiss auch einen anderen Vorwurf, der ihm gemacht wurde, nämlich daß das Stück hinter der Zeit herhinke: „Weiss' Text endet abrupt im Jahre 1964, als sich der Tonking-Zwischenfall ereignete und Diem ermordet wurde. Das Publikum aller Herren Länder ist aber schon im Jahre 1968 angekommen, bei den mörderischen Kesselschlachten dieser Wochen. Es starrt entsetzt auf Napalm-Verbrennungen, geht mit Bildberichten von Gefangenenmißhandlungen (auf beiden Seiten) schlafen und wird von neuen Nachrichten über eskalierende Bombenabwürfe wieder aufgeweckt.“<sup>242)</sup> Mit anderen Worten, Ignée wirft Weiss vor, daß das Stück sein Publikum nicht wie ein Dokumentarfilm auf dem Laufenden halte. Dazu sagt Weiss: „Die Bühne soll hier gar nicht den Versuch machen, mit dem Dokumentarfilm zu konkurrieren, und sie soll auch keinen Versuch machen, Geschehnisse, die in Vietnam vorgekommen sind, noch einmal in einer nachäffenden Realität auf der Bühne darzustellen... Der Tonking-Zwischenfall ist das Zeichen für die große Eskalation, und was nachher kam, das wissen wir. Deshalb halten wir es nicht mehr für notwendig, dieses Stadium auch auf der Bühne noch einmal nachzuvollziehen.“<sup>243)</sup>

Es bleibt jedoch ein Einwand gegenüber dem Stück, der kaum zu widerlegen ist: schon oben, bei der Besprechung des Popanz wurde Manfred Karnicks Kritik zitiert, derzufolge die zentrale Schwäche jenes wie auch dieses Stückes darin liegt, daß nichts

---

242. W. Ignée, a.a.O.

243. P. Iden, a.a.O.

den Zuschauer zur Parteinahme zwingt, da Weiss ihm jede Möglichkeit genommen hat, aus eigener Überzeugung Stellung zu beziehen. Diese Schwäche tritt im Vietnam-Diskurs noch deutlicher zutage als im Popanz, in dem die Gegenseite noch identifizierbar war, obwohl sie kaum ernstgenommen werden konnte, weil sie eben als Popanz dargestellt wurde. Im Vietnam-Diskurs gibt es jedoch keine identifizierbare Gegenseite mehr. In den elf Stadien des ersten Teils stellt Weiss die zweieinhalbtausendjährige Geschichte der Vietnamesen als einen sich ewig wiederholenden Kampf zwischen Unterdrückern und Unterdrückten dar. Dabei scheinen die Unterdrückten kaum irgendwelche Fortschritte zu machen, sie tauschen nur jedesmal den alten Herrn gegen den neuen Herrn ein. Der Chor sagt dann auch am Ende des achten Stadiums: „Immer wieder haben sie sich erhoben / gegen Feinde die das Land überfielen / und gegen Unterdrücker im eigenen Land / Sie vertrieben die Fremden / Sie stürzten die eigenen Herren / Aber indem sie den einen bekämpften / lieferten sie sich dem andern aus / Was sich während Jahrtausenden veränderte / waren nur die Namen der Herrscher.“<sup>244)</sup> In den ebenfalls elf Stadien des zweiten Teils wird der Herrscher zwar identifizierbar, aber unter dem Eindruck des ersten Teils stellt sich unwillkürlich die Frage, ob dieser Unterdrücker nicht auch wieder nur einer von vielen noch kommenden ist.

Eine der wenigen ernstzunehmenden Rezensionen über das Stück, die von Walter Jens, nimmt an diesem Punkt den Einwand Karnicks auf und verschärft ihn: „Die von Weiss gewählte Methode ist nicht

---

244. P. Weiss, Vietnam-Diskurs. In: Dramen 2, S.340

eben nach der Art von Karl Marx; statt Lenin schwingt, über Szenen hinweg, Nietzsche das Szepter - immer wieder im Norden des Reiches das drohende Schwert und im Süden der Kaufpreis: Ewige Wiederkehr heißt die Devise. Viel zu spät erst stellt sich der Eindruck der Machbarkeit und Veränderbarkeit von historischen Vorgängen ein... Wie kam es dazu? Warum änderte sich nichts? Sind Gesellschaftskonstellationen des sechzehnten wirklich mit Gruppierungen des zwanzigsten Jahrhunderts vergleichbar? Können Klassenformationen über Jahrtausende hinweg, allen Lehren des Marxismus zum Trotz, konstant bleiben? Auf solche Fragen gibt Weiss keine Antworten. Statt den Zuschauer zum Zeugen prozessualer Vorgänge, zum Mitdenkenden und kritisch Folgenden zu machen, hält der Stückeschreiber ihm, auf alle Dialektik verzichtend, Ergebnisse vor."<sup>245)</sup>

Weiss stellt „die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam“ dar als eine endlose Kette von immer gleichen Resultaten. Dieses Geschichtsbild soll die Gründe für das Eingreifen der USA in den Vietnamkrieg liefern. Egon Menz sagte in seinem „Probenbericht vom ‚Diskurs über Viet Nam‘“, daß das Stück die Geschichte und so die Gründe der Entstehung, nicht aber den entstandenen Krieg zeige.<sup>246)</sup> Das stimmt nicht ganz, denn das, was Menz hier als Gründe für die Entstehung des Krieges bezeichnet, nämlich die Geschichte, besteht aus Resultaten, die Weiss nicht auf ihr Zustandekommen hin durchleuchtet hat und somit die Frage des Lesers und Zuschauers nach

---

245. W. Jens, Fünf Minuten großes politisches Theater. In: Die Zeit Nr.13 (29.3.1968), S.18/19

246. E. Menz, Probenbericht vom ‚Diskurs über Viet Nam‘. In: Theater heute 4 (1968), S.14

dem Warum unbeantwortet läßt. Es fehlen, sagt Walter Jens, „die wahren Gegenkräfte auf der Seite der Weißen und Schwarzen, die Friedensmarschleute unter den Ausbeutern, die Verräter inmitten der Sklaven.“<sup>247)</sup> Im Popanz habe es noch Gestalten wie den Assimilado gegeben, wo blieben aber hier, „unter soviel Belehrten und Unbelehrbaren, diejenigen, die zu belehren sind? Das Schwarzweiß-Modell wirkt viel zu idealistisch, es fehlt am Rückbezug zum Konkreten; das Zauberwort Dialektik bleibt unausgesprochen. Die Schuldigen aber genießen - da man nicht ihr Janus-Gesicht, nur die Fratze, nicht auch die so gefährlichen Großväterchenzüge beschreibt - auch weiterhin den Schutz der Immunität.“<sup>248)</sup>

Eben wegen dieser „leicht widerlegbaren Harmonisierung“, die Jens dem Stück zum Vorwurf macht, wird dem Zuschauer die Möglichkeit genommen, aus eigener Überzeugung Stellung zu beziehen. Das Publikum kann nicht, wie Weiss in dem oben zitierten Interview meinte, seine Schlüsse ziehen, sondern nur Weissens Schlüsse nachvollziehen. Die Impulse, die das Stück dem Publikum geben soll, regen nicht dazu an, „selbst nachzuforschen, sich selbst zu unterrichten, sich selbst mehr Kenntnisse zu verschaffen“, sondern stellen das Publikum lediglich vor die Wahl, Weissens Standpunkt entweder zu akzeptieren oder abzulehnen. Das liegt nicht etwa daran, daß Bests oder Ignées Vorwürfe nun doch zu Recht bestehen: die Einseitigkeit des Stückes, das Fehlen einer „objektiven“ Analyse verhindere eine eigene Stellungnahme des Publikums. Daß trotz der Einseitigkeit und trotz der fehlenden „Objektivität“

---

247. W. Jens, a.a.O.

248. Ebd.

eine selbständige Stellungnahme möglich ist, ist schon anhand des Popanz dargelegt worden, auch wenn solch eine Stellungnahme kaum von einem bürgerlichen Stadttheaterpublikum in der Bundesrepublik erwartet werden kann. Die Unmöglichkeit beim Vietnam-Diskurs eine Stellung aus eigener Überzeugung zu beziehen, liegt vielmehr in dem fehlenden theoretischen Fundament des Stückes begründet. Zu Recht hat Manfred Jäger in seiner Untersuchung der politischen Stellungnahmen und Aufsätze von Weiss seit 1965 darauf hingewiesen, daß Weissens „Kenntnis der marxistischen Theorie recht lückenhaft erscheint... Weiss leitet den Marxismus aus den Köpfen großer Geister ab und nicht aus den Verhältnissen der materiellen Produktion... bei Weiss entstehe der Eindruck, die Unterdrücker seien die Ursachen der Unterdrückung.“<sup>249)</sup> So wird zum Beispiel am Ende des achten Stadiums im ersten Teil des Vietnam-Diskurs als Grund für den Sieg der Oktoberrevolution nur die Leidenschaft und der Mut der Revolutionäre ausgegeben: „Gering war die Anzahl der Revolutionäre / Unerfahren die Arbeiter und / ohne Bildung doch groß / ihre Leidenschaft und ihr Mut / So errichteten sie ihre Herrschaft.“<sup>250)</sup> Wegen dieser von Jäger als idealistische Entstellungen bezeichneten Ansichten bleiben dem Zuschauer die so notwendigen Einsichten verschlossen. Er sieht dann nur noch, daß „der Autor auf einer Indizienkette“ sitzengelieben ist, „die eigentlich nur hergibt, was dieses Stück gerade nicht vermitteln wollte: Fatalismus, Frustration. Denn was könnte den Zirkel des Immer wieder durchbrechen?“ fragt sich Reinhard

---

249. M. Jäger, Eine Entdeckung der Gesellschaft, a.a.O., S.31  
250. P. Weiss, Vietnam-Diskurs, S.341

Baumgart.<sup>251)</sup>

Daß dem Stück etwas fehlt, das sich nicht auf dramaturgische Mängel zurückführen läßt, stellten auch andere Kritiker fest. Henning Rischbieter meinte sogar, daß der Text „nicht ohne Überzeugungskraft“ sei. „Trockenheit, Geradlinigkeit, Naivität, entschiedene Einseitigkeit gehen eine Verbindung ein, die wirkt.“<sup>252)</sup> Rischbieter bezeichnete das „Werk als ein Lehrstück nicht unbedeutlichen Ranges“, stellte aber gleichzeitig fest, daß die Lehre beim Frankfurter Publikum nicht ankomme. Den Grund dafür sah er darin, daß bei der Aufführung „politische Leidenschaft, Überzeugungskraft, Souveränität fehlen.“ Rischbieter gab also nicht dem Text die Schuld daran, daß der Zuschauer nicht aus eigener Überzeugung Stellung beziehen konnte, sondern der Frankfurter Aufführungspraxis, denn „die Diskrepanz zwischen diesem Institut (den Städtischen Bühnen) und diesem Text ist nicht aufzuheben. Sie gibt solchen Veranstaltungen einen Beigeschmack von gräßlicher Lächerlichkeit.“<sup>253)</sup> Schon beim Popanz wurde darauf hingewiesen, aus welchem Grund Weissens Stücke es schwer haben, einem größtenteils bürgerlichen Publikum Einsichten zu vermitteln. Das gilt auch für den Vietnam-Diskurs, doch dieser Grund darf nicht allein dafür verantwortlich gemacht werden, daß dieses Stück in der Bundesrepublik nicht ankommt. Dem Stück selbst fehlt die theoretische Fundierung, von der sich eine Antwort auf die oben zitierte Frage Baumgarts herleiten ließe, was denn den Zirkel des Immer wieder durchbrechen könnte.

---

251. R. Baumgart, In die Moral entwischt? a.a.O., S.14

252. H. Rischbieter, Spielformen des politischen Theaters. In: Theater heute 4 (1968), S.10

253. Ebd., S.11

Auch die Regisseure der Münchner Aufführung im Juli 1968, Peter Stein und Wolfgang Schwiedrzik, haben erkannt, daß dem Stück der theoretische Rückhalt fehlt, und daß deswegen eine Inszenierung des Textes, so wie Weiss ihn geschrieben hat, nicht nur keine Einsichten vermitteln kann, sondern überhaupt ergebnislos bleiben würde. Deshalb inszenierten sie das Stück gewissermaßen gegen den Strich, ihre Aufführung „macht sich fast lustig über die ‚knochentrockene Weiss-Fibel‘ und ihren positivistischen Glauben an die Bekehrung der Naiven, die Aufklärung der Gutwilligen durch gehäufte Faktizität.“<sup>254)</sup> Das Stück wurde zu „einer agitatorischen Achtzig-Minuten-Revue“ umfunktioniert. Doch auch das ersetzte nicht die fehlende Theorie. Das Ensemble der Münchner Kammerspiele beschloß daher, Einsicht mit Hilfe der Praxis zu vermitteln: die Schauspieler gingen nach der Aufführung durch die Zuschauerreihen und sammelten Geld für eine Waffenspende an den Vietcong ein. Daraufhin wurde das Stück von der Direktion des Theaters abgesetzt. Die Begründung der Direktion zur Absetzung des Stückes wurde von den beiden Regisseuren als nicht zutreffend abgelehnt und mit einer Erklärung beantwortet, in der sie unter anderem folgendes schrieben: „Die Verantwortung für den Ausfall trägt eine schizophrene Theaterdirektion, die ein politisch-agitatorisches Stück zwar auf den Spielplan setzt, eine politisch-agitatorisch konsequente Aufführung jedoch durch formalistische Manöver verhindert.“<sup>255)</sup> Ähnliches meint auch Urs Jenny: „Es ist ja einigermaßen absurd, wenn ein öffentlich subventioniertes Theater...eine Aufführung

---

254. U. Jenny, Fern von Weiss. In: Theater heute 8 (1968), S.37

255. Zitiert nach: Theater heute 8 (1968), S.32

herausbringt, die das Publikum überzeugen will, daß eine amerikanische Niederlage das wünschenswerteste Ende des Vietnamkrieges sei, jedoch zugleich untersagt, daß diese Aufführung außertheatralische Folgen (auch nur ‚symbolische‘, wie eine Spende für den Vietcong) haben dürfe.“<sup>256)</sup> Ferner meint Jenny, „daß dieses Stück entschieden seinen Zweck nicht in sich selbst hat.“ Daher könne man es nur aufführen, wenn man sich mit diesem außerhalb liegenden Zweck identifiziere und wenn man bedenke, „ob es das Publikum, das es bewegen will, tatsächlich erreicht, oder umgekehrt, ob es das Publikum, das es erreicht, tatsächlich bewegt.“<sup>257)</sup> Das gilt nicht nur für den Vietnam-Diskurs, sondern auch für den Popanz, im Grunde für alle politischen Stücke. Beim Vietnam-Diskurs wird diese Frage jedoch besonders akut, weil vorher kaum eine Aufführung eines politischen Stückes so konsequent zu Ende gedacht wurde, wie die in den Münchner Kammerspielen. Doch dieses konsequente Zuendenken wurde dadurch provoziert, daß dem Stück die Theorie fehlte. Das Stück sollte nach Weiss Impulse geben, es gab sie aber nicht und deswegen wurde versucht, die Impulse mit Mitteln herzustellen, die nicht vom Text geliefert wurden. Akut wurde die Frage nach der Erreichbarkeit und Bewegbarkeit des Publikums auch dadurch, daß die oben zitierte Absurdität des Münchner Sammlungsverbotes „erstens mit der landläufigen Vorstellung von ‚Freiheit der Kunst‘ (die sozusagen nur im Vertrauen auf die Folgenlosigkeit gewährt wird) übereinstimmt, zweitens genau zu dem besonders schizophrenen Verhalten der deutschen Öffentlichkeit in Sachen Vietnam paßt,

---

256. U. Jenny, a.a.O.

257. Ebd.

und also drittens...dem Wunschbild entspricht, das sich die Opposition von einer liberalen Obrigkeit macht."<sup>258)</sup>

Dieses schizophrene Verhalten führte auch in Berlin zur Absetzung des Stückes. Der Conférencier der Münchner Aufführung, Wolfgang Neuss, und die beiden Regisseure waren an die Schaubühne am Halleschen Ufer gegangen und hatten dort im November mit den Proben angefangen. Im Januar 1969 war die Premiere, doch schon nach drei Aufführungen setzte die Direktion das Stück ab, „aus künstlerischen Gründen“, wie es hieß. Doch schon bei der Premiere, sagte der Kritiker Rolf Michaelis, sei erkennbar gewesen, „mit welcher Unlust, welchem Zweifel an den politischen Möglichkeiten des Stückes Schauspieler und Regisseure ihrer eigenen Arbeit gegenüberstanden.“<sup>259)</sup> Diese Zweifel gingen zwar vom Stück aus, aber während der Probenarbeit weiteten sie sich aus auf das Verhältnis zwischen den Ensemblemitgliedern und den Regisseuren, zwischen diesen und dem Direktorium und führten schließlich dazu, daß, vom Ensemble ausgehend, die Beziehung zwischen den Theatermachern und der bürgerlichen Öffentlichkeit kritisch und selbstkritisch untersucht wurde. Trotz des teilweise schnoddrigen Jargons soll das erste vom Vietnam-Kollektiv des Ensembles der Staatsbühne am Halleschen Ufer verfaßte Flugblatt hier vollständig zitiert werden, weil in ihm dargelegt wird, wo eine der Hauptschwierigkeiten liegt, die die Rezeption der Weiss-Texte in der Bundesrepublik erschweren: „Kollegen, Freunde, Genossen! Auf dem schmalen Grat, der noch angebracht erscheinenden Ausdrucksmöglichkeiten und

---

258. Ebd.

259. Zitiert nach: Theater heute 2 (1969), S.1

mit dem unausgesprochenen Anspruch, mehr zu bieten als etwa das reaktionäre Schillertheater, probieren wir seit dem 18. November am Viet-Nam-Diskurs von Weiss. Aber haben wir uns seitdem die Frage gestellt, warum wir hier, auf dem von Nato-Partnern mit Mühe scheintot gehaltenen Territorium dieses imperialistischen Brückenkopfes Westberlin, so destruktivem Broterwerb nachgehen dürfen? Die Antwort ist einfach: Kultur im Kapitalismus ist eine Waffe der Herrschenden. Das Theater, auch dieses, ist ein Bestandteil des offiziellen Kulturbetriebes. Das Bedürfnis der Beherrschten nach Auflehnung gegen die Herrschenden wird durch linkes Bildungstheater sublimiert, die marxistische Dialektik in der Form von pseudorevolutionärem Schöngeist in den Schoß des Abendlandes gesenkt und tief unten integriert. Anders: Das Establishment vögelt die Antiautoritären, die nach dem unerwarteten Lustgewinn wieder ganz hübsch und neu differenzieren können. Und die Liberalen, nun bekommen sie ihre tägliche linke Kost, von fernen Landen frisch auf den Tisch. Die Revolution für Rohköstler. Sie seufzen tief und gebildet, geben vielleicht fünf Mark für die FNL, die jetzt auch im bürgerlichen Blätterwald so heißt - das sind die Früchte des von Vietnamesen in Vietnam und nicht von uns erzwungenen Lernprozesses - und nehmen weiter teil am Ausbeutungsgeschäft. Und wir, als Schauspieler, stehen mit unserem ach so schmerzbringenden Plastikpimmel mit der aus irgendwelchen Gründen noch immer erhöhten Schaubühne und sind im günstigsten Falle damit einverstanden, daß alles anders werden muß. Kollegen, Freunde, Genossen! Aus Gründen der Ehrlichkeit bin ich dafür, wenn uns schon nichts anderes einfällt, den Titel des Stückes abzuändern in: ,Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang anhaltenden Verschleierungs-

krieges in Westdeutschland und Westberlin, als Beispiel für die Möglichkeit des intellektuellen Kampfes der Unterdrückten gegen alle Gutgläubigen, sowie über die Versuche der verlogenen Liberalen von Europa, die Grundlagen der Revolution zu vernichten. Untertitel: Ein Beispiel für die Unzweckmäßigkeit, durch linkes Bildungstheater die Manipulation zu entwaffnen und zu bekämpfen'. Und an unsere Bühnenwand wünsche ich mir, damit der Unterschied zur Münchner Inszenierung klar wird, den Spruch: ‚Nicht nur Dokumentartheater ist im Kapitalismus Scheiße und unangebracht'.“<sup>260)</sup>

Hiermit wird wenigstens ein kleiner Teil der Theorie nachgeliefert, die dem Stück selbst fehlt. Dem Ensemble ist klargeworden, daß es „dem Theater eines Landes, das den dialektischen Materialismus weitgehend und offiziell als Weltanschauung der marxistisch-leninistischen Parteien in seinem einen Teil vergottet, im anderen verteufelt, ...ein langer Weg sein (wird), bis die materialistische Dialektik marxistisch verstanden wird: als eine Methode zur kritischen Erkenntnis der bürgerlichen Gesellschaft.“<sup>261)</sup>

In der Bundesrepublik wird ein Theaterstück nur dann zu dieser kritischen Erkenntnis der bürgerlichen Gesellschaft, d.h. der eigenen Gesellschaft führen können, wenn es ihm gelingt, die Zusammenhänge zwischen dem Theaterbesucher und der im Stück dargestellten Situation durchschaubar zu machen, die Situation und den Theaterbesucher also als sich gegenseitig beeinflussend und somit beide als verändernd und veränderbar zu zeigen.

Konkret auf den Vietnam-Diskurs bezogen, heißt das, daß

---

260. Zitiert nach: Theater heute 4 (1969), S.24/25

261. Ulrich Schreiber, Gesetzlichkeit der Bühne jenseits weltlicher Gesetze? In: Dokumentarliteratur, S.56

Weiss die Geschichte der Vietnamesen nicht als ewige Wiederkehr des Immergleichen hätte darstellen sollen, sondern als einen geschichtlichen, ökonomischen und politischen Prozeß, dessen Ursachen auch dem bundesrepublikanischen Zuschauer hätten klar machen müssen, daß er ebenfalls an dem sich in Vietnam abspielenden Kampf teilnimmt und zwar auf der Seite der Unterdrücker, wobei ihm dann gleichzeitig auch die Erkenntnis zuteil geworden wäre, wieso die Amerikaner und damit auch er den Krieg in Vietnam nicht gewinnen können. Im zehnten Stadium des zweiten Teils, beim Redewettstreit zwischen zwei weißen Chören, zeigt Weiss, was aus dem Stück hätte werden können, wenn er Prozesse statt Resultate gezeigt hätte. Leider ist dieser Ansatz zu unbedeutend, um das ganze Stück tragen zu können. Trotzdem hat Weiss mit dem Vietnam-Diskurs etwas Wichtiges erreicht: das Fehlen einer konsequent durchdachten theoretischen Grundkonzeption im Stück hat, wenn auch vorerst nur bei wenigen, eine Diskussion über die Stellung des politischen Theaters, des Theaters überhaupt, in der bürgerlichen Gesellschaft ausgelöst, eine Diskussion, deren Resultate an den heutigen Aufführungen der Schaubühne am Halleschen Ufer abzulesen sind.

#### Figuren

In der Vorbemerkung zum Vietnam-Diskurs sagt Weiss: „Das Stück benötigt 15 Schauspieler, die bezeichnet sind mit den Ziffern 1 bis 15, davon zwei weibliche mit den Ziffern 5 und 6. Zwei Helfer, A und B, tragen die jeweiligen Requisiten heran und wieder ab.“<sup>262)</sup> Auch in diesem Stück stellen die Schauspieler

---

262. P. Weiss, Vietnam-Diskurs, S.271

also keine Charaktere dar, sondern dienen als Sprachrohre, deren Funktion Weiss ausführlich beschreibt: „Jeder Spieler in diesem Stück stellt eine Vielzahl von Figuren dar, deren Aussagen und Verhaltensweisen in ihrer Gesamtheit einen bestimmten historischen Prozeß verdeutlichen. Die auftretenden Figuren geben sowohl individuellen Erfahrungen als auch allgemeinen Erscheinungen Ausdruck. Zuweilen handelt es sich um Personen, die von der Geschichtsschreibung verbürgt sind, dann wieder um anonyme Vertreter verschiedener Gruppen, deren Entwicklung bekannt ist. Die einzelnen Sprecher dieser Gruppen vermitteln persönlich und kollektiv erlebte Probleme und Konflikte. Jene, die durch einen Namen gekennzeichnet werden, sind nicht Charaktere im herkömmlichen Sinn; wir nennen sie einzig als Träger wichtiger Tendenzen und Interessen. Wir führen Chöre ein, wenn einer umfassenden Stellungnahme Gehör verliehen werden soll. Wir schildern Figuren in einer Einheit mit dem historischen Prozeß, auch dann, wenn es sich um Entwicklungsstufen handelt, in denen die Betroffenen selbst diese Einheit nicht sehen konnten. Wir versuchen, die Folge der gesellschaftlichen Stadien und ihre wesentlichen Merkmale und Widersprüche so herauszustellen, daß sie die heutige Auseinandersetzung erklären.“<sup>263)</sup> Weiss behandelt also seine Figuren ähnlich wie schon im Popanz: sie werden zu Leerformen für wechselnde Inhalte. Diese Entpersönalisierung wird noch unterstrichen durch die einheitliche Kostümierung: „Alle Figuren aus den frühen und späten Phasen der Geschichte Viet Nams und des feudalen China tragen einfache

schwarze Kleidung von gleichem Schnitt. Die Vertreter der Kolonialmächte und des Imperialismus sowie dessen Statthalter in Viet Nam tragen gleichartige weiße Kleidung."<sup>264)</sup> Wie im Popanz macht die Entpersonalisierung es dem Zuschauer unmöglich, sich mit irgendeiner der Rollen zu identifizieren, sofern man hier überhaupt von Rollen sprechen kann. Damit wird die Distanz geschaffen, die nötig ist, um Einsicht in das Gesagte zu gewinnen.

Doch trotz dieser Distanz kann der Vietnam-Diskurs weder dem Zuschauer noch dem Schauspieler eine Einsicht vermitteln. Das liegt daran, daß Weiss in diesem Stück zwar beabsichtigt, die „Figuren in einer Einheit mit dem historischen Prozeß“ zu schildern, dieser Prozeß aber gar kein Prozeß ist, sondern eine Kette von Resultaten. In dieser Kette vertreten die Figuren entweder „das Volk“ oder „die Unterdrücker“ und somit „gleichen sie Typen und keinen Menschen.“<sup>265)</sup> Dieses Typenhafte wird von Weiss selbst in den Bühnenanweisungen verlangt. Dort schreibt er präzise choreographierte Bewegungen vor, die von den Schauspielern genauestens zu befolgen sind, wobei „die Ausdrucksformen...so festgelegt werden (sollen), daß sie das Verhalten Einzelner oder einer Mehrzahl auf das allen Gemeinsame und Typische reduzieren.“<sup>266)</sup> Doch die Typen bleiben bei Weiss abstrakt und zwar deswegen, weil sie in einem Modell fungieren, das der Wirklichkeit nicht adäquat ist. Zu Recht meint Walter Jens dann auch, daß es dem Stück „am Rückbezug zum Konkreten“ fehle. Das Konkrete, die Wirklichkeit ist aber immer ein dynamischer Prozeß, und dessen ist sich Weiss durchaus

---

264. Ebd., S.270

265. W. Jens, a.a.O.

266. P. Weiss, Vietnam-Diskurs, S.270

bewußt. Im Popanz hatte Weiss noch eine bestimmte konkrete Situation geschildert, die Praktiken des portugiesischen Regimes in seinen Kolonien. Die Ausbeuter waren dort noch identifizierbar und damit angreifbar und veränderbar, auch wenn sie nur als popanzartiges Beispiel für den gesamten westlichen Kapitalismus dargestellt wurden. Im Vietnam-Diskurs dagegen verschwindet die konkrete Situation hinter der abstrakten Illustration des Klassenkampfes, zumal dieser Kampf nicht als Kampf, also als historischer Prozeß, sondern als ewige Wiederkehr der immer gleichen Konstellation Ausbeuter - Ausgebeutete, also als statische Kette von gleichen Resultaten dargestellt wird. In den gesellschaftlichen Formen des menschlichen Zusammenlebens zeigt sich also keinerlei Entwicklung, weder ein Fortschritt noch ein Rückschritt, man wird daher in dieser Hinsicht kaum von einem Prozeß reden können, sondern höchstens von einem Kreislauf. Der Begriff „Prozeß“ ließe sich wohl auf den zeitlichen Ablauf der historischen Ereignisse anwenden, auf den Durchgang durch die Jahrhunderte, doch wenn die gesellschaftlichen Formen des menschlichen Zusammenlebens nicht im Zusammenhang mit diesem historischen Ablauf gesehen werden, wenn sie als unveränderlich und damit auch die Menschen als unveränderlich dargestellt werden, dann bezieht sich der Begriff „Prozeß“ nur auf das Fortschreiten des Abstraktums Zeit. Notwendigerweise bleibt in einer solchen Darstellung kein Platz für eine Figur wie den Assimilado aus dem Popanz, weil es hier keinen gesellschaftlichen Prozeß gibt, dem er sich anpassen könnte. Notwendigerweise sind daher auch die Figuren im Vietnam-Diskurs nur abstrakte Typen. „Die Person...büßt ihren Namen endgültig ein. Sie agiert nur noch als Ziffer, als Demonstrationsobjekt für gesellschaft-

liche Auseinandersetzungen in wechselnden Rollen."<sup>267)</sup> Die Demonstrationsobjekte demonstrieren aber lediglich die Resultate der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, nicht die Ursachen, und daher können sie weder einen „bestimmten historischen Prozeß verdeutlichen“ noch „die heutige Auseinandersetzung erklären“, wie Weiss in der Vorbemerkung zum Stück gehofft hatte, und deswegen kommt auch keine Einsicht zustande, die von konkreten Typen hätte vermittelt werden können, d.h. Typen, die bei aller „Abstraktion“ von individuellen Besonderheiten der Person konkrete Situationen oder Handlungen abbilden.

### Sprache

Als Weiss in einem Gespräch gefragt wurde, welche sprachlichen Formen er im Vietnam-Diskurs verwenden werde, antwortete er: „Die in der Ermittlung entwickelten. Also keine Reime, keine Knittelverse, sondern ,rhythmisch geordnete Prosa, einfach, drastisch, realistisch.“<sup>268)</sup> Doch gerade weil die Sprache rhythmisch geordnet ist, kann man sie kaum als realistisch bezeichnen. Weiss selbst besteht darauf, daß „in ihrer Wiedergabe des Textes...die Schauspieler sehr genau auf die Zäsuren zu achten (haben).“<sup>269)</sup> Dadurch wird die Sprache höchst artifiziell, sie wird zu einer Kunst-Sprache. Vor allem im ersten Teil des Stückes wird der Kunstcharakter der Sprache noch dadurch hervorgehoben, daß Weiss sehr oft Parallelismen und Wiederholungen in den Sätzen gebraucht: „1,2,3,4: Wir bebauen die Felder / Wir ernten den Reis / Wir

---

267. M. Karnick, a.a.O., S.142

268. H. Rischbieter, Peter Weiss dramatisiert Vietnam, a.a.O., S.6

269. P. Weiss, Vietnam-Diskurs, S.271

fahren aufs Meer / und ziehen die Netze ein / Wir gehen in die Berge / und holen das Erz 5,6: So war es im Jahre des Drachens / So war es im Jahre der Schlange / So ist es im Jahre des Regenbogens 1,2,3,4: Wir tragen die vollen Körbe zu den Soldaten / Wir tragen die vollen Körbe zu den Oberen / Wir hungern in den Dörfern."<sup>270)</sup> Doch auch im zweiten Teil kommen diese gleichartigen Satzbauformen vor: „10: ...China hält Nord Korea okkupiert / China versucht die Völker Indochinas / zu unterwerfen / China ist schuldig der Versklavung / und Verschleppung von Menschen / im eigenen Land / China hat die Frechheit / im Falle Korea uns / die Schuld zuzuschreiben..."<sup>271)</sup>

Wie in der Ermittlung und im Popanz dient die Kunstsprache auch hier dazu, Distanz zu schaffen. Nicht einfühlen soll der Zuschauer sich in das Gesagte, sondern aus der Übersicht verschaffenden Distanz her soll er mitdenken und dadurch einsehen lernen, daß ihm die Möglichkeit zum Umdenken und damit auch zum Verändern gegeben ist. Doch die dauernden Wiederholungen schränken diese Möglichkeit wieder ein, sie lassen die Distanz schrumpfen. Rischbieter meint in seiner Rezension des Stückes, daß die „farblose Kurzzeilenprosa" durch „Insistenz schließlich Effekt macht", daß „Wiederholung überredet."<sup>272)</sup> Der Zuschauer wird also nicht durch eigenes Überlegen zur Einsicht gebracht oder durch die besseren Argumente überredet, sondern durch das rhetorische Mittel des Einhämmerns immer gleicher Satzbauformen konditioniert. Mit dieser der Gehirnwäsche ähnlichen Methode wird ihm das eigene

---

270. Ebd., S.290/91

271. Ebd., S.399

272. H. Rischbieter, Spielformen des politischen Theaters, a.a.O., S.10

Denken abgenommen, von Mitdenken und Umdenken kann daher trotz größter Distanz zum Gesagten kaum die Rede sein. In den Anmerkungen zu seinem Aufsatz über Peter Weiss weist Manfred Karnick darauf hin, daß „Weiss als später Artaud-Schüler keinen Moment daran denkt, dem Zuschauer die Distanz des rauchenden Beobachters zu gestatten. Die epischen Verfremdungen dienen weniger der Reflexion als der Gewährung von Atempausen und der Vorbereitung von Schockserien.“<sup>273)</sup> Diese Behauptung gilt zwar nicht für alle Stücke Weissens, wie Karnick meint, sie trifft aber teilweise auf den Vietnam-Diskurs zu.

Walter Jens weist ebenfalls darauf hin, daß die verfremdenden Sprachformen des Vietnam-Diskurs kaum der Reflexion dienen: „Mögen die einen etwas lyrisch-sentimentaler, die anderen etwas faktenreicher argumentieren - im Grunde sprechen alle die gleiche, parataktisch-knappe, auf Begründungen, aufs wenn, weil und obschon verzichtende Hauptsatzsprache, die an den besten Stellen die verweisende Anmut des Lakonismus, an den schlechtesten etwas Feierlich-Sinnspruch-artiges hat. Dabei hätten ein paar winzige Akzente, eine Sprachfloskel, eine nicht auf den ersten Blick erkennbare Finte, dabei hätten zarteste Syntaxveränderungen genügt - die Grammatik des Slums ist nicht die Grammatik der Wallstreet - um aus den Typen nicht etwa Personen und aus den Tendenzträgern nicht etwa Charaktere, sondern politisch glaubwürdige Interessenvertreter und überzeugungskräftige Abbilder historischer Prozesse zu machen. Die Klassiker des Dramas haben bewiesen, daß die

---

273. M. Karnick, a.a.O., S.158

Trennung von ‚Individuum‘ und ‚Vertreter überindividueller Mächte‘ keineswegs notwendig ist: Eine kleine Volte reicht aus, um dem, was Inkarnation eines geschichtlichen Vorgangs sein soll, die Überredungsmacht des Konkreten zu geben.“<sup>274)</sup> Es fehlt der Sprache Weissens also am Rückbezug zum Konkreten, am Realismus, wobei unter Realismus nicht die einfache, d.h. ungedeutete Wiedergabe dessen, was ist, verstanden wird, sondern die Darstellung der hinter den Oberflächenerscheinungen der Dinge verborgenen geschichtlichen Kräfte, in solcher Weise, daß diese Kräfte anschaulich und damit verständlich werden, daß sie also als konkrete und nicht als abstrakte Kräfte dargestellt werden. In der Ermittlung und im Popanz war dieser Rückbezug zum Konkreten noch vorhanden, obwohl Weiss auch dort eine Kunstsprache sprechen ließ. Im Vietnam-Diskurs jedoch wird der Rückbezug nicht nur durch die einförmigen grammatischen Strukturen, sondern auch durch den Inhalt des Gesagten unmöglich gemacht, dadurch daß Weiss Resultate parataktisch aufzählen läßt, aber keine Begründungen für diese Resultate gibt. So wie die Figuren keine Einsicht vermitteln können, so kann es auch die von ihnen gesprochene Sprache nicht. Im Grunde läßt sich das alles auf die fehlende bzw. falsche Theorie zurückführen, derzufolge Weiss annahm, daß schon die einfache Aneinanderreihung von Resultaten genüge, um einen dialektischen historischen Prozeß durchschaubar zu machen, um „die heutige Auseinandersetzung zu erklären.“

---

274. W. Jens, a.a.O.

### Struktur

Im Popanz hatte Weiss die elf Bilder auf zwei Akte verteilt, hier im Vietnam-Diskurs hat jeder Akt elf Bilder, die Weiss „Stadien“ nennt. Zusammengenommen haben also beide Stücke, denen das Thema des Klassenkampfes zugrunde liegt, 33 Bilder, wie die Ermittlung und man fragt sich, ob Weiss nicht alle drei Stücke als Teile seines Welttheaters konzipiert hat, obwohl es nirgendwo einen Hinweis von ihm gibt, der diese Vermutung bestätigen könnte. Es gibt aber auch noch andere strukturelle Parallelen zwischen dem Popanz und dem Vietnam-Diskurs: Im Popanz wird die Kreisstruktur dadurch hergestellt, daß die ersten und die letzten Bilder im Mutterland spielen. Im Vietnam-Diskurs verweisen schon die Wiederholungen in den einzelnen Stadien auf diese Kreisstruktur.

„...die Grundsituation verändert sich nicht, einerlei ob nun die Bauern gegen die Aufseher, die Vietminh gegen die Kolonialherrn aus Frankreich oder die Davids aus Hanoi gegen den Goliath aus Washington kämpfen. Das Spiel läuft ab, Parallelismus und Kontrast - streng bis zum Schematismus gehandhabt - sind die Strukturformen des Schauspiels.“<sup>275)</sup> Schon bei der Sprache wurde darauf hingewiesen, daß die Parallelismen sich in Sätzen ausdrücken, die gleichlautend oder in ähnlichen grammatischen Formen wiederkehren. Die Kontraste werden vor allem mittels der immer wiederkehrenden Bewegungsreihenfolge Angriff - Flucht gezeigt. Ähnliche Parallelen und Kontraste werden in der sich wiederholenden „Mechanik der Herrschafts-Aneignung und Sicherungen, im Verkommen der durch die

---

275. W. Jens, a.a.O.

Hilfe des Volkes aufgestiegenen Führer, in der Arbeit und Ausbeutung des Volkes"<sup>276)</sup> erkennbar. Die Kreisstruktur des ganzen Stückes ergibt sich aber erst aus den Wiederholungen, die auf den zweiten Teil übergreifen: der Reisfeldchor im zweiten Stadium des ersten Teils wird zum Beispiel gegen Ende des Stückes im zehnten Stadium des zweiten Teils wiederholt, oder eine Kadersitzung im ersten Teil entspricht einer amerikanischen Geheimkonferenz im zweiten Teil. Ganz besonders wird die Ringkomposition im Vietnam-Diskurs aber durch die Schlußworte des Stückes hervorgehoben. Der Chor sagt dort: „Wir zeigten / den Anfang / Der Kampf geht weiter.“<sup>277)</sup>

Gerade die mit diesen Worten betonte Kreisstruktur bestätigt, was oben schon angedeutet wurde: dadurch daß Weiss den Kampf der Vietnamesen nicht als einen Fortschritt, als eine Weiterentwicklung hin zu einer herrschaftsfreien Gesellschaftsform zeigt, sondern als eine sich ewig im Kreise drehende Auseinandersetzung zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten, scheint er seiner eigenen Absicht in den Rücken zu fallen. Zwangsläufig führen die Figuren, die Sprache und vor allem die Struktur dieses Stückes zu dem Schluß, daß die am Ende des ersten Teils proklamierte Unabhängigkeit der Demokratischen Republik Viet Nam durch Präsident Ho Chi Minh in Hanoi und der im zweiten Teil fortgeführte gerechte Befreiungskampf gegen die neuen Aggressoren ebenfalls in eine neue Unterdrückungsform umschlagen könnten.

---

276. E. Menz, a.a.O., S.14

277. P. Weiss, Vietnam-Diskurs, S.458

Zweifellos gehört auch dieses Stück zum dokumentarischen Theater, auch wenn Rischbieter das verneint, weil „Weiss das dokumentarische Material, die Zitate aus Reden, Berichten, Debatten manipuliert“ hat. „Er hat auch gekürzt, verdeutlicht, umgestellt, wohl auch erfunden.“<sup>278)</sup> Jede Wochenschau im Fernsehen kürzt, verdeutlicht und stellt um, ist aber deswegen noch lange nicht undokumentarisch. Auch der Vietnam-Diskurs ist nicht schon deswegen undokumentarisch, nur weil der Autor das dokumentarische Material manipuliert hat. Zugegebenermaßen fällt die politische Effektivität dieses Stückes hinter der des Popanz oder der Ermittlung zurück. Doch ironischerweise hat gerade dieses Stück, dessen Text am wenigsten zur Einsicht in die Hintergründe der dargestellten Situation beigetragen hat, am meisten die politische Willensbildung gefördert, es hat am nachhaltigsten die Wirklichkeit beeinflusst, auch wenn diese Wirklichkeit sich nur auf einige wenige Theater in der Bundesrepublik bezog. Doch immerhin ist es diesem Stück mitzuverdanken, daß sich die kulturpolitische Situation dieser wenigen Theater eingreifend veränderte. Trotz oder gerade wegen des fehlenden theoretischen Fundaments ist es gerade diesem Stück gelungen, mit Mitteln der Kunst wenigstens teilweise eine neue Wirklichkeit herzustellen. Nicht ganz zu Unrecht meinte Erika Salloch daher auch, daß der Vietnam-Diskurs durchaus als Paradigma des dokumentarischen Theaters gelten könne.

---

278. H. Rischbieter, Spielformen des politischen Theaters, a.a.O., S.10

Trotzki im Exil

Weiss schrieb dieses Stück zwischen November 1968 und Juni 1969, um damit „von der neu errungenen Position eines sozialistischen Schriftstellers das Thema Trotzki zur Diskussion zu stellen.“<sup>279)</sup> Es mag aber auch, wie Klunker bemerkt, ein listiger Beitrag zum 100. Geburtstag Lenins gewesen sein. Das Stück wurde aber weder in Moskau noch in Ostberlin uraufgeführt, wie Weiss sich das gewünscht hatte, sondern in Düsseldorf zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses. Doch das sei rein „zufällig“ so passiert, meinte Weiss.

Ganz so zufällig ist es aber doch nicht, daß die Premiere in der Bundesrepublik stattfand. In der UdSSR gilt Trotzki nach wie vor als Abweichler, sogar als Verräter. Er habe „sich mit konterrevolutionärer Arbeit befaßt..., die in der Organisation einer illegalen sowjetfeindlichen Partei bestand, deren Tätigkeit in der letzten Zeit auf die Provozierung antisowjetischer Erhebungen und auf die Vorbereitung des bewaffneten Kampfes gegen die Sowjetmacht gerichtet ist.“<sup>280)</sup> So hieß es in der Begründung zur Ausweisung Trotzki aus den Grenzen der Sowjetrepublik im Januar 1929. Diesen Trotzki hat Weiss nun in seinem Stück glorifiziert auf Kosten Lenins, so jedenfalls wurde das Stück im Osten wie im Westen fehlinterpretiert. Selbstverständlich konnte so ein Stück nicht in Moskau aufgeführt werden. Es wurde aber zur Kenntnis genommen und Weiss wurde heftig kritisiert. Lew Ginsburg

---

279. H. Klunker, Zeitstücke, Zeitgenossen, S.204

280. P. Weiss, Trotzki im Exil, S.77

schrieb zum Beispiel, daß Weiss sich in diesem Stück „nicht sehr für die historische Wahrheit“ interessiere, daß er „der historischen Wirklichkeit, Logik, Vernunft und elementaren Politgrammatik zuwider“ handele. Das Stück diene der Verbreitung der „verleumderischen maoistischen Version von der ‚bourgeoisen Entartung‘ der Sowjetgesellschaft“ und sei daher nichts anderes „als grobe ideologische Sabotage.“<sup>281)</sup>

Auch im Westen wurde heftig kritisiert. Allerdings wurde diesmal kaum Weissens sozialistischer Standpunkt angegriffen, denn mit diesem Stück revidierte er ja den 1965 eingenommenen Standpunkt. Das wird Weiss jedenfalls von der Kritik unterstellt, denn im Stück spricht sich Trotzki gegen die sowjetische Parteibürokratie aus, was demnach nur heißen könne, daß Weissens frühere Stellungnahme dem Sozialismus sowjetischer Prägung gegolten habe, mitsamt den darin enthaltenen Unmenschlichkeiten. So sagt zum Beispiel Marcel Reich-Ranicki in seiner Rezension des Stückes, „daß Weiss 1965...vom Kommunismus hingerissen wurde, in dem er, wie Millionen vor ihm, das gelobte Land der Solidarität und der Gerechtigkeit entdeckte... Er befürwortet die kommunistische Weltrevolution, aber jetzt tut er endlich, was man längst erwartet hatte: Er distanziert sich öffentlich und unmißverständlich von den Methoden des Stalinismus.“<sup>282)</sup> Manfred Jäger hat in seinem Aufsatz über Weissens politische Äußerungen nachgewiesen, wie falsch diese und alle anderen Behauptungen sind, die Weiss unterstellen, er habe sich mit seiner Stellungnahme zum Sozialismus auch gleich-

---

281. Zitiert nach: O.F. Best, a.a.O., S.189

282. M. Reich-Ranicki, Trotzki im Theater-Exil. In: Die Zeit Nr.5 (30.1.1970), S.12

zeitig zu den stalinistischen Methoden des sowjetischen Partei-  
bürokratismus bekannt. „...schon vor den Arbeitspunkten hatte er  
(Weiss) sich am 4. Juni 1965 in einem Interview mit ‚Stockholms  
Tidningen‘ mit solcher Deutlichkeit geäußert, daß die Ostberliner  
Wochenzeitung ‚Sonntag‘ in ihrem Nachdruck dieses Gesprächs am  
15. August 1965 die folgende Stelle streicht: ‚Die sozialistischen  
Länder sind heute antimarxistisch, wenn sie die Kritik an sich  
selbst und die öffentliche Debatte unterdrücken. Denken Sie, der  
künstlerischen Entwicklung, die nach der Revolution in der Sowjet-  
union begonnen hatte, wäre es erlaubt gewesen, sich zu entwickeln -  
dann wären die Schriftsteller heute in viel größerem Maße mit  
dem Sozialismus solidarisch.‘“<sup>283)</sup> An anderer Stelle sagt Jäger,  
daß Weiss unter den Richtlinien des Sozialismus, die für ihn die  
gültige Wahrheit enthielten, „die allgemeinsten Zielsetzungen des  
Sozialismus“ verstehe, „nicht etwa, wie die kommunistische Partei-  
disziplin es verlangt, die Annahme der bürokratischen Festlegungen  
von Handlungsanweisungen durch den Apparat. Für ihn ist gültig,  
was er sich anzuerkennen entschließt.“<sup>284)</sup> Für Jäger kommt es  
darauf an, „nachzuweisen, wie Weiss den möglichen Vermittlungen  
zwischen heutiger Realität und utopischer Zukunft des Sozialismus  
nicht konkret nachspürt, sondern sich mit Hilfe vager Allgemein-  
heiten letztlich auf Distanz hält, etwa in dem Satz: ‚Ich stelle  
mich ganz hinter den Marxismus-Leninismus als Grundidee, weil er  
Kritik, Veränderung voraussetzt‘. Sich ganz hinter den Marxismus-  
Leninismus zu stellen, weil man ein Schutzschild für das bedrohte

---

283. M. Jäger, a.a.O., S.29

284. Ebd., S.30

und beschädigte bürgerliche Ich sucht, ist dann grotesk, wenn man mit der Einschränkung Grundidee sich die Details vom Leibe halten will, weil bei aller Unzufriedenheit mit dem eigenen privilegierten Status die Unabhängigkeit des auf sich allein gestellten Intellektuellen bewahrt werden soll. Man kann den Marxismus-Leninismus als ‚wissenschaftliche Weltanschauung‘ oder als ‚dogmatisierte Ideologie‘, aber nicht als Grundidee beschreiben.“<sup>285)</sup>

Otto F. Best dagegen scheint das nicht wahrhaben zu wollen. Wenn Weiss davon spricht, daß die Richtlinien des Sozialismus für ihn die gültige Wahrheit enthalten, dann heißt das für Best, daß Weiss auf der Seite derer steht, die die Wahrheit unterdrücken. Denn, so folgert Best, was in den sozialistischen Ländern als Wahrheit auftrate, sei gar keine Wahrheit, sondern eine „alles beherrschende Parteiideologie“, die die Schriftsteller dazu zwingt, „sich ihrem Diktat zu unterwerfen.“<sup>286)</sup> Das stimmt zwar, doch Bests Folgerung ist falsch: wenn in der Sowjetunion die Wahrheit unterdrückt wird, so heißt das noch lange nicht, daß auch Weiss die Wahrheit unterdrückt, wenn er sich zum Sozialismus bekennt. Noch eine andere Behauptung Bests in diesem Zusammenhang erweist sich als falsch. Als Erklärung dessen, was er unter Wahrheit versteht, zitiert er Brechts „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit.“<sup>287)</sup> Diese Schwierigkeiten, meint Best, „haben dort (in der UdSSR) wieder Gültigkeit erlangt. Was Brecht meint, trifft nicht zu für die ‚westliche Welt‘, es gilt für die Welt der sowjetrussischen Hegemonie...“<sup>288)</sup> Doch Best scheint nur die

---

285. Ebd., S.32

286. O.F. Best, a.a.O., S.172

287. Ebd., S.166

288. Ebd., S.172

ersten acht Zeilen des Brechtschen Aufsatzes gelesen zu haben, denn drei Zeilen später sagt Brecht: „Diese Schwierigkeiten sind groß... sogar für solche, die in den Ländern der bürgerlichen Freiheit schreiben.“<sup>289)</sup> Die folgenden sechzehn Seiten, auf denen Brecht erläutert, was er meint, hat Best ebenfalls ignoriert, denn sonst müßte er Brecht genau das vorwerfen, was er Weiss vorwirft. Am Schluß seines Aufsatzes sagt Brecht nämlich: „Die große Wahrheit unseres Zeitalters (mit deren Erkenntnis noch nicht gedient ist, ohne deren Erkenntnis aber keine andere Wahrheit von Belang gefunden werden kann) ist es, daß unser Erdteil in Barbarei versinkt, weil die Eigentumsverhältnisse an den Produktionsmitteln mit Gewalt festgehalten werden.“<sup>290)</sup> Genau das ist die gültige Wahrheit, die auch für Weiss in den Richtlinien des Sozialismus enthalten ist. Brecht ist wegen dieser Wahrheit nicht als Befürworter stalinistischer Methoden abgestempelt worden, wieso sieht aber dann Best in Weiss solch einen Befürworter? Die Antwort auf diese Frage läßt sich in dem Denkfehler finden, der sich durch das ganze Buch von Best wie ein roter Faden zieht, ein Denkfehler, dem auch alle anderen Kritiker zum Opfer fielen, die in Weiss den linientreuen kommunistischen Parteipropagandisten sahen. Der Denkfehler besteht darin, daß der von Weiss angestrebte Sozialismus mit der unter diesem Namen in der Sowjetunion praktizierten Gesellschaftsform gleichgesetzt wird. Als Begründung für diese Gleichsetzung gibt Best zum Beispiel an, daß Moskau ja darauf besteht, daß seine Version des Sozialismus und damit seine Version

---

289. B. Brecht, Gesammelte Werke (Werkausgabe), Bd.18, S.222  
290. Ebd., S.238

der Wahrheit die einzig richtige sei. Dabei übersieht Best, daß er selbst dauernd darauf hingewiesen hat, wie falsch und lügenhaft dieser sowjetische Alleinvertretungsanspruch ist. Best und andere, ähnlich wie er argumentierende, Kritiker lassen sich also das gleiche zuschulden kommen, was Manfred Jäger Weiss vorgeworfen hat: nicht nur spüren sie den möglichen Vermittlungen zwischen heutiger Realität und utopischer Zukunft des Sozialismus nicht konkret nach, wie Weiss, sondern sie sehen gar nicht, daß es einen Unterschied zwischen der heutigen Realität und einer utopischen Zukunft des Sozialismus gibt, sie können daher auch keine möglichen Zusammenhänge zwischen beiden entdecken.

Trotzki im Exil ist also gar keine Revision des politischen Standpunktes, den Weiss 1965 eingenommen hatte. Doch zum ersten Mal übt Weiss hier in einem Theaterstück Kritik an der offiziellen sowjetischen Parteigeschichte. Das fanden die westlichen Kritiker jedoch kaum erwähnenswert. Im Gegensatz zu den Rezensionen der drei vorhergehenden Stücke, die immer wieder an Weissens politischer Stellungnahme Anstoß nahmen und sich gewissermaßen nur nebenbei auf die jeweiligen Stücke einließen, konzentrierten sich die Kritiken zu Trotzki im Exil auf das Stück. Dabei kommt das Stück nicht gut weg - zu Recht. Henning Rischbieter nennt es ein „Werk, das gedanklich und ästhetisch unkonzentriert, beliebig und oberflächlich ist.“<sup>291)</sup> In einem rasanten Tempo führt Weiss uns die russische Geschichte von der Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs vor, wobei die fünfzehn Szenen

---

291. H. Rischbieter, Neue Stücke - für welches Theater? In: Theater heute 3 (1970), S.40

der zwei Akte als Erinnerungsfragmente Trotzki verstanden sind. Dabei präsentiert Weiss keineswegs einen Charakter, den des Revolutionärs Lew Davidowitsch Trotzki, wie er das wollte, sondern bietet lediglich „eine geradezu dilettantische Anhäufung von historischen Fakten, Figuren und Motiven, von Zitaten und dokumentarischen Versatzstücken.“<sup>292)</sup> „Was ein Pamphlet gegen die Verzeichnung und Auslöschung der Figur Trotzki in der offiziellen kommunistischen Geschichtsschreibung hätte sein können und wollen, gerät unter der Hand zu einem Schnellkurs in russischer Revolutionsgeschichte.“<sup>293)</sup> Doch aus diesem Schnellkurs läßt sich kaum etwas lernen, da Weiss die ohnehin schon sehr komplizierte und oft verworrene Epoche noch weiter dadurch verwirrt, daß er nicht chronologisch vorgeht, sondern, ohne nach einem ersichtlichen Ordnungsschema zu verfahren, willkürlich in den vier Jahrzehnten hin und her springt. Otto F. Best meint zwar, daß „damit die Einheit von erlebendem Bewußtsein sichtbar wird“,<sup>294)</sup> doch schließlich kommt nichts anderes dabei heraus als ein dem Zuschauer und selbst dem Leser fast undurchdringliches Chaos „ganz oder teilweise unverständlicher Äußerungen, Anspielungen und Vorfälle.“<sup>295)</sup> Zusammenfassend drückt Rischbieter die negative Kritik am Stück folgendermaßen aus: „Keine der jeweiligen historischen Situationen wird hinreichend anschaulich und in ihrer politischen Differenziertheit präzisiert, die andauernden politischen Debatten des Stückes häufen Schlagworte und Kurzschlüssigkeiten an, zu denen Peter Weiss die jeweilige Thematik simplifizierte. Das Stück

---

292. M. Reich-Ranicki, a.a.O.

293. R. Baumgart, a.a.O., S.15

294. O.F. Best, a.a.O., S.173

295. M. Reich-Ranicki, a.a.O.

stellt einen schludrigen, oberflächlichen und letzten Endes politisch verantwortungslosen Digest aus Deutschers dreibändiger Trotzki-Biographie dar."<sup>296)</sup>

Nur wenige Kritiker sind jedoch auf die wichtigste Szene des Stückes, die siebte, eingegangen, die nicht umsonst zusammen mit der achten in der Mitte des Stückes steht. Dort in der siebten Szene treffen sich die politischen Revolutionäre Lenin und Trotzki mit den künstlerischen Revolutionären des Dadaismus in Zürich im Jahre 1915. Oberflächlich betrachtet gibt diese Szene nichts weiter her als die Konfrontation einer Künstlerwelt mit derjenigen von Berufsrevolutionären. Doch Weiss führt die Konfrontation weiter. Er macht die Argumente der Dadaisten zugunsten einer revolutionären Veränderung der Welt mit Hilfe der Kunst keineswegs lächerlich, sondern nimmt sie ernst. Er läßt Hugo Ball z.B. sagen: „Ihr müßt euch verbünden mit uns, ihr Rationalisten, ihr Revolutionsingenieure. Ihr stürzt die Despoten, die Blutsauger in den Fabriken und Banken. Wir stürzen die Bosse, die unsre Impulse, unsre Phantasie hinter Schloß und Riegel halten. Aus den Trümmern wird sich der geschundene Arbeitsknecht, der verhungerte Gedankennarr erheben und eine unvorstellbare Kraft entwickeln. Wir müssen zusammengehn. Wir, die Emotionalen, die Unberechenbaren, und ihr, die Planer, die Konstrukteure. Keine Trennung. Sonst werden unsre Revolutionen im Sand versickern."<sup>297)</sup> Trotzki stimmt im Gegensatz zu Lenin dieser Auffassung zu: „Die Kunst muß dazu beitragen, die Welt zu verändern. Die Kunst, die sich losgesagt hat von ihren Händlern,

---

296. H. Rischbieter, a.a.O.

297. P. Weiss, Trotzki im Exil, S.53

Spekulanten, Profiteuren, die neue Kunst, die allen gehört, sie muß im Dienst der Revolution stehn."298)

In seinem sehr aufschlußreichen Aufsatz „Peter Weiss und die zweifache Praxis der Veränderung“ sagt Hans Mayer dazu: „Trotzki hatte - bei Weiss - die Möglichkeit eines Dualismus von revolutionärer und artistischer Revolution, von rationalem Machen einer Revolution und wahnhaftem Machen einer verändernden Kunst zugelassen. Lenin hingegen widersetzt sich ‚in heftiger Erregung‘ dieser zweifachen Praxis von Veränderung.“299) Damit setzt Mayer dieses Stück in Beziehung zum Marat/Sade und zum Hölderlin, dem nächsten Stück Weissens. In allen drei Stücken „spielt sich die Verfolgung, Ermordung, Entmenschung von Schriftstellern im Widerstreit ab zwischen revolutionärer und nachrevolutionärer Lage. In drei Schauspielen immer derselbe Konflikt zwischen der Permanenz einer Schriftstellerei, die umzuwälzen gedachte und die umwälzungsbereit geblieben ist, mit Vorgängen einer Erstarrung, die sich in den Zielen als Restauration verstehen läßt, in den Mitteln als Repression.“300) Im Marat/Sade blieb der Konflikt offen. Dort gibt es „nur eine Praxis der Veränderung: diejenige des Jean Paul Marat. Die schriftstellerische Praxis Sades scheint den Namen einer Veränderung nicht zu verdienen.“301) Auch in Trotzki im Exil bleibt der Konflikt offen. Schon alleine deswegen kann man nicht davon reden, daß Weiss in diesem Stück Trotzki zuungunsten Lenins glorifiziert. Doch Weiss geht in diesem Stück einen Schritt weiter als im Marat/Sade. Trotzki verkörpert hier „die Zulässigkeit von zwei

---

298. Ebd., S.55

299. H. Mayer, Peter Weiss und die zweifache Praxis der Veränderung. In: Theater heute 5 (1972), S.20

300. Ebd., S.18

301. Ebd., S.19

Formen einer verändernden Praxis: durch revolutionäre Kunst und durch revolutionäre Aktion."<sup>302)</sup> Das Hölderlin-Stück bildet dann die Synthese zu der Antithese und der These der beiden vorher genannten Stücke. Hölderlin ist der jakobinische Revolutionär, dessen Größe nicht nur im schönen Gesang liegt, „sondern in der konkreten geschichtlichen Aufgabe, die Hölderlin selbst dem ‚deutschen Gesang‘ zugewiesen hatte: daß er mithelfen müsse bei der allgemeinen Veränderung."<sup>303)</sup> Zu Recht sagt daher Hans Mayer, daß Weissens Konzept „ein permanentes Fortschreiten von Marat zu Trotzki zu Hölderlin“<sup>304)</sup> ist.

Leider hat aber der Schritt, den Weiss mit Trotzki im Exil macht, „als literarischer Entwurf die gemäße Form offensichtlich noch nicht gefunden“, wie auch Mayer zugeben muß. Es sei ein „vorerst mißglücktes Stück“,<sup>305)</sup> wie er sagt. Das läßt auf eine Überarbeitung der dramaturgischen Form dieses Stückes hoffen, die notwendig ist, wenn das von Mayer aus dem szenischen Chaos herausgeschälte Thema zu seinem Recht kommen soll.

### Figuren

Anders als in den vorhergehenden Stücken treten in Trotzki im Exil wieder Individuen auf mit eigenen Namen. Weiss wollte in diesem Stück keine entindividualisierten Gruppen einander gegenüberstellen, sondern individuelle Charaktere. Doch keine der über sechzig mit Namen im Personenverzeichnis aufgeführten Figuren wird zu dem, was man einen Bühnencharakter nennen könnte. Zu

---

302. Ebd., S.20

303. Ebd.

304. Ebd.

305. Ebd., S.19

diesen mit Namen auftretenden Figuren kommen noch eine ganze Menge unbenannter Arbeiter, Soldaten, Matrosen, Studenten, namenlose Mitgefangene, Gerichtspersonal, usw. Schon alleine diese denkbar unökonomische Dramaturgie, die mit solch einer Unzahl von Figuren arbeitet, verhindert die individuelle Charakterisierung. Die Figuren bleiben bloße Namensträger. Sie sind, „betrachtet man sie genauer, bloß aufrecht gehende Namen, unermüdlich und in jeder Situation diskutierende und dozierende Automaten, nur Marionetten, denen Spruchbänder aus dem Mund hängen.“<sup>306)</sup> Deswegen ist der Zuschauer oder Leser, der sich in der russischen Revolutionsgeschichte auskennt, der die Schriften Lenins und Trozki gelesen hat, entsetzt über die oberflächliche und fahrlässige Behandlung solcher Figuren wie Radek, Plechanow oder Bucharin. Für denjenigen aber, dem diese Namen nichts bedeuten, verschwinden sie unter der Masse der anderen für ihn genauso unbedeutenden Namen.

Selbst die Hauptfigur des Trozki wird bei Weiss zu einer Marionette. „Trozki, einer der geistreichsten politischen Schriftsteller des Jahrhunderts, dem es eine Zeitlang gelungen war, die Synthese von philosophischer Idee und revolutionärer Tat zu verwirklichen, wird von Weiss zu einem ledernen, langweiligen Phrasendrescher degradiert.“<sup>307)</sup>

Die vor der Ermittlung in dem oben zitierten Gespräch mit Schumacher geäußerte Intention Weissens, er wolle nur noch Gruppen einander gegenüberstellen, hat er mit diesem letzten Stück zu-

---

306. M. Reich-Ranicki, a.a.O.

307. Ebd.

rückgenommen, indem er die Konflikte wieder in individuelle Figuren hineinverlegte. Der Grund für diesen „Rückschritt“ ließe sich vielleicht darin vermuten, daß Weiss während seines Studiums für die anderen Stücke immer wieder auf einzelne Persönlichkeiten gestoßen ist, die große historische, politische und soziale Prozesse wenn auch nicht in Gang gebracht, so doch mindestens entscheidend mitgeprägt haben. Trotzki war solch eine Figur. Soll jedoch ein Stück wie das vorliegende dazu beitragen, daß die Stellung dieser Figur innerhalb und zu den historischen Prozessen, die sie umgaben und die sie mit hervorgebracht haben, die aber auch von ihr mitgeprägt worden sind, neu bewertet wird, dann muß diese Stellung auch so dargestellt werden, daß eine Neubewertung überhaupt möglich ist, d.h. die Zusammenhänge zwischen dem einzelnen Charakter und den historischen Prozessen müssen durchschaubar gemacht werden. Ein Stück jedoch, in dem die Titelfigur und auch alle anderen Figuren so dargestellt werden, als wären sie, wie in den vorhergehenden Stücken Weissens, entpersonalisierte Sprachrohre bestimmter überindividueller Ansichten, kann die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Charakteren und den historischen Prozessen nicht so durchleuchten, daß eine Neubewertung der Stellung des Individuums möglich wäre.

### Sprache

Auch die Sprache trägt nichts zu einer individuellen Charakterisierung der Figuren bei. Alle sprechen die gleiche kurzatmige Stakkato-Sprache. Da sagt z.B. Rakowski: „Komm eben vom Kasaner Bahnhof. Riesige Menschenmenge. Vor allem Jugendliche. Demonstrationen. Rufe. Es lebe Trotzki. Am Zug ein großes Bild

von dir. Zusammenstöße mit der Miliz. Verletzte. Verhaftungen."308)  
Trotzki antwortet mit ähnlichen Kurzsätzen: „Das Politische Büro versucht, die Verbannung als freiwillige Vereinbarung hinzustellen. In diesem Sinn hat man die Bevölkerung informiert. Wichtig, diese Legende zu zerstören. Zeigen, wie es sich in Wahrheit verhält."309)

Weiss hat in diesem Stück darauf verzichtet, die Prosa zu rhythmisieren. Dafür läßt er die Figuren in diesem abgehackten Telegrammstil sprechen, der große Ähnlichkeit aufweist mit dem in den expressionistischen Dramen verwendeten Sprachstil. Damit beabsichtigte Weiss wohl das gleiche, wie mit der rhythmisierten Prosa der früheren Stücke: die artifizielle Sprachform soll die Distanz herstellen, die es dem Zuschauer ermöglicht, sich auf den Inhalt des Gesagten zu konzentrieren und mitzudenken statt mitzufühlen. Doch die elliptische Sprache appelliert gleichzeitig auch an das Assoziationsvermögen des Zuschauers. Da er dauernd Gedankensprünge nachzuvollziehen hat, wird ihm das genaue Mitdenken erschwert, vor allem dann, wenn die von Weiss gelieferten Andeutungen aus sich häufenden Schlagworten bestehen. Besonders der in der marxistischen Terminologie unbewanderte Zuschauer vermag dann nicht immer, die „richtigen“, d.h. die von Weiss intendierten, Assoziationen herzustellen, es kommt zu gedanklichen Kurzschlüssen, es entstehen Widersprüchlichkeiten und zum Schluß findet der Zuschauer sich in einer heillosen Verwirrung wieder. Damit ist genau das Gegenteil erreicht von dem, was ursprünglich beabsichtigt war, nämlich Erklärung, Aufklärung und Verdeutlichung.

---

308. P. Weiss, Trotzki im Exil, S.9  
309. Ebd., S.10

### Struktur

Ganz erheblich trägt zu dieser Verwirrung die chaotische Struktur des Stückes bei. Weiss läßt Trotzki aus den verschiedenen Exil-Stationen auf bestimmte Abschnitte seines Lebens zurückblicken. Dabei geht Weiss aber keineswegs chronologisch vor. Er springt willkürlich zwischen den Jahren 1900 und 1940 hin und her. Als einziger Fixpunkt ist eine bestimmte Ausgangshaltung Trotzkis angegeben, die von einer vorne in der Buchausgabe des Stückes abgedruckten Photographie illustriert wird. Sie zeigt Trotzki als Verbannten in Mexiko mit dem Federhalter in der Hand hinter seinem mit Büchern und Zeitungen bedeckten Arbeitstisch sitzend. Dazu sagt Weiss in einer kurzen Bühnenanweisung: „Trotzki am Tisch, in einem Manuskript lesend, den Federhalter in der Hand. Diese Ausgangssituation wird zu bestimmten Zeitpunkten wiederholt. Sie entspricht den letzten Augenblicken des Stückes.“<sup>310)</sup> Sechs Mal kehrt Trotzki, den Regieanweisungen nach, in diese Ausgangshaltung zurück, aber es wird nicht ersichtlich nach welchem Prinzip diese sechs Zeitpunkte angeordnet sind. So erhöht dieser Einfall, der die Stofffülle hätte gliedern können, die durch die Zeitsprünge entstandene Verwirrung noch mehr. Das Stück fällt damit auseinander in eine Reihe von fast unzusammenhängenden Collagebildern, die gerade wegen ihrer Unordnung den im siebten und achten Bild dargestellten Kern des Stückes kaum erkennen lassen. Was als Mittelpunkt und Thema konzipiert war, wird zu nichts anderem als einer Episode von vielen aus dem Leben Trotzkis.

---

310. Ebd., S.9

Von Weissens in dieser Arbeit besprochenen Stücken ist Trotzki im Exil das schwächste. Man kann es nur von der Intention her zum dokumentarischen Theater rechnen. Weiss will durchaus mit diesem Stück politische Willensbildung anstreben, durch Kritik an Verschleierung, Wirklichkeitsfälschung und Lügen die Wirklichkeit beeinflussen, mittels Kunst Wirklichkeit überhaupt erst herstellen. Aber gerade die von Weiss so undurchdacht angewandten Kunstmittel verhindern diese Absichten; politische Willensbildung kann nicht stattfinden, weil der Zuschauer und zum Teil auch der Leser an der möglichen und notwendigen Einsicht gehindert wird. Das wäre vielleicht zu entschuldigen, wenn man das Stück, wie Hans Mayer, als Entwurf sieht, doch dann hätte es als solcher gekennzeichnet bzw. aufgeführt werden sollen. Daß Weiss deswegen als Dramatiker nicht abgeschrieben werden darf, beweist sein nächstes, allerdings schon in den siebziger Jahren entstandenes Stück Hölderlin, dem demnächst ein Stück über Chile folgen soll.

HEINAR KIPPHARDT

In der Sache J. Robert Oppenheimer

Kipphardts Stück über das Verhör des bekannten amerikanischen Atomphysikers wird oft zusammen mit Hochhuths Stellvertreter genannt. Es entstand ungefähr zur gleichen Zeit, es wurde ein Jahr nach Hochhuths Stück uraufgeführt, zuerst als szenischer Bericht im Fernsehen des Hessischen Rundfunks am 23. Januar 1964, dann gleichzeitig auf zwei Bühnen, der Freien Volksbühne Berlin und den Münchner Kammerspielen am 11. Oktober 1964, und es hat einen ähnlichen Erfolg zu verzeichnen wie Hochhuths Erstling: in der Spielplan-Statistik des Bühnenvereins rangiert Kipphardts Schauspiel als meistgespieltes Stück der Spielzeit 1964/65 an erster Stelle: in 27 Inszenierungen wurde es 598 mal aufgeführt. Außerdem begründete es zusammen mit dem Stellvertreter den Anfang der dokumentarischen Welle auf dem Theater der Bundesrepublik in den sechziger Jahren. Manche Kritiker sahen sogar im Oppenheimer das einzig gelungene dokumentarische Theaterstück. Andere wiederum lehnten es ab, Kipphardts Schauspiel überhaupt als Stück zu bezeichnen; es sei Journalismus mit anderen Mitteln, aber kein Drama. Dieser Vorwurf wurde auch dem Stellvertreter gegenüber geäußert.

Damit sind aber auch schon alle Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Stücken aufgezählt. Kipphardts Stück unterscheidet sich nicht nur vom Stellvertreter, sondern von allen bisher besprochenen Stücken. Peter Weiss hatte in seinen Stücken versucht, Gruppen und keine Individuen miteinander zu konfrontieren, Hochhuth hatte den

illusorischen Glauben an die Möglichkeit einer freien Entscheidung des einzelnen Menschen zu demonstrieren versucht. Kipphardts Stück steht, um es sehr vereinfacht auszudrücken, in der Mitte zwischen Weiss und Hochhuth: es stellt den Einzelmenschen dar, dem zwischen zwei sich einander gegenüberstehenden Gruppen jede Möglichkeit einer freien Entscheidung verwehrt ist.

1954 wurde der Physiker Oppenheimer im Zusammenhang mit der Hexenjagd des Senators McCarthy auf alle, die auch nur unter dem leisesten Verdacht standen, „linke“ Beziehungen oder Sympathien zu haben, vor den Sicherheitsausschuß der Atomenergiekommission zitiert. Es sollte ermittelt werden, ob man auch weiterhin dem berühmten Physiker die Sicherheitsgarantie erteilen könne, vor allem im Hinblick auf die Tatsache, daß sich in Oppenheimers Vergangenheit Beziehungen zu Kommunisten nachweisen ließen, und daß er sich geweigert hat, aktiv an der Produktion der Wasserstoffbombe mitzuwirken. Aus den 3000 Maschinenseiten umfassenden Protokoll dieses Untersuchungsverfahrens hat Kipphardt sein Stück destilliert. Er wollte damit „ein Theaterstück“ herstellen, „keine Montage von dokumentarischem Material“, wie Kipphardt selbst in der Vorbemerkung zum Stück sagt.<sup>1)</sup> Doch sieht sich der Verfasser „ausdrücklich an die Tatsachen gebunden, die aus den Dokumenten und Berichten zur Sache hervorgehen... Es ist die Absicht des Verfassers, ein abgekürztes Bild des Verfahrens zu liefern, das szenisch darstellbar ist, und das die Wahrheit nicht beschädigt. Da sein Geschäft die Bühne, nicht die Geschichtsschreibung ist,

---

1. H. Kipphardt, In der Sache J. Robert Oppenheimer. In: Theater heute 11 (1964), S.63; hiernach als Oppenheimer angeführt.

versucht er nach dem Ratschlag des Hegel den ‚Kern und Sinn‘ einer historischen Begebenheit aus den ‚umherspielenden Zufälligkeiten und gleichgültigem Beiwerke des Geschehens‘ freizulegen, ‚die nur relativen Umstände und Charakterzüge abzustreifen und dafür solche an die Stelle zu setzen, durch welche die Substanz der Sache klar herausscheinen kann‘.<sup>2)</sup>

Kipphardt entnimmt also, ähnlich wie Weiss z.B. bei der Ermittlung, die Tatsachen des Stückes der historischen Wirklichkeit, aber er trifft eine Auswahl, er ordnet bestimmte Vorkommnisse anders an, er konzentriert den geschichtlichen Stoff. Er hält sich nicht wortwörtlich an die Dokumente, sondern „bemüht sich, die Worttreue durch Sinntreue zu ersetzen.“<sup>3)</sup> So kommen statt der 40 Zeugen des tatsächlichen Verfahrens im Stück nur sechs Zeugen vor, was zur Folge hat, daß im Stück manchmal einzelne Zeugen das referieren, was beim wirklichen Verfahren von mehreren ausgesagt wurde. Zwischen einzelne Szenen hat Kipphardt Monologe eingeschoben, die es in der Wirklichkeit nicht gegeben hat. Auch Oppenheimers Schlußwort ist solch ein fiktiver Monolog. Doch gerade dieses Schlußwort trug dazu bei, daß Oppenheimer selbst Einspruch gegen das Stück erhob. Das Untersuchungsverfahren, meinte Oppenheimer, sei keine Tragödie gewesen, so wie Kipphardt es darstellt, sondern eine Farce. Er habe auch niemals bedauert, an der Herstellung der Atombombe beteiligt gewesen zu sein. „Seinem Gewissen, so erklärte er einmal, messe er ‚keine Bedeutung bei‘. Und: ‚Die Wissenschaftler sind nicht schuld. Unsere Arbeit hat die

---

2. Ebd.

3. Ebd.

menschlichen Lebensbedingungen verändert, aber was mit diesen Veränderungen geschieht, ist das Problem der Regierungen, nicht der Wissenschaftler'. Jederzeit, ließ der Physiker wissen, würde er die Atombombe aufs neue bauen."<sup>4)</sup>

Oppenheimers Einspruch gegen Kipphardts Stück wurde von Jean Vilar als Zustimmung zur Herstellung einer eigenen Version des Oppenheimer-Falles gedeutet. Von Kipphardt hatte Vilar in seiner Fassung „die Auswahl“ und „die Konzentration“ des Stoffes übernommen, dafür ließ er aber das, was Kipphardt die „Ergänzungen und Vertiefungen“ nannte, weg und stellte die „Worttreue“, die Kipphardt durch „Sinntreue“ ersetzt hatte, wieder her. Dabei ging ihm die „literarische Dimension von Kipphardts Stück“ verloren, wie Henning Rischbieter meint.<sup>5)</sup>

Rischbieter sieht diese literarische Dimension darin, daß für Kipphardt „die stockende Verteidigung des historischen Oppenheimer in dem Verfahren, das tatsächlich stattgefunden hat“, nicht so wichtig ist wie „Oppenheimers skrupulöse Reflexionen über die Verantwortung des Physikers, die in dem Verfahren nicht ausgesprochen worden sind, die aber weder dem historischen Oppenheimer fernliegen noch den ‚objektiven‘ Schwierigkeiten und Gefahren der Weltstunde widersprechen, diese vielmehr formulieren.“<sup>6)</sup> Die literarische Dimension liegt also in den von Kipphardt erfundenen Passagen des Stückes. Gerade in diesen Passagen ist aber auch der Kern der von Kipphardt aufgeworfenen Problematik enthalten. Hätte Kipphardt sich lediglich darauf beschränkt, ein „wahrheitsgetreues“

---

4. Zitiert nach: Der Spiegel Nr.10 (27.2.1967)

5. H. Rischbieter, In der Sache Vilar. In: Theater heute 3 (1965), S.41

6. Ebd.

Abbild des tatsächlichen Verfahrens herzustellen, dann wäre das Stück in der ziemlich unergiebigem Frage nach der Schuld und der Verantwortung eines einzelnen versandet, eine Frage, die zudem schon viel „wirkungsvoller“ in der Wirklichkeit beantwortet worden ist von eben dem abgebildeten Untersuchungsausschuß. Kipphardts Stück hätte dann nichts anderes zuwege gebracht als was auch Hochhuths Stücke geleistet haben, nämlich die Ach-so-war-das-Neugierde des Publikums befriedigt. Daher scheint mir auch Erika Sallochs in den Vordergrund gerückte Frage nach der „Wahrheit“ irrelevant zu sein. Sie zitiert die ihrer Meinung nach berechtigte Frage Ernst Schumachers, „was gewonnen sein soll, einem solchen Mann (wie Oppenheimer) auf der Bühne eine Schlußrede in den Mund zu legen, deren Tendenz er nicht für wahr erklären kann“ und folgert daraus, daß es sich also nicht darum handele, daß Oppenheimer diese Rede nicht gehalten habe, sondern daß er sie seiner Überzeugung nach nie hätte halten können.<sup>7)</sup> Es ging Kipphardt nicht um die Überzeugung des wirklichen Oppenheimer, eines Mannes, der, seinen eigenen Worten nach, seinem Gewissen keine Bedeutung beimesse, sondern es ging ihm um die Frage, ob sich ein im Dienste des Staates stehender Physiker unkorrekt und verantwortungslos verhalte, „wenn er sich dagegen sträubt, neue, noch schrecklichere Vernichtungswaffen (für seinen Dienstherrn) zu konstruieren.“<sup>8)</sup> Das ist eine Frage, die sich der wirkliche Oppenheimer nie gestellt hat, nie hat stellen können, denn für ihn war die Konstruktion einer Vernichtungswaffe kein moralisches Problem, sondern

---

7. E. Salloch, a.a.O., S.10

8. Urs Jenny, In der Sache Oppenheimer. In: Theater heute 11 (1964), S.22

ein rein wissenschaftliches. Ob diese Waffe dann gebraucht oder nicht gebraucht wurde, war eine Entscheidung, die zu fällen der wirkliche Oppenheimer sich als unbefugt erklärte. Das sei das Problem seiner Auftraggeber.

Es fragt sich nun, ob ein Physiker, der sich so wenig um das kümmert, was mit seinen Erfindungen geschieht, als Vorwurf für ein Stück taugt, in dem es gerade um die Verantwortlichkeit der Wissenschaftler geht. Hat sich Kipphardt nicht den falschen Stoff für sein Stück gewählt? Diese Frage ist aber nur dann berechtigt, wenn sich nachweisen ließe, daß Kipphardt eine naturalistische, „wahrheitsgetreue“ Charakterstudie des historischen Oppenheimer auf die Bühne zu stellen beabsichtigte. Ausdrücklich hat Kipphardt aber darauf hingewiesen, daß es ihm nicht auf solch ein lebensechtes Porträt ankam. Es ging ihm vielmehr um ein Problem, das dem wirklichen Oppenheimer fernlag, das Problem der gesellschaftlichen Verantwortlichkeit des Wissenschaftlers. Weil einerseits Kipphardt darlegen wollte, daß ein Wissenschaftler in der Position Oppenheimers sich die Frage nach der Verantwortlichkeit hätte stellen müssen, weil aber andererseits der wirkliche Oppenheimer sich diese Frage nicht gestellt hat, sah sich Kipphardt genötigt, von seinem historischen Vorbild abzuweichen.

Deswegen tritt uns an den Stellen des Stückes, die Kipphardt als „Ergänzungen und Vertiefungen“ bezeichnete, ein ganz anderer Oppenheimer als der wirkliche entgegen, ein Oppenheimer, der viel Ähnlichkeit mit Brechts Galilei aufweist. Zu Recht sagt Rischbieter dann auch, daß Kipphardt sich überall dort Brecht näherte, wo

er sich von den Dokumenten entferne.<sup>9)</sup> Da fragt sich Oppenheimer zum Beispiel in seinem Schlußwort, „ob wir den Geist der Wissenschaft nicht wirklich verraten haben, als wir unsere Forschungsarbeiten den Militärs überließen, ohne an die Folgen zu denken. So finden wir uns in einer Welt, in der die Menschen die Entdeckungen der Gelehrten mit Schrecken studieren, und neue Entdeckungen rufen neue Todesängste bei ihnen hervor.“<sup>10)</sup> Ganz ähnlich äußert sich Galilei in der vierzehnten Szene von Brechts Stück: „Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten. Ihr mögt mit der Zeit alles entdecken, was es zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschreiten von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte... Und ich überlieferte mein Wissen den Machhabern, es zu gebrauchen, es nicht zu gebrauchen, es zu mißbrauchen, ganz wie es ihren Zwecken diene... Ich habe meinen Beruf verraten. Ein Mensch, der das tut, was ich getan habe, kann in den Reihen der Wissenschaft nicht geduldet werden.“<sup>11)</sup>

Oberflächlich betrachtet sieht es so aus, als ob beide Physiker sich wegen des gleichen Vergehens anklagten: sie hätten ihr Wissen an die Militärs, die Obrigkeit, die Machthaber ausgeliefert, ohne

---

9. H. Rischbieter, a.a.O.

10. H. Kipphardt, Oppenheimer, S.84

11. B. Brecht, Gesammelte Werke (Werkausgabe), Bd.3, S.1340/41

an die Folgen zu denken. Doch - und hier liegt der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Stücken - sie klagen sich aus verschiedenen Gründen an. Brecht läßt seinen Galilei sagen: „Ich halte dafür, daß das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern.“<sup>12)</sup> Sein Vergehen besteht darin, daß er seine Wissenschaft nicht auf dieses Ziel ausgerichtet hat. Brecht selbst sagt dazu: „In Wirklichkeit hat Galilei die Astronomie und die Physik bereichert, indem er diese Wissenschaften zugleich eines Großteils ihrer gesellschaftlichen Bedeutung beraubte... Galileis Verbrechen kann als die ‚Ersünde‘ der modernen Naturwissenschaften betrachtet werden. Aus der neuen Astronomie, die eine neue Klasse, das Bürgertum, zutiefst interessierte, da sie den revolutionären sozialen Strömungen der Zeit Vorschub leistete, machte er eine scharf begrenzte Spezialwissenschaft, die sich freilich gerade durch ihre ‚Reinheit‘, das heißt ihre Indifferenz zu der Produktionsweise, verhältnismäßig ungestört entwickeln konnte. Die Atombombe ist sowohl als technisches als auch soziales Phänomen das klassische Endprodukt seiner wissenschaftlichen Leistung und seines sozialen Versagens.“<sup>13)</sup> Brecht hat seinen Physiker mit der Alternative konfrontiert, entweder Wissenschaft zum Wohle der Menschheit zu betreiben oder Wissenschaft um ihrer selbst willen zu betreiben. Galilei wählt die letztere Möglichkeit und wird zum Verräter an der Menschheit, weil es durchaus in seiner Macht gelegen hatte, sein Wissen so einzusetzen, daß es die Mühseligkeit

---

12. Ebd.

13. B. Brecht, Gesammelte Werke (Werkausgabe), Bd.17, S.1108/09

der menschlichen Existenz erleichtert hätte.

Kipphardt gibt seinem Physiker jedoch nicht die Entscheidungsfreiheit, die Brecht seinem Galilei zugesteht. Für Oppenheimer lautet daher die „Alternative“ anders: er hat zu wählen zwischen der „reinen“ Forschung, d.h. er kann Wissenschaft um ihrer selbst willen betreiben, und der Auftragsforschung, d.h. er kann seine wissenschaftlichen Errungenschaften den Machthabern überlassen. Im Gegensatz zu Galilei kann Oppenheimer also nicht darüber entscheiden, ob und wie er seine Wissenschaft zum Wohle der Menschheit betreiben will. Denn Kipphardt zeigt nämlich, daß die Alternative, vor die er seinen Physiker stellt, nur eine Scheinalternative ist. Ganz egal wie Oppenheimer sich entscheidet, er begeht in jedem Falle einen Verrat an der Menschheit, denn ihm ist jede Möglichkeit genommen, frei darüber zu entscheiden, zu welchen Zwecken seine Forschungsergebnisse angewendet werden sollen. In seinem Schlußwort sagt Oppenheimer: „Es scheint ein weidlich utopischer Gedanke, daß die überall gleich leicht und gleich billig herstellbare Kernenergie andere Gleichheiten nach sich ziehen werde und daß die künstlichen Gehirne, die wir für die großen Vernichtungswaffen entwickelten, künftig unsere Fabriken in Gang halten könnten, der menschlichen Arbeit ihren schöpferischen Rang zurückgebend. Das würde unserem Leben die materiellen Freiheiten schenken, die eine der Voraussetzungen des Glückes sind, aber man muß sagen, daß diese Hoffnungen durch unsere Wirklichkeit nicht zu belegen sind. Doch sind sie die Alternative zu der Vernichtung dieser Erde, die wir fürchten und die wir uns nicht vorstellen können. An diesem Kreuzweg empfinden wir Physiker, daß wir niemals soviel Bedeutung hatten und daß wir niemals so

ohnmächtig waren." <sup>14)</sup> Trotz der Wichtigkeit seiner Stellung ist der Physiker so ohnmächtig, daß er den Mißbrauch seiner Entdeckungen durch die Macht nicht verhindern kann. „Oppenheimer ist kein Galilei: ihm bietet sich nicht die geringste Möglichkeit, die Erkenntnisse der Wissenschaft dem Mißbrauch der Machthabenden zu entreißen und ausschließlich dem Wohle der Menschheit dienstbar zu machen." <sup>15)</sup> Damit gerät Kipphardts Oppenheimer in die Nähe der Dürrenmattschen Physiker, die sich angesichts ihrer Ohnmacht freiwillig ins Irrenhaus zurückziehen. Auch Oppenheimer zieht sich zurück, allerdings nicht in ein Irrenhaus, sondern auf das Gebiet der „reinen“ Forschung, weil ihm nichts anderes übrig bleibt, weil ihm die Wirklichkeit als so festgefahren, so unveränderbar erscheint, daß sich ihm als einzelner keine Möglichkeit der Beeinflussung dieser Wirklichkeit mehr bietet. Er sagt am Schluß seiner Rede: „Wir haben die Arbeit des Teufels getan, und wir kehren nun zu unseren wirklichen Aufgaben zurück. Vor ein paar Tagen hat mir Rabi erzählt, daß er sich wieder ausschließlich der Forschung widmen wolle. Wir können nichts besseres tun als die Welt an diesen wenigen Stellen offenzuhalten, die offenzuhalten sind." <sup>16)</sup>

Doch gerade der Optimismus, der sich in diesen Schlußworten äußert, wird vom Stück als illusorisch entlarvt, wie Taëni bemerkt: die Schlußworte dienen „schließlich dazu, die dargelegte Problematik nochmals besonders zu verdeutlichen - durch eben den Gegensatz zwischen der frommen Hoffnung Oppenheimers, welche sie

---

14. H. Kipphardt, a.a.O., S.84

15. R. Taëni, a.a.O., S.136

16. H. Kipphardt, a.a.O., S.84

implizieren, und der brutalen Wirklichkeit, die im Stück gezeigt wird. Einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die so gestaltet ist, daß ihr des Physikers beständige Anwandlungen, seine Entscheidungen den Forderungen seines Gewissens zu unterwerfen, eigentlich naturgemäß als „grundsätzliche charakterliche Mängel“ erscheinen müssen.“<sup>17)</sup> Das Stück endet also, wie Rischbieter gesagt hatte, in der Resignation.<sup>18)</sup> Oppenheimer kapituliert vor einer Wirklichkeit, die ihm unveränderbar erscheint. Damit ist Kipphardts Stück an einem Punkt angelangt, der realistischer ist als der idealistische Ausgangspunkt, von dem aus Hochhuths Figuren versuchen, die geschichtliche Entwicklung im Alleingang in andere Bahnen zu lenken.

Es bleibt aber zu fragen, ob dieser „Realismus“ nicht doch eine Flucht vor der Wirklichkeit ist, ob Kipphardt nicht doch an dem Punkt angelangt ist, den Brecht folgendermaßen beschreibt: „Die Bourgeoisie isoliert im Bewußtsein des Wissenschaftlers die Wissenschaft, stellt sie als autarke Insel hin, um sie praktisch mit ihrer Politik, ihrer Wissenschaft, ihrer Ideologie verflechten zu können. Das Ziel des Forschers ist ‚reine‘ Forschung, das Produkt der Forschung weniger rein. Die Formel  $E = mc^2$  ist ewig gedacht, an nichts gebunden. So können andere die Bindungen vornehmen: die Stadt Hiroshima ist plötzlich sehr kurzlebig geworden. Die Wissenschaftler nehmen für sich in Anspruch die Unverantwortlichkeit der Maschinen.“<sup>19)</sup> Rainer Taëni entschuldigt gewissermaßen Kipphardts Resignation, wenn er sagt: „Ein heutiger

---

17. R. Taëni, a.a.O., S.136

18. Siehe oben, S.4

19. B. Brecht, Gesammelte Werke (Werkausgabe), Bd.17, S.1112

Dramatiker kann womöglich nicht mehr erreichen, als aufzuzeigen, daß in unserer Welt zwar manches nicht ist, wie es sein sollte, daß die Probleme aber dennoch zu vielschichtig sind, um eine einfache und jedermann sichtbare Lösung zuzulassen."<sup>20)</sup>

Damit wird aber ein Standpunkt vertreten, auf den ich schon im Abschnitt über Hochhuths Stellvertreter hinwies. Dort zitierte ich Marianne Kesting, die meinte, daß die Wirklichkeit so komplex geworden sei, daß sie dem Einzelnen nicht mehr durchschaubar wäre, geschweige denn, daß er sie zu ändern vermöge.<sup>21)</sup> Die Wirklichkeit ist zwar vielschichtig und kompliziert und sie läßt daher auch keine so einfachen Lösungen ihrer Probleme zu, so meint Taëni ganz richtig, wie die die Komplexität versimpelnden und deswegen teilweise falschen Lösungen, die Hochhuth präsentiert. Trotzdem kann ein heutiger Dramatiker mehr erreichen als aufzeigen, daß in unserer Welt manches nicht ist, wie es sein sollte. Er könnte z.B. aufzeigen, warum manches nicht so ist, wie es sein sollte. In einem Gespräch mit Leo Kofler sagte Georg Lukács: „Das ist der Ort, wo die Literatur außerordentlich viel zum Kampf gegen die Manipulation beitragen könnte, wenn sie nämlich nicht literarisch vor der Manipulation kapitulieren, die Manipulation als Schicksal betrachten würde.“<sup>22)</sup> Obwohl in Kipphardts Stück einige wenige Ansätze vorhanden sind, von denen aus das Warum des Geschehens, die Manipulation hätte erklärt werden können, z.B. die durch Lautsprecher wiedergegebene Erklärung des Senators McCarthy gleich zu Anfang des Stückes, spielen diese Ansatzpunkte im

---

20. R. Taëni, a.a.O., S.137

21. Siehe oben, S.43

22. G. Lukács/L. Kofler, Gesellschaft und Individuum. In: Karl Marx 1818/1968. Bad Godesberg: Inter Nationes 1968, S.90

ganzen Stück doch so eine untergeordnete Rolle, daß der Eindruck entsteht, Kipphardt betrachte die Manipulation tatsächlich als Schicksal. Deswegen meint Urs Jenny am Schluß seiner Rezension der Uraufführung, daß der Regisseur, „zum Beispiel mit Hilfe von Projektionen, einen eindringlichen Zeit-Hintergrund schaffen (müßte), dann erst würde das Exemplarische des Falles Oppenheimer sichtbar... Solange dem Stück dieser Hintergrund fehlt, bleibt (es) eine brennend interessante, aber das Publikum nicht betreffende Privattragödie. Erst eine Inszenierung, die Oppenheimers ‚Schizophrenie‘ mit der Schizophrenie seiner Zeit und seiner Gesellschaft konfrontiert, wird die eigentlichen Bühnenmöglichkeiten und die ganze Aktualität dieses Stückes ausschöpfen.“<sup>23)</sup> Am Regisseur der jeweiligen Aufführung liegt es, ob diese Konfrontation hergestellt wird oder nicht, denn im Text ist sie nur andeutungsweise enthalten.

### Figuren

Im ersten Teil ihres Buches über Peter Weiss sagt Erika Salloch: „Zu beweisen ist im dokumentarischen Theater, daß es den Menschen gibt, zwar nicht als Individuum, aber als funktionierenden Bestandteil des Apparates. Oppenheimer verliert seinen Posten, weil er sich Privatentscheidungen erlaubt, während er Funktionär der Kriegsmaschine ist.“<sup>24)</sup> Aber gleichzeitig beschuldigt das dokumentarische Theater auch „den Menschen, bzw. die herrschenden Machtverhältnisse, die ihn unmenschlich werden lassen.“<sup>25)</sup>

---

23. U. Jenny, a.a.O., S.25

24. E. Salloch, a.a.O., S.14

25. Ebd., S.15

Doch gerade diese Beschuldigung ist in Kipphardts Stück nur sehr vage impliziert und es fragt sich, ob Kipphardt sie überhaupt beabsichtigte. Denn die Figuren in dem Stück sind keineswegs als bloße Funktionsträger, als anonyme Sprachrohre für die Ansichten des Autors dargestellt, wie z.B. die Figuren in Weissens Dramen, sondern sie sind durchweg als individualistische Charaktere gezeichnet. Urs Jenny meint, es gehöre unzweifelhaft zu den Qualitäten von Kipphardts Text, „daß er zwölf Nebenrollen profiliert, mit Individualität ausstattet.“<sup>26)</sup> Das zeigt sich z.B. ganz deutlich bei zwei der drei gegen Oppenheimer auftretenden Zeugen, dem Geheimdienstoffizier Boris Pash und dem Chefwissenschaftler der Air Force David Griggs. Der eine wird als eifernder Ignorant gekennzeichnet und der andere als Paranoiker. Auch Oppenheimer ist keineswegs ein unselbständiges Rädchen in einer Maschine, sondern ein selbständig denkendes und handelndes Individuum, jedenfalls sieht er sich so. Dazu stimmt, daß der dargestellte Konflikt nicht ein gesellschaftlicher ist, sondern ein in das Innere eines einzelnen verlegter Gewissenskonflikt. Oppenheimer hat zu entscheiden, ob er den Forderungen der Machthaber vertrauen kann, selbst wenn sie mit seinem Gewissen unvereinbar sind. Trotz aller von Kipphardt verwendeten Verfremdungseffekte erweckt gerade diese individuelle Gewissensnot Oppenheimers die Sympathie des Zuschauers für den Physiker.

Es sieht also so aus, als ob das, was Erika Salloch vom dokumentarischen Theater sagt, nicht auf Kipphardts Stück zuträfe.

---

26. U. Jenny, a.a.O., S.23

Doch es sieht nur so aus, denn obwohl er seine Figuren als Individuen darstellt, macht er dem Zuschauer ganz klar, daß sie als Individuen vom Apparat abhängen, daß sie im Grunde doch nur „funktionierende Bestandteile des Apparates“ sind. Das ist die Illusion, die Kipphardt aufdeckt: die Figuren selbst meinen, frei entscheiden zu können, doch die in dem Stück dargestellte Wirklichkeit entlarvt diese Meinung als Wunschdenken. Besonders deutlich wird das am Schluß bei der Entscheidung Oppenheimers, sich nunmehr nur noch der reinen Forschung zu widmen. Oppenheimer meint, er habe eine freie Entscheidung getroffen, doch Kipphardt stellt dar, daß Oppenheimer gar keine andere Wahl hatte, die Entscheidung also nicht frei war. Der Zuschauer ist zwar bestürzt über die Fragwürdigkeit der „fast pathetischen Unzulänglichkeit des Entschlusses“,<sup>27)</sup> doch „läßt das Stück nichtsdestoweniger kaum einen Zweifel daran, daß unter den gegebenen Umständen dieser Entschluß wohl noch immer der bestmögliche war“,<sup>28)</sup> eben weil er von Kipphardt als der einzig mögliche angesehen wird.

An diesem Punkt weicht Kipphardts Stück allerdings von der oben zitierten Meinung Sallochs über das dokumentarische Theater ab. Kipphardt beschuldigt nicht die herrschenden Machtverhältnisse, sondern konstatiert nur, daß sie eben leider nun mal so sind. Die Umstände, die das Handeln der Figuren bedingen, werden als gegeben, als unveränderbar dargestellt. Damit wird aber auch Oppenheimers Entschluß als „notwendig“ gezeigt, er konnte nicht anders handeln. Doch wenn Kipphardt nun die Handlungen der Figuren als die best-

---

27. R. Taëni, a.a.O., S.138

28. Ebd.

möglichen unter den gegebenen Umständen, die unveränderbar sind, kennzeichnet, selbst wenn diese Handlungen als fragwürdig kritisiert werden, dann entkräftet er gleichzeitig seine Kritik an diesen fragwürdigen Handlungen; sie erscheinen nun nicht mehr als so fragwürdig. An dieser Stelle schlägt die Bestürzung des Zuschauers über die fragwürdige Haltung Oppenheimers um in eine Apologie: so schlimm ist seine Haltung ja gar nicht, sie ist immer noch die beste angesichts der Tatsachen. Damit ergibt sich für den Zuschauer eine Lösung, die Tañni folgendermaßen beschreibt: „Wir erkennen nicht nur, sondern wünschen an dieser Stelle geradezu, daß Oppenheimer recht haben sollte, daß aber auch zwischen seinen Gewissensmaßstäben, zwischen seinen Zielen als Wissenschaftler und denen der Regierung, welcher er bislang diente, keinerlei Konflikt bestehen dürfte (so daß ein Weiterarbeiten an Regierungsprojekten für ihn durchaus möglich sein müßte).“<sup>29)</sup> Dieses Wunschdenken führt aber genausowenig zu einer Lösung des Dilemmas, wie eine eindeutige Antwort Kipphardts dahin geführt hätte. Denn einerseits würde jede Weiterarbeit Oppenheimers an Regierungsprojekten immer wieder den gleichen Konflikt heraufbeschwören, solange die gesellschaftliche Wirklichkeit so bleibt, wie sie ist. Andererseits würde eine eindeutige Antwort Kipphardts den Physiker entweder zu einem idealistischen Weltverbesserer überhöhen oder ihn als Verräter an der guten Sache verteufeln. So einfach macht es sich Kipphardt aber nicht. Ganz richtig erkennt er, daß wir nicht mehr so naiv wie Brecht glauben können, ein Gedicht oder ein

---

29. Ebd., S.137

Drama verändere schon die gesellschaftliche Wirklichkeit. Deshalb läßt er den Schluß seines Stückes offen. Er versäumt aber - und hier liegt die schwache Stelle des Stückes - dem Zuschauer den Ausweg ins Wunschdenken zu verstellen. Er hätte mit dem Stück zwar keine Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit bewerkstelligt, doch hätte er eine Bewußtseinserweiterung, wie Weiss sie fordert, beim Zuschauer bewirken können, wenn er deutlicher klargemacht hätte, daß Oppenheimers Dilemma ja nicht so sehr ein Privatkonflikt, sondern viel eher ein gesellschaftlicher Konflikt ist.

### Sprache

Kipphardt gebraucht in diesem Stück keine rhythmisierte oder gar versifizierte Sprache wie Hochhuth oder Weiss. Seine Figuren sprechen eine ziemlich farblose, neutrale Prosa, deren zur Abstraktion neigender Ton den gleichen Zweck hat wie Hochhuths oder Weissens artifizielle Sprachformen, nämlich dem Zuschauer das Einfühlen in die Charaktere oder das Geschehen zu verwehren. Ihre emotionslose, fast wissenschaftlich kalte Neutralität soll die Distanz wahren helfen, in der allein dem Zuschauer eine vorurteilslose Abwägung der Argumente möglich ist. Das schließt aus, daß die Sprache zur Charakterisierung der einzelnen Figuren beiträgt. Sie ist lediglich Vehikel für die verschiedenen Argumente. Daher kann es zu der unterschiedlichen Interpretation z.B. des Begriffes der „Sünde“ kommen: Mit Bezug auf den Bau der Atombombe meint Oppenheimer: „Wir Wissenschaftler sind in diesen Jahren an den Rand der Vermessenheit getreten. Wir haben die Sünde kennengelernt.“ Der Ankläger antwortet darauf: „Gut, Doktor.“

Von diesen Sünden wollen wir reden."<sup>30)</sup> Oppenheimer spricht hier von einer moralischen Schuld, Robb dagegen verweist auf eine Gesetzesübertretung.

Darüberhinaus gebraucht Kipphardt eine ganze Reihe stark an Brecht erinnernde sprachliche Mittel, um dem Zuschauer das Mitdenken zu erleichtern. Der Darsteller des Oppenheimer tritt z.B. zweimal an die Rampe und kommentiert in der dritten Person und im Imperfekt seinen folgenden Auftritt: „Am 12. April 1954, wenige Minuten vor zehn, betrat J. Robert Oppenheimer, Professor der Physik in Princeton, ehemals Direktor der Atomwaffenlaboratorien von Los Alamos und später Regierungsberater in Atomfragen, das Zimmer 2022 im Gebäude T3 der Atomenergiekommission in Washington.“<sup>31)</sup> Zwischen den einzelnen Szenen will Kipphardt Zwischentitel auf eine weiße Gardine projizieren lassen, die die in der folgenden Szene aufgeworfenen Fragen vorwegnehmen oder den Inhalt der folgenden Szene kurz kommentieren. Urs Jenny weist in seiner Kritik hin auf die „angestregte, holprige Prosa“ und den „ungeglätteten, manchmal sperrigen Satzbau“, die „kleinen Amerikanismen - etwa die Verwendung von ‚geben‘ nach Art von ‚to give!‘“ und die „oft stark nach Brecht schmeckenden Partizipialkonstruktionen“,<sup>32)</sup> die in der Bühnenfassung allerdings nicht so häufig vorkommen wie im Fernsehtext des Stückes.

Alle diese verfremdenden Sprachmittel verhindern aber nicht, daß der Zuschauer sich auf die Seite Oppenheimers stellt. Ganz bewußt versucht Kipphardt von Anfang an im Zuschauer Sympathien

---

30. H. Kipphardt, a.a.O., S.65

31. Ebd., S.64

32. U. Jenny, a.a.O., S.22

für den Wissenschaftler zu erwecken, indem er z.B. zu Anfang der ersten Szene die über Lautsprecher kommende Ansprache des Senators McCarthy als tendenziöse Tirade entlarvt, indem er überhaupt das ganze gegen Oppenheimer angestrebte Verfahren als fragwürdig hinstellt. „Trotz alledem aber“, sagt Taëni, „ist die so erweckte Sympathie für diesen Wissenschaftler natürlich etwas wesentlich anderes als die von Brecht abgelehnte ‚aristotelische‘ Einfühlung mit einem dramatischen Helden. Sie gründet ja auf keiner dramatischen Handlung, sondern liegt...eher in der Natur des uns vorgeführten Sachverhalts.“<sup>33)</sup> Überdies ist gerade wegen der Sympathie für Oppenheimer die Schockwirkung seines fragwürdigen Entschlusses umso größer. Doch führt das keineswegs dazu, daß der Zuschauer sich von der Figur des Oppenheimer distanziert; im Gegenteil: die Sympathie schlägt um in Mitleid wegen der tragischen Ausweglosigkeit, in der sich Oppenheimer befindet.

Die sprachlichen Mittel und alle anderen von Kipphardt eingesetzten Verfremdungseffekte, die den Zuschauer zum Mitdenken anregen sollten, erweisen sich hier am Schluß als wirkungslos, weil Kipphardt das Dilemma Oppenheimers als ausweglos und unlösbar darstellt. Das durch die neutrale Sprache ermöglichte Abwägen der Pro- und Contra-Argumente während des Verlaufs des Stückes führt am Ende zu nichts. Das Mitdenken war zwar nicht umsonst gewesen, denn es ist immerhin klar geworden, daß der Staat nicht das blinde Vertrauen beanspruchen kann, auf das er pocht und es ist ebenso klargeworden, daß der einzelne Physiker weder die

---

33. R. Taëni, a.a.O., S.131

Macht noch die Integrität besitzt, seine wissenschaftlichen Errungenschaften in den Dienst der Menschheit zu stellen. Aber mit dem Schluß verbaut Kipphardt dem Zuschauer den Weg vom Mitdenken zum Umdenken. Mit Oppenheimer unterwirft er sich resigniert dem tragischen Schicksal des Wissenschaftlers in der heutigen Welt.

### Struktur

Die ziemlich unkomplizierte Struktur des Stückes ergibt sich aus dem Inhalt, dem Verhör: jede der sechs Szenen des ersten Teils ist ein Ausschnitt aus dem Verhör jeweils eines bestimmten Tages und jede dieser Szenen, außer der sechsten, endet mit einem an der Rampe gesprochenen Monolog. Der zweite Teil wird eingeleitet durch die Projektion verschiedener Filmdokumente, begleitet von durch Lautsprecher hörbar gemachten Presseschlagzeilen. Die siebte Szene ist ein Ausschnitt aus der entscheidenden Phase des Verhörs, die achte bringt die Plädoyers der Anklage und der Verteidigung und die neunte das Urteil der Kommission und Oppenheimers Schlußwort. Darauf folgt eine letzte Textprojektion: „Am 2. Dezember 1963 wurde J. Robert Oppenheimer der Enrico-Fermi-Preis für seine Verdienste um das Atomenergieprogramm während kritischer Jahre von Präsident Johnson überreicht. Den Vorschlag zur Verleihung machte der vorjährige Preisträger Edward Teller.“<sup>34)</sup> Durch diese Projektion und das Schlußwort Oppenheimers wird der mit dem Urteil geschlossene Kreis wieder aufgebrochen, das über

---

34. H. Kipphardt, a.a.O., S.84

Oppenheimer gefällte Urteil erscheint fragwürdig. Damit wird noch einmal besonders deutlich herausgestellt, was Kipphardt schon früher im Stück enthüllte, daß nämlich die im Verfahren angewandten „Regeln und Maßstäbe“ unzulänglich sind. Aus der so entstehenden „Divergenz zwischen dem Urteil des Publikums über den abgehandelten Fall und dem der Urteilenden auf der Bühne“<sup>35)</sup> ergibt sich der wesentliche Konflikt des Stückes. Dazu sagt Otto F. Best: „Da es das Ziel des Autors ist, Licht in die Dinge zu bringen und er deshalb die Ratio mobilisieren will, schafft er eine Spannung zwischen den moralischen Maßstäben auf der Bühne (die korrigiert werden sollen) und dem Urteil des Publikums. Die Betroffenheit über die Diskrepanz führt zu Nachdenken und Stellungnahme. Das letzte Wort spricht das Publikum, der Autor wurde zum Mäeutiker.“<sup>36)</sup>

Doch das stimmt nur zum Teil. Auch bei Brecht gibt es den offenen Stückschluß, mit dem der Autor das Publikum auffordert, sich die aufgeworfenen Fragen selbst zu beantworten, z.B. in Der gute Mensch von Sezuan. Doch Brecht hat seinem Publikum die einzig mögliche Antwort schon vorher im Stück nahegelegt. Der offene Schluß seines Stückes ist also nur scheinbar offen. Dagegen scheint der Schluß von Kipphardts Stück auf den ersten Blick wirklich offen zu sein, denn anders als bei Brecht bietet Kipphardt keine Lösung an: „Die Erkenntnis, daß in unserer verwalteten Welt der Einzelmensch...und seine normalen Empfindungen zunehmend an Bedeutung verlieren, mag erschrecken, die Tatsache selbst mag die

---

35. R. Tañni, a.a.O., S.126

36. O.F. Best, a.a.O., S.130 f.

Revisionsbedürftigkeit gewisser Maßstäbe sogar implizieren - doch anders als der Marxist Brecht läßt Kipphardt dennoch keine mögliche Antwort auf die aufgeworfenen Fragen sichtbar werden."<sup>37)</sup>

Aber im Grunde ist auch Kipphardts Stückschluß nur scheinbar offen. Er gibt zwar keine Antwort auf die gestellten Fragen, doch macht er dem Zuschauer klar, daß gerade wegen des Fehlens einer Antwort Oppenheimers Handlungsweise immer noch die beste sei. Gewissermaßen achselzuckend wird damit Oppenheimers Kapitulation entschuldigt. Gleichzeitig wird damit aber auch der Zuschauer von der Notwendigkeit entbunden, eine Antwort finden zu müssen. Die letzte Textprojektion macht ihm dann völlig klar, daß es gar nicht nötig ist, eine Antwort zu suchen, denn siehe da, die Gesellschaft, die 1954 das Dilemma Oppenheimers verursachte, rehabilitierte den verurteilten Physiker neun Jahre später mit der Verleihung eines Preises und zwar auf Vorschlag des Zeugen, der ihn damals am schwersten belastete, seines Kollegen Teller. Eine Gesellschaft, die denjenigen belohnt, der sich ohne viel zu Murren in das „Unabänderliche“ schickt, kann ja gar nicht so veränderungsbedürftig sein. Mit dieser Schlußfolgerung akzeptiert auch der Zuschauer das „Unabänderliche“, doch das hat Kipphardt bestimmt nicht beabsichtigt.

Mit Vorbehalten gehört auch In der Sache J. Robert Oppenheimer zum dokumentarischen Theater, weil es zumindest versucht, einen dokumentarisch belegbaren Fall mit künstlerischen Mitteln so

---

37. R. Tañni, a.a.O., S.128

zu hinterfragen, daß dem Zuschauer die Problematik des Wissenschaftlers in unserer Gesellschaft bewußt wird. Doch leider bleibt es bei dem Versuch, denn der Prozeß der Bewußtwerdung, der gleichzeitig auch ein Prozeß der Bewußtseinsveränderung und somit eine Beeinflussung der Wirklichkeit hätte sein können, wird dadurch behindert, daß Kipphardt die gesellschaftlichen Zusammenhänge, in die die Problematik des Wissenschaftlers eingebettet ist, nur ganz am Rande sichtbar macht. Tañni urteilt recht milde, wenn er sagt: „Die hier im Brechtschen Sinne angewandten Verfremdungsmittel bewirken zwar, daß sich der Zuschauer direkt angesprochen fühlt, fordern jedoch selbst darin vorwiegend zu einer Erkenntnis (nicht also zur Bewältigung) gewisser Zusammenhänge heraus - wenn auch diese noch immer als gesellschaftlich bedingt und daher als im Prinzip (wenn auch kaum tatsächlich) veränderbar empfunden werden.“<sup>38)</sup> Daß eben diese Zusammenhänge gesellschaftlich bedingt sind, wird nicht klar genug herausgearbeitet, ganz abgesehen davon, daß Kipphardt in dem Stück eindeutig zu verstehen gibt, daß die gesellschaftlichen Bedingungen weder im Prinzip noch tatsächlich veränderbar sind. Schon Urs Jenny hat darauf hingewiesen, daß es Aufgabe der Regisseure sei, diese gesellschaftlichen Zusammenhänge in der jeweiligen Inszenierung deutlicher herauszuarbeiten, als das im Text geschehen ist. Gelingt das, dann würden sich die obigen Einwände erübrigen. Der von Kipphardt verfaßte Text als solcher jedoch kann lediglich als Vorlage zu einem dokumentarischen Theaterstück gesehen werden.

---

38. R. Tañni, a.a.O., S.173 f.

Joel Brand

Die Geschichte eines Geschäfts

Wie schon beim Oppenheimer-Stück ging der Bühnenaufführung auch des nächsten Stückes von Kipphardt eine Fernsehinszenierung voran, die Urs Jenny als „Schulfunksendung auf höchstem Niveau“<sup>39)</sup> bezeichnete. Ebenfalls wie im Oppenheimer-Stück beruft sich Kipphardt auf Dokumente, auf historische Quellen und Arbeiten, von denen er die wichtigsten im Anhang zur Buchausgabe<sup>40)</sup> des Stückes angibt. Im Anhang wird auch angegeben, daß es sich im Stück nicht um eine wortgetreue Wiedergabe der Dokumente handelt, sondern um ein Konzentrat aus den Dokumenten, eine freie Bearbeitung der Dokumente: „Der Stoff und die Hauptpersonen sind historisch. Für den Zweck des Dramas nahm sich der Verfasser die Freiheit, die Handlung auf diejenigen Hauptzüge zu konzentrieren, die ihm bedeutend erschienen.“<sup>41)</sup>

Nun stellt sich aber die Frage nach diesem Zweck des Dramas, der den Autor nötigte, die Dokumente zu bearbeiten. Schon im vorigen Stück hatte Kipphardt die Dokumente ergänzt und vertieft und die Frage nach dem Warum jener Bearbeitung läßt sich leicht beantworten: die im Stück aufgeworfene Problematik läßt sich in den Dokumenten nicht belegen und ergibt sich erst aus den erfundenen Passagen. Bei Joel Brand ist die Frage nach dem Zweck der Bearbeitung schon schwieriger zu beantworten. In der Fernsehfassung tritt ein Sprecher auf, dessen Bericht anhand von Landkarten und

---

39. U. Jenny, Mißglücktes Stück über ein mißglücktes Geschäft. In: Theater heute 11 (1965), S.41

40. H. Kipphardt, Joel Brand. Frankfurt: Suhrkamp 1965

41. Ebd., S.141

Dokumenten über die ziemlich verworrenen geschichtlichen Zusammenhänge dann durch gespielte Dialogszenen illustriert wird. In erster Linie diene diese Fassung also der Information über unsere jüngste Vergangenheit. In der Bühnenfassung fehlt jedoch der Sprecher, es fehlen die Photoeinblendungen und die Kommentare, es fehlt der Demonstrationscharakter. Das Bühnenstück sollte ja nicht nur reinen Informationswert besitzen, sondern sollte zum Schauspiel werden, die Dokumente sollten in Kunst umgesetzt werden. Demnach ergäbe sich der Kunstcharakter des Stückes, oder die „literarische Dimension“, wie Rischbieter das beim Oppenheimer nannte, aus den von Kipphardt angebrachten Veränderungen.

Was sind das für Änderungen? Schon der Titel deutet darauf hin. Die Fernsehfassung hieß noch „Die Geschichte von Joel Brand“, die Bühnenfassung dagegen heißt „Joel Brand - Die Geschichte eines Geschäfts“. Es soll sich also nicht mehr um die Geschichte eines Mannes, sondern um die Darstellung der Geschichte eines Geschäfts handeln: der mit der „Endlösung“ beauftragte Adolf Eichmann wollte eine Million ungarischer Juden freilassen, wenn das „Weltjudentum“ und die ihm moralisch verpflichteten Alliierten der deutschen Wehrmacht dafür zehntausend Lastkraftwagen lieferten. Joel Brand, Leiter des jüdischen Hilfs- und Rettungsrates (Waadath Esra Wehatzalah), spielt bei diesem Geschäft den Mittelsmann, der erst in Istanbul und dann in Aleppo mit Chaim Weizmann, dem Präsidenten der Jerusalemer Exekutive, unterhandeln soll. Doch niemand nimmt das Angebot der Nazis ernst. Joel Brand wird vom englischen Geheimdienst verhaftet und in Kairo interniert. Unterdessen versucht in Ungarn ein Freund Brands Eichmann mit Versprechungen hinzuhalten, doch das Geschäft kommt nicht zustande. Folglich werden

die Budapester Juden nach Auschwitz gebracht. Dieses Geschäft zwischen zwei kapitalistischen Systemen kommt also letztlich deshalb nicht zustande, „weil es eben nur für die eine Partei ein Geschäft wäre und die andere nicht gewillt ist, ihre materiellen Interessen der moralischen Verpflichtung hintanzustellen.“<sup>42)</sup>

Nun hätte Kipphardt diese Geschichte eines Geschäfts auf den Dokumenten basieren müssen, die sich auf dieses Geschäft beziehen. Doch das tut er nur zu einem ganz geringen Teil, weil ihm klar ist, daß die reine Wiedergabe geschäftlicher Verhandlungen nichts weiter hergäbe als die Feststellung, daß damals versucht worden war, eine Million Juden gegen zehntausend Lastkraftwagen einzutauschen. Doch diese Information ließe sich leichter, umfangreicher und genauer als in einem Theaterstück durch die historischen Quellen vermitteln, die Kipphardt in den Anmerkungen zu seinem Stück angibt. Aber selbst die Lektüre dieser Quellen ergäbe lediglich, daß dieser Fall „keineswegs typisch für das Regime war, das angeklagt werden soll, sondern nur seine Arabeske...weil das Lastwagengeschäft ja gar nicht die Mißachtung von Menschenleben ausdrückt, denn diese wurden gemeinhin für viel weniger wert gehalten als zehntausend Lastwagen.“<sup>43)</sup> Folglich ging Kipphardt „vor allem von jenen Dokumenten aus, die es ihm erlauben, einen Vorgang, der möglicherweise eine mörderische Farce war, als eine todbringende Tragödie darzubieten.“<sup>44)</sup> Ähnlich ist Kipphardt schon beim Oppenheimer vorgegangen, nur daß er dort die Worttreue der Dokumente durch Sinntreue ersetzt hat, wie er selbst das nannte.

---

42. U. Jenny, Mißglücktes Stück... , a.a.O., S.42

43. G. Rühle, Versuche über eine geschlossene Gesellschaft, a.a.O., S.10

44. J. Kaiser, Theater-Tagebuch. In: Der Monat 206 (1965), S.56

Gerade dieser Anspruch hat sich aber nach Oppenheimers Widerspruch als Verfälschung der geschichtlichen Tatsachen herausgestellt. Diese Verfälschung nahm Kipphardt jedoch nicht um ihrer selbst willen vor, sondern weil er irrigerweise meinte, daß sich nur durch eine Veränderung der geschichtlichen Tatsachen die Problematik aufzeigen ließe, auf die es ihm ankam. Hier in Joel Brand hat Kipphardt die Dokumente ebenfalls „bearbeitet“, wobei sich ihm die Geschichte eines Geschäfts fast unmerklich in eine Geschichte der Personen veränderte, die in jenes Geschäft verwickelt waren. Kipphardt selbst äußert sich in einem Spiegel-Interview folgendermaßen dazu: Das Stück „behandelt den widerspruchsvollen Satz, daß der Mensch einerseits das Objekt der Fremd- und Individualgeschichte ist, die er andererseits selbst macht. Konkret formuliert: Wäre ich...unter ähnlichen Umständen Eichmann geworden?“<sup>45)</sup> An gleicher Stelle sagt er ferner: „Ich beschreibe die Fortsetzung der Eichmann-Haltung in der Gegenwart.“<sup>46)</sup> Titel und Untertitel des Stückes sind demnach zumindest irreführend: es handelt sich weder um Joel Brand noch in erster Linie um die Geschichte eines Geschäfts, sondern hauptsächlich um die Person Adolf Eichmanns.

An dieser Person läßt sich am besten aufzeigen, welche Veränderungen Kipphardt an den Dokumenten vornahm, damit aus der „mörderischen Farce“ eine „todbringende Tragödie“ werde. „Um nur aus einem Schreibtisch-Mörder ja keinen Bühnenschurken zu machen, hat Kipphardt allzugut den Theater-Eichmann in einen schlagfertigen, österreichisch bedrohlichen Intellektuellen verwandelt.

---

45. Der Spiegel Nr.21 (1967), S.133; zitiert nach: E. Salloch, a.a.O., S.22

46. Zitiert nach: E. Salloch, a.a.O., S.29

Ein schneller, brutaler Herrscher, der Büchmanns ‚Geflügelte Worte‘ im Kopf hat und ständig zitierend aufs kulturelle Erbe und den Volksmund anspielen kann.“<sup>47)</sup> Doch der historische Eichmann war nichts weniger als das. In seiner ausführlichen Besprechung von Hannah Arendts Buch Eichmann in Jerusalem schreibt Manès Sperber: „Wer...den Fall Eichmann eingehend untersucht hat, fühlt sich fast genarrt durch die deprimierende Substanzlosigkeit dieses Spezialisten der Judenfrage und Fachmanns der Endlösung, dieses dilettantischen Verkehrsbürokraten, der mit nie erlahmendem Eifer die Transporte organisierte, deren Endziel Gaskammern und Krematorien waren.“<sup>48)</sup> Weil solch ein mausgrauer Durchschnittsmensch dramaturgisch genauso uninteressant wie die wirklichkeitsgetreue Beschreibung einer Geschäftsverhandlung ist, hat Kipphardt aus dem „dilettantischen Verkehrsbürokraten“ einen „österreichisch bedrohlichen Intellektuellen“ gemacht. Wie im Oppenheimer-Stück beruht also auch hier die „literarische Dimension“ nicht auf Dokumenten, sondern auf dem, was Kipphardt eine „freie Bearbeitung“ nennt, was er erfunden hat, auf dem, was man auch eine Verfälschung geschichtlicher Tatsachen nennen könnte.

Erneut stellt sich aber damit wieder die Frage, die sich bei allen dokumentarischen Theaterstücken ergibt, die Frage nach dem Realismusbegriff, mit dem die Autoren dieser Stücke arbeiten. Zweifelsohne hat Kipphardt seinen Brecht genau gelesen, vor allem die Stelle, wo Brecht sagt: „Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas

---

47. J. Kaiser, a.a.O., S.56

48. M. Sperber, Churban oder Die unfaßbare Gewißheit. In: Der Monat 188 (1964), S.15

über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ,etwas aufzubauen', etwas ,Künstliches', ,Gestelltes'. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig."<sup>49)</sup> Kipphardt ist sich dessen bewußt, daß es „eben keine nichtmanipulierte Wirklichkeit, keine ,wahre Abbildung' der Welt" gibt, wie Jost Hermand das in einem Aufsatz ausdrückt,<sup>50)</sup> und daß deshalb die „dokumentarische Literatur ständig vor dem Problem der geistigen, ästhetischen und politischen Aufbereitung (steht): der Montage, der Struktur, der Form und somit letztlich der ,Kunst'."<sup>51)</sup> Doch nun unterläuft Kipphardt ein Irrtum: weil die reine Wiedergabe der historischen Tatsachen nichts über die Wirklichkeit aussagt, meint er, daß die historischen Tatsachen verändert werden müssen, damit etwas über die Wirklichkeit ausgesagt wird. Der Irrtum liegt in der Ansicht Kipphardts, wonach Tatsachen an sich aussagefähig seien, sich selbst deuten und interpretieren könnten. Doch schon Hegel hat darauf hingewiesen, daß „nur die gedeutete Wirklichkeit wirklich ist".<sup>52)</sup> Deshalb hat Hermand seinem Aufsatz folgendes Zitat von Erwin Strittmatter vorangestellt: „Brecht gab mir einmal in einem persönlichen Gespräch eine gute Faustregel: ,Realismus ist nicht, wie die wirklichen Dinge sind, sondern wie die Dinge wirklich sind'."<sup>53)</sup>

---

49. B. Brecht, Gesammelte Werke (Werkausgabe), Bd.18, S.161 f.  
50. J. Hermand, Wirklichkeit als Kunst. In:Basis 2 (1971), S.50  
51. Ebd., S.51  
52. Ebd.  
53. Ebd., S.33

Durch die Veränderung der historischen Tatsachen sagt Kipphardt also keineswegs etwas darüber aus, wie die Dinge wirklich sind. Dazu müssten die wirklichen Dinge, die historischen Tatsachen, vor ihrem politischen, soziologischen und geschichtlichen Hintergrund auf ihre Zusammenhänge hin durchleuchtet und einsichtig gemacht werden. Das kann aber nicht geschehen, wenn die Eichmann-Figur im Stück eine andere Person ist als der historische Eichmann. Kipphardt behauptet zwar, daß er „die Fortsetzung der Eichmann-Haltung in der Gegenwart“ beschreibe, doch dem Leser des Stückes oder dem Zuschauer der Aufführung können die Bezüge zur Gegenwart nur dann klar werden, d.h. er wird erst dann bei sich oder bei seinen Mitmenschen die Fortsetzung der Eichmann-Haltung erkennen können, wenn Eichmann als kleinkariierter Bürokrat und nicht als bedrohlicher Intellektueller dargestellt wird und gleichzeitig durchschaubar gemacht wird, wieso eine solche Haltung damals hatte entstehen können, sich hat durchsetzen können und noch heute besteht.

Auch der widerspruchsvolle Satz, den das Stück nach Kipphardt behandle, nämlich „daß der Mensch einerseits das Objekt der Fremd- und Individualgeschichte ist, die er andererseits selbst macht“, kann kaum zu irgendeiner Erkenntnis führen, weil weder Eichmann noch Joel Brand noch irgendeine andere der Figuren im Stück die Geschichte gemacht hat, in der sie die Objekte sind. Deshalb kann Kipphardt in dem Stück auch nicht die Geschichte eines Geschäfts darstellen, denn dieses Geschäft wurde von anderen Personen und Personengruppen in die Wege geleitet, nicht von denen, die im Stück auftreten. Urs Jenny hat das ganz richtig erkannt: „Daß... diese Geschichte keineswegs überzeugt, keineswegs exemplarisch

Mechanismen kapitalistischer Machtpolitik durchschaubar macht, liegt...vor allem daran, daß Kipphardt nicht die Händler zeigt, sondern nur die Zwischenhändler, die 'ausführenden Organe' ohne Entscheidungsfreiheit."<sup>54)</sup> Kipphardt wird diese Schwierigkeit wohl von ungefähr vorausgeahnt haben, aber anstatt nun die hinter dem Handel sich versteckenden wahren Händler zu entlarven, begeht er den gleichen Fehler wie schon im Oppenheimer-Stück, indem er die von ihm zur Debatte gestellte Problematik, in diesem Fall den Menschenhandel, in den Kompetenzbereich einzelner Figuren verlegt. Das mag mit dafür ein Grund sein, weswegen Eichmann im Stück zu einem bedrohlichen Intellektuellen geworden ist, denn vom dramaturgischen Standpunkt her wirkt eine mittelmäßige Bürokratenfigur, die solch ein Geschäft ausführt, unglaublich. Doch damit hat der Autor nur verdeckt, daß Eichmann im Grunde genauso ein Rädchen in der Maschine war wie Joel Brand. Er hatte zwar mehr Ermessensspielraum und Entscheidungsfreiheit als Joel Brand, doch diesen Spielraum und diese Freiheit hatte er nur, weil sie ihm von obenher verliehen worden waren. Er und andere Nazi-Größen machten die ihnen verliehene Macht zwar geltend, doch die Tatsache, daß sie ihnen verliehen worden war, machte es ihnen auch möglich, sich bei den Nürnberger Prozessen immer wieder mit dem Befehlsnotstand herauszureden, der sie allerdings in keiner Weise von der Verantwortlichkeit für die innerhalb ihres Ermessensspielraumes begangenen Greuelthaten befreite. „Alle sind schuld, aber billigerweise hätte wohl niemand anders handeln

---

54. U. Jenny, a.a.O., S.42

können, als er es tat - die echten Entscheidungen fallen fern hinter den Kulissen..."<sup>55)</sup> Doch Kipphardt unterläßt es, diese echten Entscheidungen durchschaubar zu machen. Deswegen kann das Stück auch nichts erklären, sondern nur zeigen, daß das, was geschah, nicht anders hat kommen können. Damit gibt Kipphardt, möglicherweise unbeabsichtigt, dem „Schicksal“ recht. „Hinterrücks etabliert sich in Kipphardts Schauspiel, das doch gesellschaftliche und historische Mechanismen durchleuchten will, ein blindes Fatum, ein unausweichliches Pseudo-Tragödienschicksal."<sup>56)</sup> Deswegen lehnt Taëni es ab, dieses Stück als Dokumentarstück zu bezeichnen, denn es sei „letztlich in seiner Tendenz auch nichts anderes als ein historisches Schauspiel im traditionellen Sinne."<sup>57)</sup>

### Figuren

Mit dieser Behauptung rückt Taëni Kipphardts Stück in die Nähe der Hochhuthschen Dramen. So wie Hochhuth z.B. im Stellvertreter die Frage zu klären versucht, ob der Papst die Juden hätte retten können, diese Frage mit einem Ja beantwortet und darauf seine Anklage gegen den Papst basiert, so stellt auch Kipphardt noch am Schluß der Fernsehfassung des Stückes die Frage, ob die Juden Ungarns hätten gerettet werden können. Er beantwortet diese Frage nicht; in der Bühnenfassung ist sie gar nicht mehr enthalten, wahrscheinlich weil ihm klar geworden ist, daß sie zu nichts anderem als müßiger Spekulation führt. Trotzdem ist diese Frage kennzeichnend für das, was ich anhand der Stücke Hochhuths als

---

55. Ebd.

56. Ebd., S.43

57. R. Taëni, a.a.O., S.125

wirklichkeitsfernen Idealismus herauszustellen versuchte. Bei Hochhuth wird der Idealismus von einer Gestalt wie Riccardo verkörpert, von dem gesagt wurde, daß er nicht nur den Judenstern auf der Brust, sondern auch, wie Schillers Don Carlos, des Schicksals Sterne in der Brust trug. Diese Bezeichnung trifft auch auf Joel Brand zu. Auch er trägt den Judenstern auf der Brust und scheitert „tragisch“ am „Schicksal“. Bei Hochhuth steht hinter dieser Tragik der unerschütterliche Glaube an die Entscheidungsfreiheit des einzelnen Menschen. Kipphardt ist in dieser Hinsicht skeptischer und insofern unterscheidet sich sein Stück von denen Hochhuths. Doch zieht er keine Konsequenzen aus seiner Skepsis. Er stellt zwar seine Figuren als „ausführende Organe ohne Entscheidungsfreiheit“ dar, macht aber nicht die Mechanismen des Systems einsichtig, mit deren Hilfe die wirklichen Entscheidungen gefällt wurden. Wie ich oben schon näher ausgeführt habe, ist nicht nur Joel Brand, sondern auch sein Gegenspieler Eichmann nur ein Rädchen in der Maschine; doch „Joel Brand selbst ist ohnmächtiger als alle andern, ein bloßer Mittelsmann, ein Kurier, der zum Don Quichotte wird.“<sup>58)</sup> Gerade deshalb ist seine Tragik nur eine Scheintragik, denn wirkliche Tragik setzt eine autonome Entscheidungsfreiheit voraus und die fehlt bei Joel Brand. Dadurch aber, daß diese Ohnmacht nicht erklärt wird, nicht auf ihre Ursachen hin zurückgeführt wird, werden die wirklichen Gründe, die das Scheitern Joel Brands verursachen, zum „Schicksal“ mystifiziert, zu einer vage umrissenen grausamen Macht, die, vom Menschen

---

58. U. Jenny, a.a.O., S.42

unbeeinflussbar, sein Handeln bestimmt und ihm seine Entscheidungen abnimmt.

Dieses „Schicksal“ ist die Instanz, die die Figuren einander angleicht, sie in ihrer Ohnmacht miteinander gleichstellt und dadurch austauschbar macht. „Die Tatsache, daß alle Akteure dieses Spiels nur Funktionäre ohne Handlungsfreiheit sind, macht sie gewissermaßen austauschbar: Die ‚Rolle‘, die sie nach besten Kräften durchstehen müssen, reduziert sie zu bloßen Figuranten - ihre eigentliche Person, ihr inneres Wesen, ihr Gewissen hat letztlich mit dem Ausgang der Geschichte nichts zu tun.“<sup>59)</sup> Deswegen hätte Kipphardt, wenn er konsequent gewesen wäre, seine Figuren auch als „bloße Figuranten“, als Marionetten darstellen müssen, wie Weiss das in einigen seiner Stücke getan hat. Doch statt dessen entwickelt er individualistische Charakterporträts, naturalistische Studien historischer, aber auch erfundener Personen. Das Widersprüchliche dieser Dramaturgie liegt darin, daß er einerseits den Figuren ihre Ohnmacht bescheinigt, wodurch sich das Interesse von den Personen auf die Sache, das Geschäft, verlagert; das aber ist zwar nicht uninteressant, doch vollkommen undramatisch, wie Jenny bemerkt.<sup>60)</sup> Andererseits wird er dadurch gezwungen - um dem Vorwurf, sein Stück sei undramatisch, zu entgehen -, die Sache, das Geschäft, zu „dramatisieren“, was sich nur dadurch erreichen läßt, daß er die Figuren nicht zu Marionetten „degradiert“, sondern sie als „wirklichkeitsgetreue“ Abbilder von bestimmten Individuen darstellt, sie reden und handeln

---

59. Ebd.

60. Ebd.

läßt, als ob sie frei entscheiden könnten und dadurch eben Gestalten schafft, die denen des traditionellen Illusionstheaters gleichen. Erklärt wird damit auch die Frage, weswegen Kipphardt hier, anders als im Oppenheimer-Stück, erfundene Figuren auftreten läßt, Figuren wie den türkischen Detektiv oder den Scharführer Puchinger: die Szenen, in denen sie auftreten, sind dramaturgisches Füllsel, mit dessen Hilfe der Stoff „dramatisiert“ wird.

Zu fragen wäre hier, wie schon beim Oppenheimer-Stück, ob sich Kipphardt nicht den verkehrten Stoff gewählt hat, wenn der ihn zu solchen Widersprüchlichkeiten zwingt. Auf diese Frage will ich am Schluß dieses Abschnitts näher eingehen.

### Sprache

Anders als im Oppenheimer-Stück ist die Sprache in Joel Brand nicht nur Vehikel für die verschiedenen Ansichten, sondern dient vor allem als Charakterisierungsmittel. Im Gegensatz zu den Sprachformen bei Weiss zum Beispiel ist die Sprache in Joel Brand nicht Mittel, um dem Zuschauer das Mit- und Umdenken zu ermöglichen, also kein Verfremdungsmittel, sondern Kipphardt setzt sie bewußt dazu ein, Emotionen im Zuschauer wachzurufen. Den Scharführer Puchinger z.B. läßt er einen wienerisch gefärbten Tonfall sprechen, durch den er als gemütvoller, umgänglicher Mensch charakterisiert wird. Doch dieser Tonfall wird durch den Inhalt dessen, was Puchinger sagt, und durch seine Handlungen als Zynismus im Stil des „Herrn Karl“ entlarvt. Kipphardt mag gehofft haben, auf diese Weise dem Zuschauer die Gestalt Puchingers durchschaubar zu machen, doch, ähnlich wie bei den SS-Bonzen in Hochhuths Stellvertreter, wird damit Puchinger zu einem naturalistischen Typ verflacht, der

bei den Zuschauern nicht mehr als eine unklare, emotionell bedingte Empörung hervorruft.

Nicht nur Puchinger, sondern auch die anderen SS-Figuren werden von Kipphardt ähnlich charakterisiert: „Die SS-Chargen (und auch Bandi Grosz) brillieren mit viel zynischen Sentenzen... und spicken ihre Rede mit ironischen Zitaten, Volksweisheiten, Sprichwörtern...“<sup>61)</sup> So sagt z.B. Bandi Grosz, als Joel Brand ihm vorhält, daß er kein Vertrauen zu ihm haben könne, solange er von ihm (Grosz) belogen werde: „Du wirsts, ich fürchte, haben müssen, Joel. Es kriecht niemand durch eine Jauchegrube und bleibt rein.“<sup>62)</sup> In der achten Szene meint Eichmann zu Brand: „Um Ihnen zusätzlich entgegen zu kommen, deportieren wir nicht viel, täglich vielleicht zwei Transportzüge, 6000 Leute. Das sind fast keine Deportationen, das ist schon Homöopathie“<sup>63)</sup> und wenig später fragt Obersturmbannführer Becher auf Brands Bitte, einige Juden als „Vorleistung“ freizulassen: „An was für Leute haben Sie gedacht, an Prominente oder Meterware?“<sup>64)</sup> Zu Recht meint Jenny zu diesem Sprachgebrauch: „Daß dumme Bösewichter langweilen, ist eine alte Bühnenweisheit - diese hier aber sind in anstrengendem Maße geistreich.“<sup>65)</sup> Besonders deutlich wird das bei den Figuren Bechers und Eichmanns, die „überdies miteinander in einem hochstilisierten Kunstdialekt, voller Anreden und Verschränkungen, oft unverkennbar brechtisch rhythmisiert“<sup>66)</sup> sprechen. Da sagt Becher z.B. zu Eichmann: „An einem Zwischenabkommen, hör ich, ich führ ja doch nur aus, du weißt, wär man stark interessiert als einem ersten

---

61. Ebd.

62. H. Kipphardt, a.a.O., S.35

63. Ebd., S.43

64. Ebd., S.45

65. U. Jenny, a.a.O., S.42

66. Ebd.

Schritt. Es wird, obs stimmt, gefragt, ob nicht bei dir im Amt, nicht du, wer sabotiert. Ich werd gefragt. Ich frage dich, Adolf."<sup>67)</sup> Darauf antwortet Eichmann in fünffüßigen jambischen Versen: „Was du da hörst, ich hör es anders. Es herrscht scheint in Berlin Schizophrenie“<sup>68)</sup> und wenig später: „Da lach ich, Kurt, flexibel bin doch ich.“<sup>69)</sup>

In Brechts Heiliger Johanna der Schlachthöfe wird mit einer derartigen Stilisierung nicht nur Schillers Jungfrau von Orleans parodiert, sondern gleichzeitig der Schillersche Idealismus kritisiert; auch bei Hochhuth oder Weiss hat der Gebrauch einer Kunstsprache eine bestimmte Funktion. Doch in Joel Brand scheint mir solch ein Verfahren nicht nur sinnlos zu sein, sondern auch den Intentionen Kipphardts zu widersprechen. Kipphardt will mit dem Stück den Zuschauer zu der Einsicht führen, daß die Eichmann-Haltung auch noch in der Gegenwart existiert. Wenn der Autor aber den Exponenten dieser Haltung im Stück nur an einigen Stellen fünffüßige Jamben sprechen und „in anstrengendem Maße geistreich“ sein läßt, dann wirkt das zwar befremdend, wodurch eine gewisse Distanz zwischen der Bühnenfigur und dem Zuschauer hergestellt wird, aber diese Distanz führt den Zuschauer nicht zur Einsicht in das, was die Eichmann-Haltung konstituiert, sondern eher dazu, daß ihm die Figur Eichmanns lächerlich erscheint, weil die Gründe und Bedingungen dieser Haltung von Kipphardt kaum erhellt werden. Die Lächerlichkeit der Figur aber macht dem Zuschauer ein Erkennen dieser Haltung in sich selbst unmöglich. Auch Brecht hat seinen

---

67. H. Kipphardt, a.a.O., S.72

68. Ebd.

69. Ebd., S.73

Mauler lächerlich gemacht, indem er ihn in Jamben sprechen läßt, doch dort wird die Erkenntnis deswegen ermöglicht, weil die Lächerlichkeit kein isolierter Verfremdungseffekt ist, sondern im Stück durchgehend als Kontrast zu dem eiskalten Geschäftssinn Maulers verwendet wird, wodurch Brecht den wahren Charakter des Fleischerkönigs entlarvt. Kipphardt mag etwas Ähnliches im Sinn gehabt haben, doch die wenigen Stellen, an denen er seine Figuren in einem „hochstilisierten Kunstdialekt“ sprechen läßt, sind so zusammenhanglos über den Text verteilt, daß ihre Funktion nicht einsehbar wird, zumal alle anderen Sprachformen zur naturalistischen Charakterisierung der Figuren dienen.

### Struktur

Die naturalistische Darstellung der Figuren und der naturalistische Gebrauch der Sprachformen wird ergänzt durch die traditionelle Struktur des Illusionstheaters. Zwar hat Kipphardt nicht - wie Hochhuth noch - sein Stück in Akte eingeteilt, sondern in 22 Szenen; auch folgt der Handlungsablauf der einzelnen Szene nicht unmittelbar dem der vorhergehenden Szene, die Szenen stehen vielmehr unvermittelt nebeneinander, die Handlung geht, wie Brecht das vom epischen Theater forderte, in Sprüngen vorwärts, nicht linear. Das Stück ist also dem Typus des „offenen Dramas“ zuzurechnen, wie Volker Klotz ihn definiert hat: „Im geschlossenen Drama schließen sich die Szenen geschmeidig durch liaison des scènes aneinander, im offenen Drama stehen sie isoliert und getrennt voneinander als herausgerissene Stücke des großen Ganzen.“<sup>70)</sup>

---

70. V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, S.150

Auch das Aufbauprinzip des Kontrasts, das Klotz als Merkmal des offenen Dramas anführt,<sup>71)</sup> wird von Kipphardt gebraucht: der ersten Szene in Eichmanns Arbeitszimmer im Hotel Majestic in Budapest folgt die zweite im illegalen Hauptquartier der jüdischen Hilfsorganisation Waada, in der dritten spielt Kipphardt auf die Rivalitäten zwischen SS- und Abwehr-Leuten an, später im Stück wechseln die Szenen zwischen Istanbul, wo Brand mit den jüdischen Verhandlungspartnern Kontakt aufzunehmen versucht, und Budapest, wo Kastner Eichmann mit Versprechungen hinhält. Mittels dieser Kontraste erzielt Kipphardt die dramatische Spannung, die dem eigentlichen Geschäft fehlt. Die unzusammenhängende Folge der Szenen erlaubt Kipphardt aber auch, Szenen einzuschieben, die mit der Sache selbst nur wenig zu tun haben, wie diejenige, in der Brand von einem türkischen Detektiv verhört wird oder die, in der „eine peinlich melodramatische Liebes-Nebenhandlung...die Unmöglichkeit bewaffneten Widerstands demonstrieren soll.“<sup>72)</sup> Diese Szenen sind aber nichts anderes als Staffage, mit deren Hilfe die durch die Kontraste erzielte Spannung noch erhöht werden soll.

Der Schluß des Stückes scheint ebenfalls der von Klotz aufgestellten Definition für das offene Drama zu entsprechen: „Dies ist ein wesentliches Symptom der Offenheit in unserem Dramentyp: Die Handlung ist nicht in sich geschlossen, sie ist auch nicht an Beginn und Ende abgeschlossen gegen das pragmatische Vorher und Nachher... Was dem offenen Drama ein zwingendes Ende gibt, ist der Abschluß eines inneren Geschehens...doch das äußere Geschehen,

---

71. Ebd., S.155 f.

72. U. Jenny, a.a.O., S.42

die vita der Personen, geht darüber hinaus."<sup>73)</sup> Das innere Geschehen, das dem Stück Kipphardts sein zwingendes Ende gibt, ist der Abbruch der Geschäftsverhandlungen mit dem Befehl Eichmanns, „Ungarn judenfrei“ zu machen. Das äußere Geschehen, das Leben der Hauptpersonen Joel Brand und Eichmann geht aber weiter.

Trotz der von Brecht übernommenen epischen Strukturelemente und trotz der Entsprechungen zu Volker Klotz' offenem Drama, scheint mir Joel Brand weder episch im Sinne Brechts zu sein noch so offen wie Erika Salloch es in ihrer Definition des dokumentarischen Theaters gefordert und wie Weiss es in seinem Marat/Sade realisiert hat. Episch kann das Stück deshalb nicht genannt werden, weil ihm, wie schon aus dem Vorhergehenden ersichtlich sein müßte, eine der wichtigsten Eigenschaften des epischen Theaters fehlt, nämlich die Fähigkeit, den Zuschauer zur Distanz und so zum Mitdenken und Umdenken anzuregen. Die unzusammenhängende Folge der Szenen vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die naturalistische Darstellungsweise der einzelnen Szenen dem Zuschauer im Grunde die Illusion vorgaukelt, daß das, was er auf der Bühne sieht, ein wahres Abbild der Wirklichkeit sei.

Offen ist Kipphardts Stück deswegen nicht, weil das, was Klotz so bezeichnet, sich auf ein Drama bezieht, in dem die dargestellten Personen die Träger der Handlung sind. Ihr über den Abschluß des inneren Geschehens hinausgehendes Weiterleben hat deshalb auf die Rezeption des Zuschauers den Einfluß, daß ihm die Wiederholung der Handlung, des inneren Geschehens möglich erscheint,

---

73. V. Klotz, a.a.O., S.150

eben weil die Träger dieser Handlung noch weiterleben. In Joel Brand jedoch sind die Personen nicht die Träger der Handlung, sie sind nur „ausführende Organe“, ihr Weiterleben kann vom Zuschauer deswegen auch nicht in Verbindung mit einer möglichen Wiederholung der Handlung gebracht werden. Die wirklichen Handlungsträger aber, deren Weiterleben dem Zuschauer eine Wiederholung der Handlung hätte möglich erscheinen lassen, werden von Kipphardt nicht gezeigt. Die Offenheit des Stückes, die durch das Weiterleben der Personen suggeriert wird, ist also nur eine scheinbare. Das ist mit ein Grund dafür, weswegen es dem Stück nicht gelingt, die „Fortsetzung der Eichmann-Haltung in der Gegenwart“ zu beschreiben.

Die Frage, die schon das Oppenheimer-Stück aufgeworfen hatte, stellt sich bei Joel Brand besonders deutlich: hat Kipphardt sich nicht den falschen Stoff gewählt, wenn der ihn dazu zwingt, die geschichtlichen Tatsachen zu verfälschen? Anders ausgedrückt: wieso wählt Kipphardt sich den dokumentarisch belegbaren, aber völlig undramatischen Stoff einer Geschäftsverhandlung, wenn er ihm seinen dokumentarischen Wahrheitsanspruch nehmen muß, um ihn Bühnenwirksam, um aus ihm ein Theaterstück zu machen? Den Hintergrund dieser Fragen bildet das Dilemma der meisten sogenannten dokumentarischen Theaterstücke, ein Dilemma, das sich für Marianne Kesting in den sich einander widersprechenden Wahrheitsansprüchen von Kunstwerk und Dokument ausdrückt. Mit dieser Ansicht Kestings habe ich mich schon im ersten Teil dieser Arbeit auseinandergesetzt.

setzt;<sup>74)</sup> hier soll aber noch einmal darauf eingegangen werden, weil sich gerade an Joel Brand dieses Dilemma besonders deutlich aufzeigen und damit die Kritik an dem Begriff des dokumentarischen Theaters sich ins Grundsätzliche erweitern läßt.

Rolf-Peter Carls Ansicht dieses Dilemmas ist derjenigen von Kesting ähnlich: „Eine Dokumentarliteratur, die sich weitgehend als Bestandsaufnahme und Rekonstruktion versteht (oder die so aufgenommen würde), wäre in der Gefahr, um jeden zukunftsweisenden Zug verkürzt und damit der ‚utopischen Dimension‘ beraubt zu werden, auf die es einer auf Veränderung abzielenden Literatur vordringlich ankommen müßte. Was dem Zuschauer/Leser den notwendigen ‚utopischen‘ Spielraum der Realisation~~e~~ beläßt oder eröffnet, ist in den Stücken des dokumentarischen Theaters gerade das über die reproduzierte Faktizität Hinausweisende, eben das Modellhafte. Auch in diesem Konflikt der Ansprüche scheint keine Lösung möglich, und in der Tat lassen sich in fast allen Stücken Kompromisse, Zugeständnisse an die eine oder andere Forderung feststellen.“<sup>75)</sup> Diese Argumentation ist insofern berechtigt, als auch die meisten Autoren der dokumentarischen Stücke davon ausgehen, daß „der dargestellte Fall ja gerade nicht in seiner historisch-konkreten Einmaligkeit vorgeführt werden, sondern in seiner ‚Bedeutung‘ Typisches, Modellhaftes, herausstellen“ soll.<sup>76)</sup>

Sowohl Carl als auch Kesting setzen aber voraus, daß ein Dokument an sich schon eine authentische Wiedergabe der Realität sei, wobei sie übersehen, daß die meisten Dokumente schon durch

---

74. Siehe oben, S.21

75. R.-P. Carl, Dokumentarisches Theater. In: M. Durzak (Hrsg.): Die deutsche Literatur des Gegenwart, S. 107

76. Ebd.

den historisch, gesellschaftlich und politisch bedingten Bewußtseinsstand ihrer Verfasser manipuliert sind. Carl erkennt das zwar und sagt es auch an anderer Stelle in seinem Aufsatz: „Durch die vermeintlich objektive - photographische - Wiedergabe ist die ‚eigentliche Realität‘ nicht erfaßbar, die Umsetzung verwickelter ökonomischer und sozialer Zusammenhänge in scheinindividuelle Eigenschaften und Konflikte aber tut der Wirklichkeit Gewalt an, ohne daß der auf Aufklärung und Veränderung gerichtete Impuls dadurch ernstlich gefördert würde.“<sup>77)</sup> Aber diese Erkenntnis schlägt sich nicht in seiner oben zitierten Kritik an der Dokumentarliteratur nieder, denn diese Kritik geht davon aus, daß die Dokumentarliteratur sich als Rekonstruktion (der Wirklichkeit) versteht. Daß dieses Argument aber nur teilweise richtig ist, läßt sich an Kipphardts Joel Brand nachweisen. Nach Carl verschließt sich ein Stück desto mehr der utopischen Dimension, je getreuer die Wiedergabe der Fakten ist, und umgekehrt: ein Stück eröffnet dem Zuschauer den utopischen Spielraum der Realisation desto weiter, je mehr es über die reproduzierte Faktizität hinausweist, je weniger es sich also an die getreue Wiedergabe von Dokumenten hält. Kipphardts Stück müßte demnach diesen utopischen Spielraum, von dem Carl spricht, realisieren, weil es sich nicht so strikt an die Tatsachen hält. Ein Oppenheimer, dem Sätze in den Mund gelegt werden, die er nie gesagt hat, oder ein Eichmann, der zu einem schlagfertigen, bedrohlichen Intellektuellen wird, müßten also nach Carl das Modellhafte des dargestellten Falles

---

77. Ebd., S.106

herausstellen können. Gerade das gelingt ihnen aber nicht, weil das Oppenheimer-Stück und besonders Joel Brand nicht über die Darstellung einer Rekonstruktion hinauskommen, trotz der recht freien Behandlung der Dokumente.

Carls Kritik wäre dann stichhaltig, wenn nachgewiesen werden könnte, daß die Dokumentarliteratur sich ausschließlich mit der Rekonstruktion einer vergangenen oder gegenwärtigen Wirklichkeit befaßt. Carl selbst scheint das zu erkennen, denn sonst hätte er wohl kaum seine Kritik im Konjunktiv abgefaßt, doch er weist in diesem Zusammenhang nicht auf diejenigen Formen des dokumentarischen Theaters hin, bei denen der Gebrauch der Dokumente von vornherein nicht zur Rekonstruktion einer Wirklichkeit dient, z.B. bei einigen der Stücke von Weiss. Auch Kipphardt hat ausdrücklich gesagt, daß es sich bei seinen Stücken nicht darum handele, die Wirklichkeit wahrheitsgetreu abzubilden. Er begeht aber den Irrtum deswegen zu meinen, daß man um der Kunst willen in einem Dokumentarstück die Wirklichkeit auch verfälschen könne.

Mir scheint das hier anhand der Kritik von Carl erneut untersuchte Dilemma des dokumentarischen Theaters eng mit dem Begriff des Dokumentarischen zusammenzuhängen. Ich habe deswegen im ersten Teil dieser Arbeit versucht, eine Neudefinition dieses Begriffes herauszuarbeiten, indem ich der hier von Carl, aber auch von Kesting und anderen Kritikern aufgezeigten Alternative ein Drittes hinzufügte: ein dokumentarisches Theaterstück braucht sich weder seiner „utopischen Dimension“ berauben zu lassen, wenn es sich eng an die Dokumente hält noch braucht es die Dokumente zu verfälschen oder überhaupt auf sie zu verzichten, um Modellhaftes herausstellen zu können, sondern die Dokumente könnten zur Hilfe

genommen werden, um eine neue Wirklichkeit zu entwerfen. Voraussetzung dazu wäre allerdings, daß die Dokumente nicht von vornherein als authentische Wiedergaben von Fakten angesehen werden. Konkret hieße das, daß man nicht versucht, mit Hilfe von Dokumenten die Wirklichkeit photographisch abzubilden, sondern aufzudecken versucht, „was von der empirischen Gestalt der Wirklichkeit verschleiert wird“, <sup>78)</sup> wie Adorno in seinen Notizen zur Literatur sagt. Dabei müßte man dann so weit gehen können, daß man an den im Stück verwendeten Dokumenten selbst aufzeigt, inwiefern sie manipuliert worden sind, inwieweit sie selbst dazu beitragen, die Wirklichkeit zu verschleiern. Peter Weiss hat sich mit seinem Lusitanischen Popanz auf solch ein dokumentarisches Theater zubewegt. Kipphardts Joel Brand aber gehört meiner Definition nach nicht zum dokumentarischen Theater, obwohl gerade Rolf-Peter Carl dieses Stück dazurechnet, auch wenn er ausführlich auf die Fragwürdigkeit des Begriffes „Dokumentarisches Theater“ eingeht.

---

78. Zitiert nach: R. Nethersole, Reden und Schweigen im Gedicht der Moderne, S.349

GÜNTER GRASS

Die Plebejer proben den Aufstand

Ein deutsches Trauerspiel

Man erwartete viel von Grass' „deutschem Trauerspiel“ über ein deutsches Trauerspiel, nicht nur weil der Autor sich schon vorher einen Namen als Romancier gemacht hatte oder weil er den Begriff des Engagements dadurch in die Praxis umzusetzen vermeinte, daß er als Wahlredner für die SPD auftrat, sondern vor allem deswegen, weil Grass in diesem Stück das zum Thema erhoben hatte, was in den meisten anderen dokumentarischen Theaterstücken nur den problematischen Hintergrund abgab, nämlich das Verhältnis des Schriftstellers zu der ihn umgebenden politischen Wirklichkeit. Was dieses Thema noch ergiebiger für die Kritiker machte, war die Tatsache, daß es sich direkt mit Grass selbst in Verbindung bringen ließ, dem Autor, der sich einerseits aktiv für eine politische Partei einsetzte und andererseits Schriftsteller war. Diese Trennung von literarischer und politischer Aktivität ist von Grass immer wieder ausdrücklich betont worden, am deutlichsten wohl in seiner Rede auf der Tagung der „Gruppe 47“ in Princeton im April 1966,<sup>1)</sup> nur drei Monate nach der Uraufführung der Plebejer am 15. Januar 1966 im Berliner Schillertheater. Dirk Grathoff faßt in seinem Aufsatz zur Grass-Rezeption in Deutschland Grassens Haltung folgendermaßen zusammen: „Nicht nur in polemischen Ge-

---

1. G. Grass, Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe. In: Poesie und Politik, S.299-303

fechten mit CSU-Anhängern will er seine Dichtung von seiner Politik getrennt wissen; auch Schriftstellerkollegen wie Peter Weiss<sup>2)</sup> oder posthum Bertolt Brecht<sup>3)</sup> empfiehlt er, endlich ihre Dichtung von ihrer Politik zu trennen. Grass leugnet die politische Wirkungsmöglichkeit von Literatur überhaupt; er behauptet, Schriftsteller, die sogenannte ,engagierte' Literatur oder ,Tendenzkunst' produzieren, säßen einem Irrtum auf, wenn sie meinten, mit ihrer Dichtung ,mehr zu bieten als bloße Fiktion'."4) Diese Einstellung Grassens erscheint Grathoff einerseits verständlich, wenn man bedenkt welche Diffamierungen Grass über sich hat ergehen lassen müssen.<sup>5)</sup> Andererseits sieht Grathoff aber auch die Notwendigkeit ein, sich mit „Grass' Trennung von Literatur und Politik" auseinanderzusetzen, denn, und dieser Frage geht Grathoff nach: „Wenn Grass die politische Wirkungsmöglichkeit von Literatur in Abrede stellt: soll das dann bedeuten, daß er mit seiner Dichtung nicht mehr bieten will als Fiktion?"6)

Das ist auch die Frage, mit der sich die meisten Kritiker der Plebejer beschäftigten: was will Grass mit dem Stück, in dem er den Chef eines Theaters, der gerade den Aufstand der römischen Plebejer gegen Coriolan probt, mit den aufständischen Berliner Arbeitern am 17. Juni 1953 konfrontiert? Reinhold Grimm hat das, worum es Grass geht, so beschrieben: „Die Leitidee des Theaters, auf dem diese Probe stattfindet, ist die Veränderung der Wirklich-

---

2. Ebd.

3. G. Grass, Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolan von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir. In: G. Grass, Die Plebejer proben den Aufstand. Frankfurt/Hamburg: Fischer 1968, S.101-124; hiernach als Coriolan-Rede angeführt.

4. D. Grathoff, Schnittpunkte von Literatur und Politik: Günter Grass und die neuere deutsche Grass-Rezeption. In: Basis 1 (1970), S.146

5. Vgl.: H.L.Arnold/F.J. Görtz, Günter Grass - Dokumente zur politischen Wirkung. München: Boorberg Verlag 1971

6. D. Grathoff, a.a.O., S.147

keit durch da Spiel, der Welt durch die Kunst. Und genau dann, als die Wirklichkeit daran geht, sich zu verändern, versagt ihr das revolutionäre Theater seinen Beistand und unterwirft sie statt dessen der Ästhetik."<sup>7)</sup> Grass postuliert also auch hier die Unvereinbarkeit von Kunst und Politik. Bezieht man nun Grathoffs Frage, ob das dann bedeuten soll, daß Grass mit seiner Dichtung nicht mehr bieten will als Fiktion, auf die Plebejer, dann stößt man auf das Dilemma dieses Stückes. Denn Grass hat mit dem Stück nicht nur irgendeine anonyme Modellsituation darstellen wollen, sondern offensichtlich ist mit dem Chef Bertolt Brecht und mit dem Theater das Berliner Ensemble gemeint. Das Dilemma besteht darin, daß „dramatisches Gleichnis und biographische Realität...einander fortwährend in die Quere (geraten) und...eine höchst zwieschlächtige Schlüsselparabel (ergeben)."<sup>8)</sup> An dieser Zwieschlächtigkeit schieden sich die Meinungen der Kritiker.

Einerseits sahen viele Kritiker in dem Stück einen Angriff auf Brecht, den sie meinten dadurch verteidigen zu müssen, daß sie Grass vorwarfen, die historischen Fakten nicht „wirklichkeitsgetreu“ wiedergegeben zu haben. Marcel Reich-Ranicki meint, das Stück leide an seiner zentralen Gestalt, die zwar diskutabel, aber verfehlt sei: „Soll dieser unentwegt mit Bonmots oder Kalauern, mit geistreichen Bemerkungen oder billigen Sottisen aufwartende ‚Chef‘ Bertolt Brecht sein?“<sup>9)</sup> Kurt Lothar Tank meint sagen zu müssen, „daß Günter Grass den Kern und das Wesen dieses Mannes (B. Brecht) nicht erfaßte.“<sup>10)</sup> Hanne Castein zitiert zwei Londoner Rezensenten,

---

7. R. Grimm, Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen. In: Basis 1 (1970), S.67

8. Ebd.

9. M. Reich-Ranicki, Trauerspiel von einem deutschen Trauerspiel. In: Die Zeit Nr.4 (21.1.1966), S.9

10. K.L. Tank, Ein deutsches Trauerspiel - durchgerechnet von Günter Grass. In: Sonntagsblatt Nr.4 (23.1.1966), S.20

Harold Hobson von der konservativen Sunday Times und Jack Sutherland von dem einzigen kommunistischen Organ Englands, dem Morning Star, die beide ausnahmsweise in ihrem Urteil übereinstimmten, nämlich daß „es eine Schande sei, daß sich die staatlich subventionierte RSC für ‚dieses klägliche Unterfangen, Brecht zu verkleinern‘ hergegeben habe.“<sup>11)</sup> Marjorie Hoover geht sogar so weit, zu behaupten, daß Grass in diesem „typischen Dokumentarstück die Tatsachen etwas aufgebessert (habe), um Brecht des Treubruchs an seinen Prinzipien bezichtigen zu können.“<sup>12)</sup>

Andererseits wird Grass gegen diese Vorwürfe verteidigt, mit Hinweisen darauf, daß der Autor selbst geäußert habe, daß es ihm weder um die Rekonstruktion historischer Fakten noch um eine wirklichkeitsgetreue Abbildung Brechts gehe, sondern um ein fiktives Modell, dessen konstituierende Elemente er sich aus der Wirklichkeit geholt habe, „weil er sie gar nicht besser hätte erfinden können.“<sup>13)</sup> Martin Esslin meint, es gehe „Grass nicht darum, Brecht eins auszuwischen, sondern das Dilemma des schöpferischen Künstlers in seiner Beziehung zur politischen Autorität darzustellen.“<sup>14)</sup> Ähnliches führt auch Ernst Wendt an in der wohl ausführlichsten Verteidigung des Grasschen Stückes.<sup>15)</sup> Deswegen, meint Hans-Volker Gretschel in seiner Magister-Dissertation, dürfe man das Stück „nicht mit den wirklichen Tatsachen des Arbeiteraufstandes und dem wahren Verhalten Brechts“ vergleichen,<sup>16)</sup>

- 
11. H. Castein, Grass verärgert London. In: Die Zeit (14.8.1970)
  12. M. Hoover, Revolution und Ritual. In: W. Paulsen (Hrsg.): Revolte und Experiment. Heidelberg: Stiehm 1972, S.87
  13. M. Kesting, Panorama, S.303; vgl. auch: M. Kesting, Das deutsche Drama seit Ende des Zweiten Weltkriegs. In: M. Durzak (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart, S.89; hiernach als „Das deutsche Drama“ angeführt.
  14. M. Esslin, Jenseits des Absurden, S.158
  15. E. Wendt, Sein großes Ja bildet Sätze mit kleinem nein. In: Theater heute 4 (1967), S.6 ff.
  16. H.-V. Gretschel, Die Stellung des Intellektuellen, der Gegensatz Kunst und Wirklichkeit in Günter Grass': „Die Plebejer proben den Aufstand“. Pretoria 1973, S.31

obwohl er gerade das dann tut: „Anhand der (Coriolan-) Rede erkennt man, daß Brecht als Ästhet, als ungetrübte Theaternatur und somit als Verräter an der eigenen Auffassung über die Revolution und den Glauben an die Arbeiter dargestellt werden soll.“<sup>17)</sup> Noch fragwürdiger wird die Verteidigung des Stückes dann, wenn man, wie Manfred Triesch, die im Stück dargestellten Fakten als die historischen ansieht: „It is historically true that the revolt terminated his work on the production.“<sup>18)</sup> Denn Brecht arbeitete gar nicht am Coriolan, sondern an Strittmatters Katzgraben und diese Arbeit wurde, nach Klaus Völker, schon Ende Mai 1953 beendet.<sup>19)</sup>

Mit Recht behauptet also Ernst Wendt, daß „der Vorwurf gegen Günter Grass: So war er nicht, der Brecht, und so war's nicht am 17. Juni - ...auf dem etwas naiven Glauben (besteht), man könne alles getreu und recht abbilden, wenn man es zuvor nur exakt erkannt habe, und es sei dann - in der Abbildung - noch dieselbe Sache.“<sup>20)</sup> Wendt ist davon überzeugt, daß Grass von allen Dokumentar-Dramatikern derjenige sei, „der am wenigsten darauf vertraut, die Protokolle, die Aktennotizen seien schon identisch mit der Wirklichkeit.“<sup>21)</sup> Das mag mit ein Grund sein, weswegen Grass sich nicht so genau an die historischen Tatsachen gehalten hat. Es wird sich aber gleichzeitig die Frage stellen müssen, ob dieses Stück überhaupt lesbar ist, ob man überhaupt den Chef betrachten kann, ohne an Brecht zu denken. Zu Recht verneint Reich-Ranicki diese Frage, „denn wenn uns diese Gestalt überhaupt zu interessieren vermag, so vor allem dank Brecht, dank den Anspielungen auf seine Situation

---

17. Ebd., S.42

18. M. Triesch, Günter Grass: "Die Plebejer proben den Aufstand". In: Books Abroad 40 (1966), S.285

19. K. Völker, Brecht-Chronik. In: Bertolt Brecht I, Text und Kritik (Sonderband), 1972, S.136

20. E. Wendt, a.a.O., S.10

21. Ebd.

in der DDR, auf seine Stücke und Gedichte, auf sein Theater und sein Leben."<sup>22)</sup>

Wendt scheint sich dessen durchaus bewußt zu sein. Deswegen ist für ihn der Chef genausowenig irgendein anonymes Modell wie er eine wirklichkeitsgetreue Abbildung des historischen Brecht ist. Er ist vielmehr ein von historischen Fakten ausgehender „Entwurf“ von Brecht, wobei Grass sich des historischen Materials deswegen bedient habe, weil dieses Material dem Zuschauer bekannt sei. Aber „alles Material“, so meint Wendt, „das (Grass) aus der sogenannten Realität aufgegriffen hat, (zwingt er) ins Fiktive.“<sup>23)</sup> Grass habe ja keinen Beitrag zur Brechtforschung liefern wollen, sondern er habe ein „Künstlerdrama“ verfaßt. Wendts Verteidigung läuft also auf den Versuch hinaus, den Chef zwar nicht als anonymes, aber doch als fiktives Modell zu interpretieren. Damit scheint mir Wendt aber sein eigenes Wunschbild von Grassens Stück zu verteidigen, nicht das tatsächlich vorhandene Stück, in dem der Chef alles andere als eine fiktive Gestalt ist, „zumal wenn Grass durch seinen teilweise realistischen Angang der Szene suggeriert, so genau habe sich das mit Brecht und seinem Ensemble abgespielt“,<sup>24)</sup> wie Marianne Kesting bemerkt. Wendts Interpretation beruht auf einem ähnlichen Irrtum, wie ihn auch Kipphardt begangen hat. Aus der Tatsache, daß für Grass Dokumente und Wirklichkeit nicht identisch miteinander sind, scheint er abgeleitet zu haben, daß sich durch eine Veränderung der historischen Fakten schon Fiktivität und damit Modellcharakter herstellen ließen. Der Vorwurf, den Wendt

---

22. M. Reich-Ranicki, a.a.O.

23. E. Wendt, a.a.O.

24. M. Kesting, Das deutsche Drama, a.a.O., S.89

den Kritikern des Stückes machte, nämlich daß sie glaubten, die Abbildung eines historischen Faktums sei identisch mit diesem Faktum selbst, trifft mit anderem Vorzeichen auch auf Wendt zu: man könne schon dann ein verbindliches Modell herstellen oder, wie Kipphardt meint, ein Kunstwerk schaffen, das etwas über die Wirklichkeit aussagt, wenn man nur die der Wirklichkeit entnommenen Fakten verändert.

Sowohl die Kritiker als auch die Verteidiger des Stückes bewegen sich also innerhalb der Grenzen, die von den im vorigen Abschnitt zitierten Alternativen Rolf-Peter Carls gesteckt sind, daß nämlich einerseits das dokumentarische Theaterstück nur dann zum Modell werden könne, wenn es über die reproduzierte Faktizität hinausweise, daß es aber andererseits seinen Wahrheitsgehalt verliere, gerade indem es das tut, weil es dadurch die Dokumente verfälsche. Die einen sehen die Schwäche des Stückes in dem, was sie das typische Dilemma des dokumentarischen Theaters nennen: das Stück von Grass sei weder eine wahrheitsgetreue Rekonstruktion der historischen Fakten, weil der Autor den Stoff zu frei behandelt habe, es könne daher auch keinen Anspruch auf die Bezeichnung Dokumentarstück erheben, (wobei kaum darauf eingegangen wird, ob ein Dokument überhaupt einen Wahrheitsanspruch erheben kann); noch sei das Stück ein über die reproduzierte Faktizität hinausweisendes Modell, weil sich der Autor zu eng an die Fakten gehalten habe, (wobei diese Kritiker ebenfalls kaum auf die Frage eingehen, wieso ein Modell überhaupt fiktiv zu sein habe, um sich der „utopischen Dimension“ nicht zu verschließen). So urteilt zum Beispiel Marianne Kesting folgendermaßen: „Er (Grass) geriet in das typische Dilemma der Dokumentarstücke insofern, als er sich aller dichterischen

Freiheiten bediente gegenüber Ereignissen, die erst wenige Jahre vorüber sind, also noch der zeitgenössischen Kontrolle unterliegen. Entweder hätte er sie genau schildern oder sie ganz verschlüsseln müssen."<sup>25)</sup>

Die anderen verteidigten das Stück mit dem mehr oder weniger deutlichen Hinweis, daß es sich um eine Fiktion handele, wobei sie sich auf Grass' eigene Angaben beriefen, denen zufolge er ein Modell „über die Diskrepanz zwischen der Literatur und der Wirklichkeit“<sup>26)</sup> habe herstellen wollen. Auch sie übersehen allerdings dabei, daß Modellcharakter und Fiktivität nicht notwendigerweise identisch miteinander sind. Doch selbst davon abgesehen ist weder mit dem Hinweis auf die Fiktivität noch auf den Modellcharakter des Stückes die Kritik widerlegt, derzufolge es eine „höchst zwischlächtige Schlüsselparabel“ ist. Überdies hat Grass es weder seinen Verteidigern noch seinen Kritikern leicht gemacht: einerseits weist er den Vorwurf, er habe Brecht „eins auswischen“ wollen, zurück, andererseits hat er aber mit der Vorstudie zu dem Stück, der Coriolan-Rede, und dem Stück selbst überhaupt erst den Anlaß zu diesem Vorwurf gegeben; einerseits behauptet Grass, ein Modell hergestellt zu haben, andererseits leugnet er die politische Wirkungsmöglichkeit von Literatur und spricht damit seinem Stück einen außerliterarischen Modellcharakter ab, was aber noch keineswegs heißt, daß es tatsächlich keinen Modellcharakter hat.

Ich will die eingangs von Grathoff zitierte Frage, ob Grass denn mit seiner Dichtung nicht mehr als Fiktion bieten will, an

---

25. M. Kesting, Panorama, S.303  
26. E. Wendt, a.a.O.

diesem Punkt wieder aufgreifen. Nach Grathoff habe Grass an anderen Stellen sich des öfteren darüber geäußert, daß er mit seiner Dichtung doch etwas mehr als rein Fiktives zu erreichen hofft.<sup>27)</sup> Daß die Plebejer aber trotz der Einbeziehung historischer Fakten und trotz Grass' Absicht, ein Modell herzustellen, reine Fiktion blieben, hat zwei Ursachen, auf die ich im folgenden näher eingehen will. Vorauszusetzen ist allerdings, daß ich den Begriff „Fiktion“ anders verstehe als die Verteidiger des Stückes: weder schließt ein Dokument oder gar eine „wahrheitsgetreue“ naturalistische Rekonstruktion historischer Tatsachen in jedem Falle die Fiktion aus, noch ist Fiktion in jedem Falle identisch mit dem, was Rolf-Peter Carl das Modellhafte nennt. Ich beziehe den Begriff vielmehr auf das, was ich im ersten Teil dieser Arbeit als „nur Theater“ zu kennzeichnen versuchte.<sup>28)</sup> Fiktion ist das Irreale, das, was keine Wirklichkeit herstellt, sondern Wirklichkeit verschleiert, das, „was dem Zuschauer/Leser den utopischen Spielraum der Realisation“ verbaut, also das genaue Gegenteil von dem, was Rolf-Peter Carl das Modellhafte nennt. Diese Fiktion ist Fiktion auch dann, wenn zu ihrer Herstellung Dokumente oder „wirklichkeitsgetreue“ Abbildungen der Realität verwendet werden, sie bleibt Fiktion auch dann, wenn sie mit dem Schein des Nicht-Fiktiven, des Realismus auftritt.

Die Gründe dafür, daß die Plebejer nicht über die Fiktion hinauskamen, liegen einmal darin, daß Grass sich für sein Thema den falschen Stoff wählte, und zum anderen in dem fragwürdigen Standpunkt, den er diesem falschen Stoff gegenüber einnimmt.

---

27. D. Grathoff, a.a.O., S.147

28. Siehe oben, S.25

Beides ist in der Coriolan-Rede vorgezeichnet, die wahrscheinlich deswegen von den Verteidigern des Stückes nicht berücksichtigt wurde, weil sie ihrem Argument, Grass habe mit dem Stück keinen Angriff auf Brecht beabsichtigt, entschieden widerspricht. Grass hat nämlich Brecht vorgeworfen, er habe mit seiner Coriolan-Bearbeitung ein „Tendenz“-stück geschrieben. Er belegt diesen Vorwurf, indem er Brechts Bearbeitung und Shakespeares Corionalus miteinander vergleicht, um aufzuzeigen „warum Brechts Versuch, dieses Stück für sich und das Theater am Schiffbauerdamm zu retten, scheitern mußte.“<sup>29)</sup> Brecht habe seinen Coriolan, der bei Shakespeare eine „vom Schicksal getriebene Kolossalfigur“ sei, zu einem „Kriegsspezialisten“<sup>30)</sup> herabgewürdigt. „Shakespeares Held scheitert zuerst an der eigenen Leidenschaft und dann, äußerlich, am kleintlichen Sinn der Plebejer; Brechts Coriolan wird weggeräumt, weil er sich reaktionär verhält und die Zeichen der Zeit...nicht versteht.“<sup>31)</sup> Dagegen werden die Tribunen, die bei Shakespeare nichts anderes seien als „wankelmütige Empörer“, von Brecht zu „handfesten Revolutionären“, zu „listenreichen und fortschrittlichen Funktionären“<sup>32)</sup> aufgewertet. Gemessen an Shakespeare könne bei solch einer „tendenziösen“ Haltung natürlich nur „ein ästhetisch minderwertiges Produkt herauskommen, weil ‚der Wille zur Tendenz die Details verschleißt und Poesie allenfalls als kunstgewerbliches Putzmittel duldet‘. An sich werde hier nur ‚die gewollte Tendenz geschmackvoll ästhetisiert‘.“<sup>33)</sup>

Diesen geschmackvoll ästhetisierenden Tendenz-Dramatiker

---

29. G. Grass, Coriolan-Rede, a.a.O., S.106 f.

30. Ebd., S.117

31. Ebd., S.108

32. Ebd., S.107

33. D. Grathoff, a.a.O., S.149

konfrontiert Grass nun in seinem eigenen Stück mit den Arbeitern des 17. Juni. Er stellt dem auf der Bühne gespielten Aufstand den „realen“ Aufstand der Berliner Arbeiter gegenüber, um somit auf die politische Wirkungslosigkeit eines politisch engagierten Theaters hinweisen zu können, dessen Chef er zuvor mittels eines Vergleiches mit Shakespeare als tendenziösen Ästheten charakterisiert hat. Folgerichtig bleibt der Chef auch in Grass' eigenem Stück ein an der politischen Wirklichkeit ziemlich uninteressierter Theatermann, für den die außerhalb des Theaters liegende Realität nur insofern von Bedeutung ist als er sie in sein Theater einbeziehen, in Theater, in Kunst umsetzen kann: „was immer passiert, alles wird ihm zur Szene; Parolen, Sprechchöre, ob in Zehner- oder Zwölferkolonnen marschiert wird, alles wird ihm zur ästhetischen Frage: eine ungetrübte Theaternatur.“<sup>34)</sup>

An dieser Argumentation ist mehreres fragwürdig: Der Vergleich zwischen Grass' eigener Interpretation der Shakespeareschen Vorlage und der Brechtschen Bearbeitung ist zum Beispiel schon deshalb schief, weil Grass überhaupt nicht auf die unterschiedlichen Dramentheorien der beiden Dramatiker eingeht. Er mißt Brechts Bearbeitung an dem, was er für Shakespeares Dramentheorie hält „und zugleich für das einzig ästhetisch wertvolle Konzept vom Theater erachtet.“<sup>35)</sup> Weil er dabei nicht auf die Gründe eingeht, die Brecht dazu veranlaßt haben, bestimmte Änderungen vorzunehmen, muß ihm notwendigerweise der Sinn solcher Änderungen unerklärlich bleiben, was er an mehreren Stellen seiner Coriolan-Rede auch

---

34. G. Grass, Coriolan-Rede, a.a.O., S.124

35. D. Grathoff, a.a.O., S.149

sagt. Eben diese Unerklärlichkeiten werden aber dann als „geschmackvoll ästhetisierte , gewollte Tendenz“ erklärt, so z.B. die Aufwertung der Tribunen und der Volksmenge. Wenn Grass sich mit den Gründen für diese Aufwertung beschäftigt hätte, wäre ihm klargeworden, daß das, was er als tendenziös abqualifiziert, sich konsequenterweise aus Brechts Dramentheorie ergibt: „Während das Verhalten der Menge bei Shakespeare im Gegensatz zu dem des Helden als wankelmütig, unbegründbar dargestellt ist, hat Brecht das Handeln des Volkes auf seine Ursachen zurückgeführt, somit als notwendig und erklärbar gezeigt und konsequent alle Verächtlichmachung gestrichen.“<sup>36)</sup>

Auf diesem schiefen Vergleich beruht die Charakterisierung Brechts und des Chefs in den Plebejern als „mieser Ästhet“, wie Volumnia ihn nennt,<sup>37)</sup> als „ungetrübte Theaternatur“. Daß Brecht damit die Haltung Brechts nicht nur grob simplifiziert, sondern geradezu verfälscht, wird jedem klar sein, der sich auch nur einigermaßen in den Schriften Brechts auskennt. Zu Recht sagt daher auch Gerhard Zwerenz: „Die These, Brecht habe sich zu revolutionären Ereignissen ästhetisch verhalten, ist falsch, weil unvollständig.“<sup>38)</sup> Brecht selbst hat sich an mehreren Stellen zu den Ereignissen des 17. Juni geäußert, am unmißverständlichsten wohl in seinem Arbeitsjournal am 20.8.1953: „der 17. juni hat die ganze existenz verfremdet. in aller ihrer richtungslosigkeit und jämmerlicher hilflosigkeit zeigen die demonstrationen der arbeiterschaft immer noch, daß hier die aufsteigende klasse ist. nicht

---

36. Gudrun Schulz, Klassikerbearbeitungen Bertolt Brechts. In: Bertolt Brecht II, Text und Kritik (Sonderband) 1972, S.149

37. G. Grass, Die Plebejer proben den Aufstand. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1966, S.48; hiernach als Plebejer angeführt.

38. G. Zwerenz, Brecht, Grass und der 17. Juni. Elf Anmerkungen. In: Theater heute 3 (1966), S.24

die Kleinbürger handeln, sondern die Arbeiter. Ihre Losungen sind verworren und kraftlos, eingeschleust durch den Klassenfeind, und es zeigt sich keinerlei Kraft der Organisation, es entstehen keine Räte, es formt sich kein Plan. Und doch hatten wir hier die Klasse vor uns, in ihrem depriviertesten Zustand, aber die Klasse... deshalb empfand ich den schrecklichen 17. Juni als nicht einfach negativ. In dem Augenblick, wo ich das Proletariat - nichts kann mich bewegen, da schlaue, beruhigende Abstriche zu machen - wiederum ausgeliefert dem Klassenfeind sah, dem wieder erstarkenden Kapitalismus der faschistischen Ära, sah ich die einzige Kraft, die mit ihr fertig werden konnte."<sup>39)</sup> Die hier ausgedrückte Haltung kann beim besten Willen nicht als ästhetische bezeichnet werden, sondern nur als politische. Brecht gibt hier die politischen Gründe an, weswegen der Aufstand scheitern mußte: seine Ziel- und Planlosigkeit verurteilte ihn von vornherein zum Mißerfolg. Damit wird auch gleichzeitig der Grund angegeben, weswegen Brecht sich nicht für diesen Aufstand einsetzte: „Brecht, der den Aufstand vom Auto aus auf den Straßen besichtigte, konnte keinen Grund sehen, weshalb er dem zwar verständlichen und doch ebenso mit Notwendigkeit erfolglos bleibenden Geschehen seinen Namen und sein Theater opfern sollte. Sein Verhalten war mithin nicht ästhetisch, sondern brechtisch."<sup>40)</sup>

Grass läßt seinen Chef in den Plebejern zwar auch auf die Desorganisation der aufständischen Arbeiter hinweisen,<sup>41)</sup> doch sind die in dem Stück angeführten Argumente keine politischen, sondern

---

39. B. Brecht, Arbeitsjournal 1942-1955, S.1009; vgl. auch: B. Brecht, Gesammelte Werke (Werkausgabe), Bd.20, S.326 ff.

40. G. Zwerenz, a.a.O.

41. G. Grass, Plebejer, a.a.O., S.29

fadenscheinige Vorwände eines ordnungsliebenden aber unschlüssigen Ästheten, um mehr Zeit zu gewinnen. Als er sich dann schließlich doch noch entschließt, einen Aufruf für die Arbeiter zu verfassen, ist es zu spät: der führungslose Aufstand ist schon zusammengebrochen. Damit suggeriert Grass, daß der Aufstand mißlang, weil der Chef sich zu spät an ihm beteiligte. Doch „der Aufstand bricht nicht zusammen, weil der ‚Chef‘ sich zu spät zu ihm bekennt, sondern er bricht ohnehin zusammen. Nur hat Grass es versäumt, die Notwendigkeit seines Scheiterns aus anderen Faktoren als denen der sprichwörtlichen deutschen Wohlerzogenheit gegenüber der installierten Ordnung sichtbar werden zu lassen.“<sup>42)</sup> Das aber, was Schwab-Felisch hier ein Versäumnis nennt, ist gar keins, sondern die folgerichtige Konsequenz aus Grass' eigenem ideologischen Standpunkt, den Grathoff „die politische wie ästhetische Position des Individualismus“ nennt.<sup>43)</sup> Dieser Standpunkt wird schon im Hintergrund der Coriolan-Rede sichtbar, denn das, was Grass an Shakespeares Stück für richtig, wahr und maßgeblich hält, ist der Individualismus des Helden. In den Plebejern zeigt sich diese Haltung von Grass darin, daß die Arbeiter vom Chef erwarten, sein Wort könne die Situation grundlegend verändern. Deswegen bemüht sich Grass auch gar nicht, die realen Faktoren, die für das Scheitern des Aufstandes verantwortlich waren, sichtbar werden zu lassen, sondern es geht ihm vielmehr darum, Beziehungen zwischen dem Nein des Chefs und dem Mißlingen des Aufstandes zu suggerieren. Grass rückt damit sein Stück in die Nähe des Hochhuthschen Individualis-

---

42. H. Schwab-Felisch, Günter Grass und der 17. Juni. In: Merkur Nr. 216 (1966), S.293

43. D. Grathoff, a.a.O., S.150

begriffes, wie Reinhard Baumgart bemerkt: „Voraussetzung des Ablaufs und der Spannungen scheint beide Male (bei Hochhuths Stellvertreter und Grass' Plebejern) die Annahme, eine einzige hohe Figur könnte durch ihr Votum eine geschichtliche Situation verändern. Auf Brechts Ja und Amen wird gewartet wie auf Pius' Nein, ja wie auf Philipps oder Wallensteins Entscheidung bei Schiller. Spät und naiv scheint da eine Dramaturgie durch, deren feierliche Prätention noch das autonome Individuum, die Willensfreiheit war.“<sup>44)</sup>

Daß diese Annahme, das Individuum könne mittels seiner Entscheidungs- und Willensfreiheit den Verlauf der geschichtlichen Entwicklung beeinflussen, eine Illusion ist, habe ich schon im Abschnitt über Hochhuth nachzuweisen versucht. Wie Hochhuth, macht auch Grass seiner Hauptfigur den Vorwurf, nicht in das Geschehen eingegriffen zu haben, doch, anders als Hochhuth, nimmt er gleichzeitig diesen Vorwurf wieder zurück, denn es sollte mit dem Stück ja gerade die Wirkungslosigkeit, wenn nicht gar die Unmöglichkeit, eines Eingreifens von seiten des Künstlers und Intellektuellen demonstriert werden, die Plebejer sollten ja „ein Stück über die Diskrepanz zwischen der Literatur und der Wirklichkeit“ sein, wie Ernst Wendt anführte.<sup>45)</sup> Aus dieser Diskrepanz geht das Dilemma hervor, in das Grass den Künstler hineingestellt sieht. Dieses Dilemma könne der Künstler nicht aufheben und das ist, nach Grass, ein Beweis für die politische Wirkungslosigkeit einer engagierten Literatur. Auf dieses Dilemma weist auch der Untertitel des Stückes

---

44. Zitiert nach: D. Grathoff, a.a.O., S.151

45. E. Wendt, a.a.O., S.10

hin: ein deutsches Trauerspiel. Daß die Plebejer aber weder ein Trauerspiel noch eine Tragödie sind, wie einige Kritiker meinten,<sup>46)</sup> die zudem noch die Unterschiede zwischen Tragödie und Trauerspiel ignorierten - liegt daran, daß der Widerspruch, aus dem Grass das Dilemma des Künstlers ableitet, nur ein scheinbarer Widerspruch ist. Einerseits beruht der Vorwurf, der Künstler hätte nicht in das politische Geschehen eingegriffen, obwohl er es hätte tun können, auf einer Illusion; andererseits wird die Unmöglichkeit eines Eingreifens von seiten des Künstlers in das politische Geschehen auf grob vereinfachte Ursachen und damit auf verfälschte Fakten zurückgeführt, nämlich auf den Ästhetizismus des Chefs und nicht etwa auf die wirklichen Gründe. Im Grunde stehen sich also Illusion und falsche Fakten gegenüber, das aber ist nicht notwendigerweise ein unaufhebbarer Widerspruch und demnach läßt sich damit auch nicht die politische Wirkungslosigkeit einer engagierten Literatur nachweisen. Dazu hätte es stichhaltigerer Argumente bedurft, vor allem hätte Grass sich nicht ausgerechnet „den Fall Brecht“ als Stoff zu seinem Thema wählen dürfen, denn der zwingt ihn, Fälschungen vorzunehmen, um seine These aufrechterhalten zu können. Damit beweist Grass' Stück nicht, daß engagierte Kunst keinen Einfluß auf die Wirklichkeit auszuüben vermag, sondern nur, daß sein Stück keinen Einfluß auf die Wirklichkeit haben kann und das wiederum weist darauf hin, daß Grass selbst „ein Opfer des allgemeinen Zustands (wurde), der die intellektuelle Klärung von Sachverhalten durch deren ideologische Verdunkelung ersetzt.“<sup>47)</sup>

---

46. Vgl. z.B. James Redmond, Günter Grass and "Der Fall Brecht". In: Modern Language Quarterly 32 (1971), S.398 ff.; M. Esslin, Jenseits des Absurden, S.158

47. G. Zwerenz, a.a.O.

### Figuren

Die anderen Figuren des Stückes kranken alle daran, daß sie keine richtigen Gesprächspartner für den Chef abgeben. Das liegt daran, daß Grass auch bei ihrer Charakterisierung zu stark vereinfacht hat, wahrscheinlich um der Gefahr vorzubeugen, in eine naturalistische Porträtmalerei zu verfallen. Nicht individuelle Charaktere, sondern Typen sollten geschaffen werden, da es ihm darauf ankam, ein Modell herzustellen. Typisierung ist aber immer Vereinfachung, „Abstraktion“ von den individuellen Besonderheiten einer Person, und von daher ist die von Grass vorgenommene Vereinfachung der Figuren zu verstehen. Ein Modell kann aber nur dann dem Leser/Zuschauer die Erkenntnisse vermitteln, die ihn befähigen, dieses Modell auf seine Wirklichkeit anzuwenden, wenn es der Wirklichkeit adäquat ist und das kann es nur sein, wenn die in ihm fungierenden Typen „konkret“ sind, d.h. wenn sie eine konkrete Situation oder Handlung abbilden.

Doch die Figuren bei Grass, vor allem die der Arbeiter, werden nicht zu „konkreten“ Typen. Sie tragen zwar keine individuellen Namen, sondern werden nur unter ihrer Berufsbezeichnung aufgeführt: Friseur, Polier, Maurer, Putzer usw.; trotzdem wird aber jede Arbeiterfigur mit individuellen Charakterzügen ausgestattet. Vorsichtig merkt Rischbieter dazu an: „Die Gruppe bei Grass ist schattiert: der Polier ein zäher, bedächtiger Mann, der den Auftrag der Streikleitung, was Geschriebenes mitzubringen, auf jeden Fall erfüllen will; der Straßenarbeiter ein roher Hitzkopf; der Maurer ein wütender Täter...“<sup>48)</sup> Diese individuellen

---

48. H. Rischbieter, Grass probt den Aufstand. In: Theater heute 2 (1966), S.14

Besonderheiten brauchen der Typenhaftigkeit noch nicht abträglich zu sein. Doch Grass macht aus seinen Arbeitern das, was seiner Meinung nach die Plebejer bei Shakespeare waren: „mickrige Kleinbürger“, die obendrein noch dumm sind: „Aber die Arbeiter, die Grass auftreten läßt, reden meist wie Kinder. Und denken können sie offenbar überhaupt nicht.“<sup>49)</sup> Schon in der Coriolan-Rede deutet Grass an, wie er die Arbeiter beurteilt: „Sie glauben, der berühmte Theatermann sei einerseits, belegt durch seine Stücke und seinen Habitus, dem Volk verbunden, andererseits könne man in ihm jemanden sehen, den die Regierung stütze und dulde, als Plakat für Kulturgut oder als etwas Narrenfreies.“<sup>50)</sup> Im Stück selbst wird noch deutlicher, was Grass mit diesem Satz meint: die Arbeiter sind nicht nur plan- und führerlos, sondern obendrein noch so dumm, daß sie gerade von dem Mann Hilfe erwarten, der sich zwar als ihr Freund erklärt hat, den sie aber trotzdem für einen privilegierten Hofnarren halten. Grass scheint einen Grund für die Desorganisation der Arbeiter gesucht und ihn in ihrer Dummheit gefunden zu haben. Denn nicht nur der Chef hat aus ihnen „Komparsen / gebacken, wie man Plätzchen backt“<sup>51)</sup> und sie ironisch als „äußerst gefährliche Biertischstrategen“<sup>52)</sup> bezeichnet, sondern der Autor selbst stellt sie als völlige Trottel dar, wenn sie sich z.B. von der Bauch- und Gliederfabel von ihrem Vorhaben, den Chef und seinen Dramaturgen umzubringen, abbringen lassen, einer Fabel, die der Chef deswegen schon dreimal aus seiner Coriolanbearbeitung gestrichen hat, weil sie bei Shakespeare dazu diene, wenn auch nicht

---

49. M. Reich-Ranicki, a.a.O.

50. G. Grass, Coriolan-Rede, a.a.O., S.123

51. G. Grass, Plebejer, S.48

52. Ebd., S.56

gerade die Dummheit, so doch die Manipulierbarkeit der Plebejer zu demonstrieren. Auf diese Art und Weise unterstützt Grass das Vorurteil über die denkunfähigen Arbeiter, die nur dann erfolgreich ihre Interessen vertreten, nur dann eine wirkungsvolle Opposition organisieren könnten, wenn ihnen dabei von intellektuellen Theoretikern geholfen wird. Zu Recht meint Reich-Ranicki daher, daß Grass sich zwar der verlogenen Version, es habe sich bei dem Aufstand um eine Volkserhebung gehandelt, widersetze, aber zugleich habe er „eine neue Legende (geschaffen), harmloser zwar, doch nicht weniger entfernt von der Wirklichkeit“, <sup>53)</sup> nämlich die Legende vom dummen Arbeiter.

Diese Legendenbildung ist das, was ich oben als eine zu starke Vereinfachung bezeichnet habe. Diese Legende läßt den von Grass dargestellten Typus des Arbeiters nicht zu einem konkreten Typus werden. Gleichzeitig hat dieser Typus aber auch eine Wirklichkeit zu repräsentieren, der nach Grass mit den Mitteln der Kunst nicht beizukommen ist, schon gar nicht mit Mitteln einer engagierten Kunst. Natürlich nicht; dieser Wirklichkeit ist mit nichts beizukommen, denn sie beruht auf einem Klischee, das außerhalb der voreingenommenen Vorstellungen des Autors in der Form gar nicht existiert. So erweist sich also auch von den Figuren der Arbeiter her gesehen das Modell, in dem sie fungieren, als eine Fiktion, die letzten Endes über die wirkliche Relation von Kunst und Wirklichkeit nichts aussagt, sondern nur darlegt wie groß die Diskrepanz zwischen diesem Modell und der Wirklichkeit ist.

---

53. M. Reich-Ranicki, a.a.O.

Den anderen Figuren des Stückes gelingt es ebensowenig, der ästhetischen Welt des Chefs eine konkrete Wirklichkeit entgegenzusetzen. Erwin, Volumnia, Litthener und Podulla sind ohnehin Teil dieser ästhetischen Welt und für sie alle gilt, was Reich-Ranicki zur Figur der Volumnia bemerkt hat: „Sie liefert letztlich nur die (bisweilen pathetischen) Stichworte für ironische Äußerungen und effektvolle Repliken des Helden.“<sup>54)</sup> Es bleibt die Figur des parteiergebenen Dichters Kosanke, der, im Gegensatz zu den Arbeitern, die „offizielle“ Wirklichkeit zu vertreten hat. Entgegen Rischbieters Meinung, daß diese Figur „keineswegs eine Karikatur“ ist, sondern „zeigt, wie man sich in aller Grobheit und vitalen Gerissenheit wohl und am Platze fühlen kann im totalitären System“,<sup>55)</sup> bin ich der Ansicht, daß mit dieser Figur die „offizielle“ Wirklichkeit so verzerrt karikiert wird, daß sie selbst dem naivsten Gegner des ostdeutschen Systems als unglaubwürdig erscheinen muß. Außerdem kann solch eine „lächerliche und farcenhafte Figur“,<sup>56)</sup> die Grass dem ostdeutschen Dichter Kuba nachgebildet hat, keinen „dramaturgisch tauglichen und politisch relevanten Gegenspieler“<sup>57)</sup> für den Chef abgeben. „Der wirkliche Kuba ist sowohl härter als auch klüger und im Sinne seines radikalen Glaubens tauglicher; Grass stellt einen Pappkameraden auf die Bühne, wo er hätte einen bürgerlich gebildeten und dialektisch versierten Kommunisten wie Johannes R. Becher oder Alfred Kurella erfinden müssen.“<sup>58)</sup>

Es läßt sich also sagen, daß allen Figuren des Stückes eins gemeinsam ist: sie repräsentieren eine Wirklichkeit, die weder

---

54. Ebd.

55. H. Rischbieter, a.a.O., S.16

56. M. Reich-Ranicki, a.a.O.

57. G. Zwerenz, a.a.O.

58. Ebd.

mit der des 17. Juni, noch mit der Brechts, noch mit unserer eigenen etwas zu tun hat; sie repräsentieren das, was ich oben als Fiktion zu definieren versucht habe.<sup>59)</sup> Sie können deswegen auch nicht als „konkrete“ Typen in einem Stück fungieren, das als ein der Wirklichkeit adäquates Modell beabsichtigt war. Gerade weil die Figuren so wenig „konkret“ sind, verliert das Stück seinen beabsichtigten Modellcharakter und wird zu einer unverbindlichen Geschichte, zu „reinem“ Theater.

### Sprache

Um niemanden auf den Gedanken kommen zu lassen, er habe versucht, ein dokumentarisches Theaterstück zu schreiben, ist Grass mit der Sprache ähnlich verfahren wie mit seinen Figuren: er hat sie aus der Wirklichkeit entfernt. Er hat in bewußter Anlehnung an Shakespeare und Brecht eine Kunstsprache geschaffen: „Die Sprache des Stücks nimmt sich als eine Stil-Montage aus. Grass bedient sich des freien Reims, der Prosa, im Brecht-Theater spricht man, wie Brecht selbst seine ‚herrschenden Klassen‘ sprechen ließ: in Jamben oder in einem expressionistischen Hackstil, der Substantive und Verben verschluckt.“<sup>60)</sup> Ganz besonders deutlich wird der „expressionistische Hackstil“, wie Kesting ihn nennt, bei dem Maurer, der berichtet, wie er die rote Fahne vom Brandenburger Tor geholt hat: „Wenn ich mal, dann. / Mit Hotten, weil der schwindelfrei, doch ich, / zuerst mal Treppen, Leitern dann, / die, als das Tor im Krieg, denn oben soll.“<sup>61)</sup> Als Beispiel für

---

59. Siehe oben, S.279

60. M. Kesting, Panorama, S.303

61. G. Grass, Plebejer, S.81

die Mischung von Brechtscher Theatersprache und Shakespeareschen Jamben sei folgende Stelle angeführt, an der Volumnia dem Chef entgegenhält: „Aus Arbeitern hast du Komparsen / gebacken, wie man Plätzchen backt. / Dein Werk, mein Freund. / Ja, hör nur weg, noch sag ich's leise: / von diesem Tag an, der den Sozialismus will, / wie wir ihn wollen, du, ich, er, / wird jeder Maurer, Dreher und Monteur, / wenn du nicht handelst, dich Verräter nennen.“<sup>62)</sup> Dazu sagt Rischbieter in seiner Rezension des Stückes: „Den jambischen Vers, den Grass - mit Prosa untermischt - mal fünf-, auch mal sechshebiger verwendet, verkürzt er häufig zur Vierhebigerkeit, lakonisiert ihn. An anderen Stellen geht er noch weiter, macht grob geleimte Reime, bei denen er selbst die Wiederholung des Reimwortes nicht scheut.“<sup>63)</sup> Daraus leitet er dann allerdings ab, daß die Plebejer „sprachlich das Platte, Rauhe, Ungehobelte, Verquere nicht (scheuen), es vielmehr mit Nachdruck (ausstellen), jeden Schmuck und Prunk (verweigern), auch das Geistreiche und allzu fein Pointierte. Das Sprachmaterial ist nahe am Ereignis, am Arbeiteraufstand.“<sup>64)</sup> Dem kann ich nicht zustimmen. Gerade das, was Rischbieter als das „Platte, Rauhe, ungehobelte, Verquere“ erscheint, macht aus der Sprache eine Kunstsprache, die bei den Arbeitern ins noch Artifiziiellere gesteigert wird durch den „expressionistischen Hackstil“. Kein Schauspieler und noch weniger ein Arbeiter spricht so wie Volumnia oder gar der Maurer in den oben zitierten Abschnitten. Diese Sprache ist nicht nahe am Ereignis des Arbeiteraufstandes, sondern ist vom

---

62. Ebd., S.48

63. H. Rischbieter, a.a.O., S.16

64. Ebd.

Autor bewußt davon weggerückt worden in die artifizielle Welt einer unverbindlichen Geschichte.

Gegen die Verwendung einer artifiziellen Sprachform in einem Theaterstück ist nichts einzuwenden. Sie kann z.B. als Verfremdungsmittel eingesetzt werden, um dem Leser/Zuschauer das Nach-, Mit- und Umdenken zu erleichtern. Auch bei Grass läßt sich der Verfremdungseffekt der Sprache nicht verleugnen, sie schafft Distanz zu den Figuren und ihren Handlungen. Doch gerade aus dieser Distanz heraus wird dem Zuschauer klar, daß es sich hier keineswegs um konkrete Typen handelt, daß daher auch die Handlungen dieser Typen völlig abstrakt bleiben. Ebenso wird aus der Distanz heraus klar, daß die Sprache selbst, mit deren Hilfe die Distanz erst hergestellt worden war, reine Theatersprache ist, eine artifizielle Form, deren Inhalt schon deswegen abstrakt bleiben muß, weil die Handlungen und Gedanken der Figuren, die sich dieser Sprache bedienen, abstrakt sind. Die Sprache weist also noch deutlicher als die Figuren selbst auf die Fiktionalität des Stückes hin.

### Struktur

Eine Analyse der Struktur bestätigt ebenfalls, daß es sich bei den Plebejern um eine Fiktion handelt, um ein „reines“ Theaterstück im traditionellen Sinn. Es besteht allerdings der Unterschied, daß im traditionellen Theater versucht wird, Figuren, Handlungen und Situationen unter dem Vorwand abzubilden, es handele sich um die Wirklichkeit. Grass dagegen geht bei den Plebejern davon aus, daß es überaus schwierig und problematisch sei, die Wirklichkeit auf dem Theater abbilden zu wollen. Er versucht es daher auch gar

erst, sondern bemüht sich darum, eine von der Wirklichkeit vollkommen abstrahierte Geschichte, ein „reines Kunstwerk“ herzustellen. Zu diesem Zweck hat „er sich einer vorgegebenen Form - der Einheit von Ort, Zeit und Handlung - (unterworfen)“, wie Ernst Wendt sagt.<sup>65)</sup> Diese auf den drei aristotelischen Einheiten aufbauende Form bewog manche Kritiker dazu, in den Plebejern eine Tragödie zu sehen. Hans Mayer jedoch weist darauf hin, daß das ein Irrtum ist, denn Grass „versteht die Ereignisse seines deutschen Trauerspiels nicht als Tragödie, vermutlich nicht einmal als eine traurige Begebenheit. Er hat zu verstehen gegeben, daß er den gewählten Gattungsbegriff nicht bloß als Kommentar zu den deutschen Wirklichkeiten aufgefaßt wissen möchte, sondern auch als Weiterführung einer eigenständigen deutschen dramaturgischen Tradition, die eben nicht verwechselt werden dürfe mit der antiken und der klassizistischen ‚Tragödie‘.“<sup>66)</sup> Schon Walter Benjamin habe „am Beispiel der deutschen Barockdramen...sorgfältig zwischen Trauerspiel und Tragödie unterschieden. Die Auswirkung dieser deutschen Trauerspieltradition des 17. Jahrhunderts im expressionistischen Drama des 20. war ihm evident. Auch sah der bedeutende Ästhetiker bereits die gemeinsame Wurzel für das Trauerspielschaffen der Barockdramatiker und der Expressionisten in ihrem prekären Verhältnis zur deutschen Staatlichkeit und Gesellschaft.“<sup>67)</sup> Das erläutert Benjamin folgendermaßen: „Den Literaten, dessen Dasein heute wie je in einer vom tätigen Volkstum getrennten Sphäre sich abspielt, verzehrt von neuem eine Ambition, in deren Befriedigung

---

65. E. Wendt, a.a.O., S.10

66. H. Mayer, Komödie, Trauerspiel, deutsche Misere. In: Theater heute 3 (1966), S.26

67. Ebd.

die damaligen Dichter freilich trotz allem glücklicher waren als die heutigen. Denn Opitz, Gryphius, Lohenstein haben in Staatsgeschäften hin und wieder dankbar entgeltene Dienste zu leisten vermocht. Und daran findet diese Parallele ihre Grenze. Durchgehend fühlte der barocke Literat ans Ideal einer absolutistischen Verfassung sich gebunden, wie die Kirche beider Konfessionen sie stützte. Die Haltung ihrer gegenwärtigen Erben ist, wenn nicht staatsfeindlich, revolutionär, so durch den Mangel jeder Staatsidee bestimmt."<sup>68)</sup> Ein ähnlich prekäres Verhältnis des Dichters zur deutschen Staatlichkeit und Gesellschaft meint Mayer in den Plebejern gespiegelt zu sehen, woraus sich für ihn der Schluß ergibt, daß eine direkte Linie vom barocken Trauerspiel über das expressionistische Drama zu Grass' Stück führe: „Wird man nicht sagen müssen, es führe ein unmittelbarer Weg von den deutschen Barockdramen über die expressionistischen Stationenstücke zum ‚deutschen Trauerspiel‘ von Günter Grass? Verständlich aus einer Permanenz der gespannten Beziehungen zwischen deutscher Literatur und deutscher Wirklichkeit, oder zwischen Macht und Geist, wie die Expressionisten das auszudrücken pflegten?“<sup>69)</sup>

Es stimmt zwar, daß Grass zumindest beabsichtigte, sich mittels der Plebejer mit der Spannung zwischen Literatur und Wirklichkeit auseinanderzusetzen, doch aus der „Permanenz der gespannten Beziehungen zwischen deutscher Literatur und deutscher Wirklichkeit“ ableiten zu wollen, daß es sich bei den Plebejern um ein Trauerspiel handelt, ist ebenso abwegig, wie der Gedanke, das Stück sei

---

68. W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S.43

69. H. Mayer, a.a.O.

eine Tragödie. Zum einen deshalb, weil sich die Spannung zwischen Literatur und Wirklichkeit weder auf die Dramenliteratur nur des Barock oder nur des Expressionismus, noch auf eine spezifisch deutsche Literaturgattung beschränken läßt. Schon einige Dramatiker der griechischen Antike beschäftigte die Diskrepanz zwischen Kunst und Wirklichkeit. Man könnte also auf Grund dieses Arguments ebensogut behaupten, die Plebejer seien eine Tragödie. Zum anderen weist Benjamin auf die Grenze hin, die der von ihm gezogenen Parallele zwischen barockem Trauerspiel und expressionistischem Drama gesetzt ist, eine Grenze, die Mayer beim Weiterziehen der Linie bis zu Grass' Stück nicht beachtet: „Zuletzt ist über mancherlei Analogien die große Differenz nicht zu vergessen: im Deutschland des siebzehnten Jahrhunderts war die Literatur, so wenig die Nation sie auch beachten mochte, bedeutungsvoll für ihre Neugeburt. Die zwanzig Jahre deutschen Schrifttums dagegen, die zur Erklärung des erwachten Anteils an der Epoche angezogen wurden, bezeichnen einen, wie auch immer vorbereitenden und fruchtbaren, Verfall.“<sup>70)</sup>

Schon allein aus diesem Grund scheint es mir verfehlt in den Plebejern eine Fortsetzung der barocken Trauerspieltradition zu sehen, wie Mayer das tut. Diese Ansicht allein mit der Tatsache begründen zu wollen, daß in Grass' Stück das Verhältnis des Dichters zu Staat und Gesellschaft als ähnlich prekär dargestellt wird, wie im barocken und expressionistischen Drama, ist doch wohl etwas zu oberflächlich. Benjamin hat wohl einige Parallelen zwischen dem

---

70. W. Benjamin, a.a.O., S.43

barocken Trauerspiel und dem expressionistischen Drama gezogen: „Zumal im Sprachlichen ist die Analogie damaliger Bemühungen mit der jüngstvergangenen und mit der momentanen augenfällig. Forcierung ist den beiden eigentümlich. Die Gebilde dieser Literaturen wachsen nicht sowohl aus dem Gemeinschaftsdasein auf, als daß sie durch gewaltsame Manier den Ausfall geltender Produkte in dem Schrifttum zu verdecken trachten. Denn wie im Expressionismus ist das Barock ein Zeitalter weniger der eigentlichen Kunstübung als eines unablenkbaren Kunstwillens. So steht es immer um die sogenannten Zeiten des Verfalls... Das Streben nach einem Rustikastil der Sprache, der sie der Wucht des Weltgeschehens gewachsen scheinen ließe, kommt hinzu... Neologismen finden sich überall. Heute wie damals spricht aus vielen darunter das Werben um neues Pathos... Immer ist diese Gewaltsamkeit Kennzeichen einer Produktion, in welcher ein geformter Ausdruck wahrhaften Gehalts kaum dem Konflikt entbundener Kräfte abzurufen ist. In solcher Zerrissenheit spiegelt die Gegenwart gewisse Seiten der barocken Geistesverfassung bis in die Einzelheiten der Kunstübung.“<sup>71)</sup> Diese Parallelen lassen sich unter Umständen auch auf Grass' Plebejer übertragen, weil dieses Stück, vor allem im Sprachlichen, durchaus einige Merkmale der expressionistischen Dramen aufweist. Doch Benjamin hat ausdrücklich auf die Grenzen seiner Analogiebildung hingewiesen und sich deswegen gehütet, das expressionistische Drama als Trauerspiel zu bezeichnen. Bei einem Vergleich von Grass' Stück nicht nur mit dem expressionistischen Drama, sondern vor

---

71. Ebd., S.41/42

allem mit dem barocken Trauerspiel müßten diese Grenzen ebenfalls in acht genommen werden, wobei sich herausstellt, daß die Unterschiede die Analogien doch um einiges überwiegen. Grass' Stück weist z.B. bestimmte strukturelle Merkmale auf, die sich nicht in Einklang bringen lassen mit denen eines barocken Trauerspiels. Ausdrücklich bemerkt Benjamin: „Einheit des Orts, die erst seit Castelvetro in der Diskussion erscheint, kommt fürs barocke Trauerspiel nicht in Frage.“<sup>72)</sup> Bei Grass jedoch ist diese Einheit konstituierendes Element der Plebejer: das gesamte Stück spielt sich auf der Bühne ab, auf der der Chef gerade seine Coriolan-Bearbeitung probt.

Ebenfalls gegen die Bezeichnung „Trauerspiel“ für Grass' Stück spricht folgender Grund: Benjamin hat nachgewiesen, daß „das geschichtliche Leben wie es jene Epoche sich darstellte... (der) Gehalt... (der) wahre Gegenstand“ des barocken Trauerspiels ist. „Es unterscheidet sich darin von der Tragödie. Denn deren Gegenstand ist nicht Geschichte, sondern Mythos...“<sup>73)</sup> Grass' Stück dagegen hat als Gegenstand weder Mythos noch Geschichte, sondern Fiktion, wobei unter Mythos „die Auseinandersetzung mit Gott und Schicksal, die Vergegenwärtigung einer uralten Vergangenheit“<sup>74)</sup> verstanden wird, als ein Versuch des Menschen, sich Rechenschaft über seine Existenz und die Vorbedingungen seiner Existenz abzulegen, dabei aber alles das, was rationalen Erkenntnissen nicht zugänglich ist, von dem her zu erklären, was in der „Urzeit“ immer schon da war und als göttliches Geschehen sich ereignete. Geschichte

---

72. Ebd., S.49

73. Ebd., S.51

74. Ebd.

wird verstanden als die objektive Entwicklung des historischen Geschehens, ein vom Menschen unablösbarer Prozeß, dessen Gesetze vom Menschen selbst bestimmt werden, der aber auch den Menschen formt, ein Prozeß also, in dem der Mensch zugleich Subjekt und Objekt ist. Fiktion dagegen ist die Unterstellung eines Sachverhaltes, der einer tatsächlichen Grundlage entbehrt, der also unreal ist, insofern er nicht in der objektiven Wirklichkeit wurzelt, der mitunter aber als „wirklich“ ausgegeben wird und damit den Zugang zur tatsächlichen Realität verstellt. In diesem Sinne sind die Plebejer eine Fiktion. Es sind zwar Anklänge an geschichtliche Ereignisse vorhanden, doch Grass selbst hat sich dagegen verwahrt, deswegen den Gegenstand des Stückes als einen geschichtlichen aufzufassen, und ich habe nachzuweisen versucht, daß Grass' Verwahrung einerseits berechtigt ist, andererseits aber sein Anspruch, daß es sich bei den Plebejern um ein Modell handele, nicht aufrechterhalten werden kann, was auch von der Struktur bestätigt wird.

Die Plebejer sind trotz Grass' eigenem Widerspruch zum dokumentarischen Theater gerechnet worden, einerseits deshalb, weil in dem Stück auf historische Ereignisse angespielt wird, weil es sich auf Dokumente über Brecht stützt, andererseits aber deshalb, weil bestimmte Äußerungen des Autors darauf hinzudeuten schienen, daß er mit dem Stück doch etwas mehr als nur Fiktion zu erreichen hoffte, nämlich in einem bestimmten Sinne Einfluß auszuüben auf die Wirklichkeit und das ist einer der Ansprüche, die von den mit der Bezeichnung „dokumentarisches Theater“ belegten Dramen erhoben worden sind. Die aus diesem Anspruch gezogene Folgerung, Grass'

Stück gehöre somit auch zum dokumentarischen Theater, habe ich zu widerlegen versucht. Schon Tañni hat behauptet, daß die Plebejer nicht zum dokumentarischen Theater gehören, denn in dem Stück „dient der historische Tatbestand eigentlich nur als Vorwand zur Darstellung einer allgemeinen Situation, nämlich der des engagierten Autors.“<sup>75)</sup> Aber eine ausführlichere Begründung dieser Behauptung liefert Tañni nicht, kann es auch nicht, da ihm eine genauere Definition dessen fehlt, was unter „dokumentarischem Theater“ zu verstehen sei, obwohl ihm durchaus die Fragwürdigkeit dieses Begriffes bewußt ist.

Solch eine genauere Definition habe ich im ersten Teil dieser Arbeit aufzustellen versucht. Ihr zufolge ließe sich Grass' Stück nicht zum dokumentarischen Theater rechnen. Von dieser Definition ausgehend zeigt sich vielmehr, daß die Plebejer eine Reaktion auf die Stücke sind, die unter der Bezeichnung „dokumentarisches Theater“ bekannt wurden, eine Reaktion insofern, als Grass mit den Plebejern überhaupt die Möglichkeit verneint, auf der Bühne mehr als nur Theater herstellen zu können.

---

75. R. Tañni, a.a.O., S.124

TANKRED DORST

Toller

Als zwei Jahre nach der Uraufführung von Grass' Plebejern Dorsts Toller in Stuttgart uraufgeführt wurde, stellten die Kritiker fest, daß man es auch hier nicht mit einem dokumentarischen Theaterstück zu tun habe; doch mit dieser Feststellung wiederholten sie nur, was der Autor selbst schon vorher betont hatte: „Auch Zitate und Dokumente waren in einer solchen ‚Revue‘ zu bringen, nicht in Handlung verpackt, nicht dramatisiert, und nicht, wie im Dokumentarstück, als Belege für historische Wahrheit, sondern, wie alle Szenen und Dialoge, als Partikel der Wirklichkeit.“<sup>1)</sup> Einerseits hoffte Dorst, sich mit diesem Hinweis gegen den Vorwurf verteidigen zu können, der immer wieder dem dokumentarischen Theater gemacht wurde, nämlich daß es die historischen Fakten verzeichne und damit verfälsche. So hat z.B. die Witwe des damaligen Kommunistenführers Leviné Dorst in einem Brief vorgeworfen, er habe ihren Mann nicht wahrheitsgetreu abgebildet, worauf Dorst antwortete: „Toller, um es noch einmal zu sagen, ist kein Dokumentarstück, ist also auch nicht an den Dokumenten, die es bestätigen oder widerlagen könnten, zu messen. Wahr im dokumentarischen Sinn wären ja ohnehin nur Dokumente selbst. Ein Theaterstück, das vorgibt, dokumentarisch zu sein, baut seine Wahrheit auf dem Schwindel auf, daß Theaterszenen etwas anderes sein können

---

1. T. Dorst, Arbeit an einem Stück. In: Spectaculum XI, S.333

als arrangierte Fiktionen."2) Andererseits wird mit dieser Verteidigung auch gleichzeitig Dorsts Auffassung vom dokumentarischen Theater deutlich: es sei eine Form des Theaters, die Dokumente „als Belege für historische Wahrheit“ verwende, deren Autoren meinen, Wahrheit ließe sich schon durch eine rein „wirklichkeitsgetreue“ Abbildung historischer Fakten herstellen. Dorst mag diese Auffassung durchaus zu Recht von den Stücken abgeleitet haben, die lediglich eine Rekonstruktion geschichtlicher Ereignisse auf die Bühne brachten und dann als Dokumentarstücke bekannt wurden, aber bei einigen dieser Stücke habe ich bereits nachgewiesen, daß sie nur bedingt zum dokumentarischen Theater gerechnet werden können. Wie unzulänglich Dorsts eigene Auffassung von dem ist, was er als dokumentarisches Theater bezeichnet, zeigt sich schon darin, daß er sich widerspricht, wenn er einerseits meint, die zu Toller herangezogenen Dokumente fungieren als „Partikel der Wirklichkeit“, andererseits aber „von dem grundsätzlich fiktiven Charakter des Bühnenspiels“ überzeugt ist.3) Wenn Dorst aber meint, daß die Authentizität von Dokumenten einen illusorischen Charakter annimmt, sobald sie in einem Theaterstück reproduziert werden, und daß deswegen sein Stück nicht zum dokumentarischen Theater zu rechnen sei, so ist damit noch nicht entschieden, ob Toller auch meiner Definition nach nicht zum dokumentarischen Theater gerechnet werden kann.

Was hatte Dorst mit diesem Stück zu erreichen gehofft? Das Thema des Stückes ist demjenigen der Plebejer ähnlich: in beiden

---

2. Abgedruckt in: Die Zeit Nr.17 (25.4.1969), S.16

3. R.-P. Carl, Dokumentarisches Theater, a.a.O., S.117

Stücken geht es um das Verhältnis eines Literaten, eines Künstlers zur politischen Wirklichkeit; in beiden Stücken wird diese politische Wirklichkeit von aufständischen bzw. revolutionären Ereignissen bestimmt und beide Autoren behandeln in ihren Stücken diese Situation, in der ein Künstler sich mit turbulenten politischen Ereignissen konfrontiert sieht, als Modell. In seinem Briefwechsel mit Rosa Leviné sagt Dorst: „Die Ereignisse der Münchner Räterepublik waren für mich ein Modell. Ich habe das Stück nicht geschrieben, um das Geschichtsbild von dieser Zeit zu korrigieren.“<sup>4)</sup> Es bestehen allerdings erhebliche Unterschiede zwischen den Modellen von Grass und Dorst. Grass stellt einen Künstler dar, der sich aus ästhetischen Erwägungen von den politischen Ereignissen distanziert, wogegen Dorst einen Künstler zeigt, der aktiv in das politische Geschehen eingreift. Dorst selbst sagt über die Erlebnisse dieses Künstlers: „So, wie Toller sie beschreibt, hatten sich die Ereignisse natürlich nicht abgespielt. Das war dramatisch arrangiert, die revolutionären Vorgänge hatten sich hier in Theaterszenen verwandelt. Toller dramatisiert sich selbst, er sieht sich im spotlight einer expressionistischen Menschheitsbühne als Leidender und als Held... Was mich an Toller interessierte, waren nicht diese Szenen, wie sie Toller geschrieben hat, sondern der Vorgang der Selbstdramatisierung eines Menschen in einer bestimmten - hier in einer politischen, nicht privaten - Situation. Ein Stück über Toller schreiben - das müßte ein realistisches Stück sein, das heißt nicht den Dramatisierungen Tollers folgen, sondern sie

---

4. A.a.O.

denunzieren."<sup>5)</sup> Dorst stellt also einen Dichter dar, der „eine Revolution als expressionistisches Theaterstück mißverstanden“<sup>6)</sup> hat, und zwar in einem Modell, das nicht wie das von Grass fiktiv, sondern realistisch zu sein beansprucht.

Ferner sagt Dorst zur Arbeit an seinem Stück: „Ich hatte jetzt - das war ein großer Vorteil - eine bestimmte Zeit: 1919, einen bestimmten Ort: München, eine bestimmte politische Situation: die Räterepublik. Eine Gruppe von Literaten, Schwärmern, Idealisten und Phantasten, getragen vom Willen des Proletariats und von einer von ihnen mythisierten Masse, schafft die parlamentarische Demokratie ab und errichtet nach dem Vorbild Rußlands den Sowjetstaat Bayern. Übergang von einer halbdemokratischen Regierungsform, in der mit den Schlagworten Parlamentarismus und individuelle Freiheit das Kapital und seine Nutznießer, die Bourgeoisie herrschen, zur wahren Volksherrschaft mit einem Rätssystem. Der Vorgang war also konkret politisch und verlor schon dadurch seinen bloß theaterhaften Modellcharakter.“<sup>7)</sup> Es geht Dorst also um ein Modell, das konkret ist, nicht nur „reines“ Theater wie bei Grass. Indem er aber das Konkrete dieses Modells, den politischen Vorgang, zum größten Teil dann doch auf Tollers dramatisch arrangierten Berichten dieses Vorgangs basiert und gleichzeitig diese Berichte „denunziert“, stellt er an dem scheiternden Revolutionsversuch nur das Lächerliche dar. Das hat Dorst den Vorwurf eingetragen, sein Stück bestätige die Abneigung des bürgerlichen Publikums gegen eine Revolution. So stand in einem Flugblatt, das von Mitgliedern

---

5. T. Dorst, a.a.O., S.329

6. M. Kesting, Das deutsche Drama, a.a.O., S.89

7. T. Dorst, a.a.O., S.329

des Arbeitskreises „Kultur und Revolution“ vor einer der Aufführungen verteilt wurde: „Studenten und Schüler haben bei ermäßigten Preisen die Ohren zu spitzen, während die Bürgerlichen wieder einmal erfahren, daß sie doch Recht haben: die Revolution ist zum pathologischen Phänomen geworden, das in der Weltgeschichte herumspukt als Inbegriff von subjektiven Bedürfnissen einzelner intellektueller Schwärmer... Das bürgerliche Publikum, das die Revolution nicht will, wird in seinen Affekten unterstützt und geht wieder einmal gestärkt nach Hause.“<sup>8)</sup> Dem hat Hellmuth Karasek entgegnet, daß der Stuttgarter Aufführung und damit auch dem Stück mindestens ein Verdienst zukomme: die Aufführung „hat ein Stück deutsche Geschichte zwar sehr subjektiv gespiegelt, aber doch so, daß jene Alptraumvorstellungen, die das Bürgertum vor dem Rätegedanken hatte, in Zweifel gezogen wurden. Sie hat daran erinnert, daß der Terror weiß und nicht rot war. Wenn sie zeigte, wie wirr es in Münchens Räterepublik zugeht, so versucht sie damit auch zu zeigen, daß die äußere Invasion eine wirkliche Erprobung nicht zuließ.“<sup>9)</sup> Dieses Argument Karaseks scheint mir jedoch sehr fraglich zu sein. Ob für ein bürgerliches Publikum der Rätegedanke und die sozialistische Revolution dadurch annehmbarer wird, daß sie durch den weißen Terror vernichtet und so die praktische Erprobung dieses Rätegedankens verhindert wurde, ist sehr zweifelhaft. Karasek suggeriert hier auch, daß das Räte-system sich erfolgreich durchgesetzt hätte, wenn nur der weiße Terror nicht gewesen wäre. Das aber ist falsch, denn das Münchner Räte-system war von

---

8. Zitiert nach: B.Hitz/H. Postel, Studenten fordern Toller heraus, a.a.O., S.38

9. H. Karasek, „Toller“ spiegelt ein Stück deutsche Geschichte. In: Theater 1969, S.42

vornherein zum Scheitern verurteilt, es wäre auch ohne Terror, ganz gleich welcher Farbe, zusammengebrochen, und zwar deswegen, weil die führenden Männer des Revolutionären Zentralrats ein genauso unbestimmtes Verhältnis zur konkreten politischen Macht hatten, wie der am 21. Februar 1919 ermordete Kurt Eisner, der nach der Revolution vom 8. November 1918 Vorsitzender des Arbeiter-, Soldaten- und Bauernrats war. Als nach der zweiten Revolution am 6. April 1919 die Räterepublik ausgerufen worden war, machte der Zentralrat zwar eine Unmenge von Bestimmungen bekannt, die aber niemals ausgeführt wurden, weil ihm das Instrumentarium zu deren Verwirklichung fehlte. Die Kommunisten, die nicht im Zentralrat saßen, agitierten deswegen heftig gegen diese „Scheinräterepublik“, die am 13. April 1919 lautlos verschwand, als die Kommunisten die Räterepublik zum zweiten Mal ausriefen. „Jetzt machte man mit der Aufstellung einer Roten Armee ebenso Ernst wie mit Sozialisierungsmaßnahmen, man beschlagnahmte Lebensmittel und Waffen, zensierte die Presse, sozialisierte die Wohnungen und verhaftete Geiseln.“<sup>10)</sup> Doch diese Maßnahmen kamen schon zu spät, denn inzwischen war in ganz Deutschland die revolutionäre Welle abgeebbt, von außerhalb Deutschlands hatte die Räteregierung keine Hilfe zu erwarten, die Räterepublik war plötzlich ein politisch isoliertes Gebilde und als solches konnte sie sich nicht lange halten. Hauptsächlich aus diesen Gründen brach das Rätensystem dann endgültig zusammen als Freikorps und Regierungstruppen Ende April 1919 in München einmarschierten.

Andererseits ist aber auch behauptet worden, daß Dorst gerade

---

10. H. Neubauer, München 1918/19. In: T. Dorst(Hrsg.): Die Münchner Räterepublik, S.185

mit der „Denunziation“ der von ihm verwendeten Dokumente ein viel „wahrheitsgetreueres“ Bild der Wirklichkeit gebe, als das mit der reinen Reproduktion von Dokumenten jemals möglich gewesen wäre. So sagt Rainer Taëni: „Selbst Dorsts theatralisierende Verzerrungen, seine ‚Groteskisierungen‘, dienen also im Grunde einer erhöhten Objektivität. Denn in der Verfremdung gesteigerter Theatralik wird die Wirklichkeit (die ja das Ich des Aufzeichnenden einschließt) schließlich im Ganzen deutlicher erkennbar, als im Dokument, das aus der subjektiven Sicht des Zeitgenossen verfaßt wurde.“<sup>11)</sup> Das Stück aber denunziert „nicht allein Tollers Theatralik, sondern entlarvt gleichzeitig den von dieser abgehobenen ‚Realismus‘ als im Grunde nicht minder grotesk.“<sup>12)</sup> So gesehen scheint Dorst die damalige Wirklichkeit durchaus adäquat dargestellt zu haben, nämlich als Grotseke: „Eine objektive Chance hatten diese Revolutionäre wohl nicht. In fünf bis sechs Tagen waren sie durch Reichswehrruppen zu beseitigen. Das macht alle ihre Aktionen, ihre Hoffnungen, ihre Auseinandersetzungen zu einer blutigen Farce.“<sup>13)</sup>

Taëni sieht nun in dieser grotesken Wirklichkeit die Ursache für Tollers Skepsis dieser Wirklichkeit gegenüber, denn „der wahre Künstler ist auch immer vor allen anderen der Sehende...der nicht nur die moralische Notwendigkeit einer Revolution klarer zu erkennen (vermag) als das Volk, sondern zuweilen auch das Zweifelhafte einer solchen Revolution.“<sup>14)</sup> Die Theatralik Tollers entspringe wiederum aus dieser helllichtigen Skepsis, sie sei „gewissermaßen deren notwendige Folge.“<sup>15)</sup> Aus dieser Skepsis

---

11. R. Taëni, Die Rolle des „Dichters“ in der revolutionären Politik.  
In: Akzente 6 (1968), S.495

12. Ebd., S.506

13. T. Dorst, a.a.O., S.331

14. R. Taëni, a.a.O., S.503

15. Ebd., S.505

entwickele sich aber auch die Fähigkeit eines umfassenden und mitleidenden Verstehens, eine Fähigkeit, die den Künstler daran hindere so geradlinig, skrupellos und einseitig zu handeln, wie es dem Politiker möglich ist, der diese Fähigkeit nicht besitze. Die Skepsis der Wirklichkeit gegenüber ermögliche es also dem Dichter Toller nicht nur politische Richtlinien im Auge zu behalten: „Er bleibt auch als Handelnder, eben als Schauspieler noch Zuschauer (und also Kritiker) selbst des eigenen Tuns. So steht sein subjektives Empfinden, stehen selbst seine Übertreibungen gewissermaßen im Dienste einer höheren Objektivität. Deshalb auch kann er so ‚hui‘ sein - ist für ihn doch die Revolution, an welcher er teilhat, wie das Leben überhaupt, im Grunde Theater.“<sup>16)</sup> Andererseits aber werde in der aus dieser Skepsis entspringenden Fähigkeit zu einem umfassenden und mitleidenden Verstehen das Dilemma des Dichters sichtbar, „der zuviel sieht von menschlicher, nicht-politischer Wirklichkeit, um ausschließlich nach politischer Notwendigkeit zu handeln.“<sup>17)</sup> Aus dieser Analyse leitet Taëni ab, was Dorst seiner Meinung nach mit dem Stück erreichen wollte, nämlich auf die Aufgabe des politischen Schriftstellers hinzuweisen, die daraus bestehe, „aus seinem Verstehen gesellschaftlicher und menschlich-moralischer Zusammenhänge heraus für die anderen, das Volk, das sichtbar zu machen, was er versteht - und dadurch zum Abbau jener einfältig-blinden, vorurteilsvollen Selbstgerechtigkeit beizutragen, die jeder gerechten Revolution im Wege stehen muß... Ich glaube, Dorsts Stück macht so, indem es die Widerstände und

---

16. Ebd., S.508

17. Ebd., S.509

die Gründe des Scheiterns in der grotesken Unzulänglichkeit gerade der Haltung des ‚Durchschnittsbürgers‘ aufzeigt, einiges sichtbar, was auch für den Kampf der A.P.O. gegen wiederauflebende faschistische Tendenzen in unserem Staat, oder für anti-imperialistische Befreiungskämpfe in West und Ost gilt. Die wirkliche Trägheit der Massen ist tödlicher als der theatralische Überschwang, der gerade an dieser Trägheit sich entzündet aber auch zugrunde geht. Vielleicht ist dies keine so unwichtige Erkenntnis auch für unsere Zeit.“<sup>18)</sup>

Die Vermittlung dieser Erkenntnis wäre nach Taëni die Funktion von Dorsts „realistischem“ Modell. Mir scheint aber diese Erkenntnis, derzufolge die Trägheit der Massen einer gesellschaftlichen Veränderung im Wege stehe, weder der wirkliche Grund für das Scheitern der Münchner Räterepublik zu sein, noch dafür, daß die A.P.O. oder die anti-imperialistischen Befreiungskämpfe in West und Ost es schwierig haben, sich durchzusetzen. Ganz abgesehen davon, frage ich mich, ob Dorsts Stück diese Erkenntnis überhaupt zu vermitteln vermag, weil ich bezweifle, daß es sich bei diesem Stück um ein realistisches Modell handelt.

Taëni hat Dorsts Stück zwar zweifellos „richtig“ interpretiert, aber gerade diese „richtige“ Interpretation macht überaus deutlich auf die Mängel des Stückes aufmerksam, ohne daß sich Taëni dessen bewußt zu sein scheint, was seine Analyse enthüllt. Seine Interpretation baut darauf auf, daß Dorst die von ihm verwendeten Dokumente „denunziert“ und damit hinter der Theatralik Tollers die

---

18. Ebd., S.509 f.

Wirklichkeit aufzeige als das, was sie damals war, nämlich grotesk. Man könnte also meinen, daß Dorst die Dokumente im Sinne der Möglichkeit einsetze, auf die ich im Abschnitt über Kipphardts Joel Brand hingewiesen habe, nämlich als Mittel, um den wahren Charakter der Wirklichkeit hinter dem Schein der Fakten aufzudecken.<sup>19)</sup> Doch der Eindruck täuscht: Dorst reproduziert wieder nur ein naturalistisches Abbild der Wirklichkeit, indem er sie zeigt, „wie sie war“, und zwar deswegen, weil er den Abschnitt der Wirklichkeit, den er reproduziert, isoliert betrachtet, d.h. kaum auf die Gründe eingeht, die die Wirklichkeit zu dem gemacht haben, als was sie sich ihm an ihrer Oberfläche zeigt, nämlich als grotesk. Zudem ist Dorsts naturalistisches Abbild dieser Wirklichkeit verzerrt, weil das Groteske dieser Wirklichkeit im Stück als „die Wirklichkeit“ auftritt, historisch aber nur ein kleiner Teil der Wirklichkeit war, wie der von Dorst selbst herausgegebene Materialienband zur Münchner Räterepublik bezeugt.<sup>20)</sup> Die Dokumente dienen hier also nicht zur Aufdeckung von dem, „was von der empirischen Gestalt der Wirklichkeit verschleiert wird“, sondern reproduzieren lediglich eben diese verschleiernde empirische Gestalt der Wirklichkeit.

Wenn nun Dorst und mit ihm Tañni aus dieser Teilwahrheit, nämlich daß die Wirklichkeit grotesk gewesen sei, bestimmte Folgerungen ziehen, dann können diese Folgerungen auch nur Teilwahrheiten sein. Tollers Skepsis ist demnach keine Skepsis der gesamten Wirklichkeit gegenüber; er ist nur dem grotesken Teil der Wirklich-

---

19. Siehe oben, S.269 f.

20. T. Dorst(Hrsg.), Die Münchner Räterepublik. Frankfurt: Suhrkamp 1969

keit gegenüber skeptisch und das hat zur Folge, daß er zwar als Künstler der Sehende ist, wie Taëni sagt, aber eben die Notwendigkeit und die Zweifelhaftigkeit dieser Revolution nur im Zusammenhang mit der grotesken Teilwirklichkeit sieht. Denn das eigentlich Zweifelhafte dieser Revolution sieht Toller gar nicht - nämlich die Gründe ihres Scheiterns; er sieht nur die grotesken Auswüchse dieser Revolution. Ebenso ist die aus dieser Teil-Skepsis hervorgehende Fähigkeit eines umfassenden und mitleidenden Verstehens keineswegs so umfassend wie Dorst und Taëni uns glauben machen möchten; Tollers Mitleid und Verständnis gilt ja nur denjenigen, die unter dem grotesken Teil der Wirklichkeit zu leiden haben. Die aus dieser Fähigkeit abgeleitete Unterscheidung zwischen Politiker und Künstler erweist sich somit geradezu als Umkehrung der Fakten, denn gerade der Künstler, nicht der Politiker, handelt in Dorsts Stück durch sein beschränktes Mitleid und Verständnis einseitig; der Dichter Toller behält das Wesentliche weniger im Auge als der Politiker Leviné, denn er setzt sich mit Hilfe seiner Schauspielerei von dieser Teilwirklichkeit ab. Das, was Taëni als „höhere Objektivität“ bezeichnet, in dessen Dienst Tollers Theatralik stehe, hat mit Objektivität nicht im geringsten etwas zu tun, sondern ist nichts anderes als Flucht aus einer unverständlichen Realität, die subjektive Einnahme eines überparteilichen neutralen Standpunkts und ganz folgerichtig kann Toller in der Revolution, im ganzen Leben, in der Wirklichkeit nichts anderes als Theater sehen. Das Dilemma des Dichters ist daher auch nur ein subjektives Dilemma, was sich schon an der Gegenüberstellung von „menschlicher, nicht-politischer Wirklichkeit“ und „politischer Notwendigkeit“ ablesen läßt, als ob politische Notwendigkeit in jedem Falle unmenschlich sei.

Das Postulat eines größeren Verständnisses des Künstlers, seines Verstehens „gesellschaftlicher und menschlich-moralischer Zusammenhänge - als ob für den Politiker diese beiden Begriffe notwendigerweise unvereinbare Widersprüche wären - führt dann konsequenterweise zurück in den idealistischen Aufgabenbereich der Schillerschen Schaubühne: der Dichter als Erzieher des Volkes. Nur nachdem der politische Schriftsteller dem Volk das sichtbar gemacht hat, was er versteht, nachdem er es „erzogen“ hat, ist eine gerechte Revolution möglich, denn diese Revolution scheitert ja gerade an „der grotesken Unzulänglichkeit der Haltung des Durchschnittsbürgers“, an der „wirklichen Trägheit der Massen“.

Daß mit Hilfe dieses Schillerschen Idealismus gesellschaftliche Änderungen kaum bewerkstelligt werden können, braucht nicht besonders betont zu werden. Ich bezweifle darüberhinaus den Anspruch von Dorsts Stück, es sei in der Lage, diese, wenn auch falsche, Erkenntnis zu vermitteln, nämlich daß es Aufgabe des politischen Schriftstellers sei, das Volk „aufzuklären“. Ich habe im vorigen Abschnitt über Grass' Plebejer darauf hingewiesen, daß ein Modell dem Leser/Zuschauer nur dann Erkenntnisse vermitteln kann, wenn es der Wirklichkeit adäquat ist.<sup>21)</sup> Aus dem obigen sollte hervorgegangen sein, daß Dorsts Modell nicht nur der Wirklichkeit nicht entspricht, sondern diese Wirklichkeit geradezu verfälscht. Das liegt daran, daß Dorst eben nicht, wie Hellmuth Karasek meint, „in den Individuen gesellschaftliche Verhaltensweisen“<sup>22)</sup> zeigt, sondern nur subjektiv verzerrte Verhaltensweisen,

---

21. Siehe oben, S.287

22. H. Karasek, Revolutionstheater - Theaterrevolution. In: Die Zeit Nr.46 (15.11.1968), S.16

die deswegen die Wirklichkeit nicht adäquat spiegeln, weil Dorst „objektive Geschichte...mit deren subjektiver karikaturistischer Interpretation identifiziert.“<sup>23)</sup> Dem könnte man entgegen, dem ist vom Autor selbst entgegnet worden, daß „das Stück nicht einen historischen Vorgang rekonstruieren will, sondern es will Haltungen zeigen, die uns heute mehr betreffen als die Historie.“<sup>24)</sup> In ähnlichem Sinne verweisen die Regieassistenten B. Hitz und H. Postel auf die Intention des Autors: er benutze „den historischen Einzelfall lediglich...um daran noch heute bestehende Widersprüche in der Gesellschaft aufzuzeigen.“<sup>25)</sup> Das Stück hätte diese Absicht Dorsts jedoch nur dann verwirklichen können, wenn der historische Einzelfall vor dem Hintergrund der objektiven Wirklichkeit gezeigt worden wäre und wenn damit die objektiven Zusammenhänge zwischen unserer heutigen und der damaligen Realität sichtbar gemacht worden wären. Gerade das aber zeigt Toller nicht. Zu Recht stellte die Projektgruppe „Kultur und Revolution“ daher in ihrem Flugblatt fest: „die kritik am verhalten einzelner gibt sich als kritik an der sache, ohne diese jedoch in ihrer totalität darstellen zu können.“<sup>26)</sup> Aus diesem Grunde kann das Stück seinen Sinn nicht verwirklichen, der nach Rischbieter nur darin liegen kann, daß es „über einen gehetzten, in sich widerspruchsvollen, improvisierten und in sich dilettantischen Revolutionsversuch auf eine solche Weise informiert, daß beim Publikum Nachdenklichkeit über revolutionäre Möglichkeiten und Notwendigkeiten eintritt, daß es zwischen den ephemeren Mängeln jener Räterepublik und einer generellen

---

23. Botho Strauß, Geschichte ist nicht, was geschah. In: Theater 1969 S. 44

24. Manfred Delling, Neutralist Zadek. In: Sonntagsblatt Nr.18 (4.5.1969)

25. B. Hitz/H. Postel, a.a.O.

26. Zitiert nach: Curt Riess, Theaterdämmerung, S.28

Auseinandersetzung mit revolutionären Gedankengängen unterscheiden lernt."27)

### Figuren

Soll das Stück ein realistisches Modell sein, dann müßten die in ihm auftretenden Figuren konkrete Typen sein, Gestalten, in deren subjektivem Handeln sich die objektive Entwicklung erkennen läßt, denn nur solche Gestalten vermögen über den historischen Einzelfall hinauszudeuten. Mit der Frage, inwiefern Dorsts Figuren das tun, nämlich Einsicht in die objektive Entwicklung vermitteln, muß also eine konkrete Kritik des Stückes ansetzen.

Dorst ist ähnlich vorgegangen wie Grass: um der Gefahr zu entgehen, nur platte naturalistische Porträts zu zeichnen, hat er die Figuren vereinfacht. Er hat sie auf das reduziert, was seiner Meinung nach das „Typische“ an den historischen Vorbildern war: „Erich Mühsam, kleiner etwas zappeliger Literat; Dr. Lipp, sehr gepflegt gekleideter Herr mit einem Henri-Quatre-Bart; Gustav Landauer, großer Mann, altmodischer Mantel, Christuskopf; Paulukum, schlesischer Landarbeiter...“, so werden die Figuren am Anfang des Stückes vorgestellt.<sup>28)</sup> Um es dem Zuschauer vollends unmöglich zu machen, die Bühnenfiguren mit etwaigen historischen Persönlichkeiten zu identifizieren, schreibt Dorst außerdem in der einleitenden Bühnenanweisung vor: „Außer Toller, Leviné, Landauer, Dr. Lipp, Mühsam, Gandorfer, Paulukum, Reichert werden alle Personen von etwa 20 Schauspielern gespielt, so daß jeder dieser

---

27. H. Rischbieter, Wege und Irrwege des politischen Theaters.  
In: Theater heute 2 (1969), S.16

28. T. Dorst, Toller, S.189

Schauspieler mehrere Rollen übernimmt."<sup>29)</sup> Doch damit hat Dorst noch keine konkreten Typen geschaffen; lediglich mit der Streichung von individuellen Besonderheiten, mit einer reinen Reduktion auf vermeintlich typische Charakterzüge läßt sich solch ein konkreter Typus nicht herstellen, das ergibt höchstens ein abstraktes Klischee. Denn ein konkreter Typus entsteht nur dann, wenn die Figur auf ihr Wesentliches reduziert wird und dieses Wesentliche sind eben nicht die persönlichen Eigenheiten und individuellen Schrullen eines Menschen, sondern es ist das, was den Menschen zu dem gegebenen Zeitpunkt zum Menschen macht, nämlich sein innerhalb einer Gesellschaft und von dieser Gesellschaft beeinflusstes Handeln, Kommunizieren und Reflektieren, wodurch er sich als Mensch erst selbst verwirklicht. Das läßt sich aber nur aufdecken, wenn die vielfältigen und komplizierten Beziehungen zwischen dem subjektiven Menschen und der objektiven Wirklichkeit und ihre gegenseitige Beeinflussung dargelegt werden.

Von alledem ist bei Dorst kaum etwas zu bemerken. Ganz richtig sagt Hellmuth Karasek zwar, daß es überaus schwierig sei, objektive Wirklichkeit - er nennt es "historische Prozesse" - auf der Bühne darzustellen, sie ließen sich nur in subjektiven Reflexen erkennen: „An Toller lassen sich objektive historische Notwendigkeiten nur in subjektiven Reflexen ablesen."<sup>30)</sup> Doch gerade Tollers subjektive Reflexe lassen kaum etwas von der objektiven Wirklichkeit erkennen, sondern machen lediglich das grotesk verzerrte Abbild der Oberfläche einer Teil-Wirklichkeit sichtbar. Das, was für

---

29. Ebd.

30. H. Karasek, "Toller" spiegelt ein Stück deutsche Geschichte, a.a.O., S.40/41

Dorst das „Typische“ seiner Figuren ist, bezieht sich lediglich auf diese groteske Oberflächenerscheinung der Wirklichkeit. Ganz besonders deutlich wird dieser Reduktionsprozeß auf das „Typische“ bei den beiden Hauptfiguren, Toller und Leviné, von denen Botho Strauß sagt, daß sie „sehr gewöhnlichen, kleinbürgerlichen Empfindungs-Derivaten entgegenkommen: in Toller muß man das Klischee vom verstiegenen Intellektuellen wieder erkennen, der in die Politik in jedem Falle Verwirrung trägt; in Leviné das Zerrbild des inhumanen, ungebildeten politischen Vollzugsbeamten nachgerade stalinistischer Prägung.“<sup>31)</sup>

Es geht mir hier nicht darum, Dorst vorzuwerfen, er habe den historischen Toller oder den historischen Leviné verunglimpft. Diesen Vorwurf hatte Rosa Leviné erhoben und Dorst hatte ihn völlig zu Recht zurückgewiesen mit dem Hinweis, daß er kein dokumentarisches Theaterstück geschrieben und daher auch nicht beabsichtigt habe, ein „wahrheitsgetreues“ Porträt historischer Figuren auf der Bühne zu rekonstruieren. Mir geht es vielmehr darum, den Anspruch zurückzuweisen, daß diese Figuren - ob sie nun den historischen gleichen oder nicht - die objektive Wirklichkeit repräsentieren und damit uns heute Einsichten in das Verhältnis Künstler - Revolution vermitteln. Denn indem Dorst seine Figuren auf Unwesentliches reduziert und gleichzeitig vorgibt, dieses Unwesentliche spiegele die objektive Wirklichkeit, verfälscht er die Geschichte. So stand im Flugblatt der Projektgruppe „Kultur und Revolution“ zu lesen: „Einmalige historische Ereignisse (die

---

31. B. Strauß, a.a.O.

Verirrungen der Münchner Räterepublik) werden ihres politisch-ökonomischen Zusammenhanges beraubt und als Symbole fürs Ganze gesetzt."<sup>32)</sup> So fängt das Stück z.B. mit einer Versammlung des provisorischen Zentralrats an, die dem Zuschauer von vornherein klarmacht, daß hier Hampelmänner zusammengekommen sind, um ein bißchen Politik zu spielen. Suggestiert wird damit, daß eine Räteregierung, in der ein Dr. Lipp zum Außenminister wird, der sich darüber aufregt, daß der Ministerpräsident der bisherigen Regierung den Abortschlüssel aus dem Landtagsgebäude nach Bamberg mitgenommen hat, von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist. Auf die tatsächlichen Gründe für das Scheitern der Räterepublik wird aber nicht eingegangen. In der Zeichnung der Figuren wiederholt sich dieses Verfahren: nicht nur die Ereignisse werden ihres politisch-ökonomischen Zusammenhanges beraubt, sondern auch die Figuren werden ihrer objektiven Realität beraubt, indem ihr Handeln kaum im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen, politischen und historischen Ursachen gesehen wird, die zu diesem Handeln den Anlaß gaben. So z.B. erscheint Tollers Pazifismus als Marotte eines idealistischen Schwärmers und nicht etwa als die Reaktion eines sensiblen Künstlers auf die Grausamkeiten eines vierjährigen Krieges, der soeben zuende gegangen ist. Das Resultat dieses Vorgangs hat Botho Strauß folgendermaßen umschrieben: „Die politische Denunziation ist das - vielleicht unfreiwillige - Resultat der volumenlosen, etikettierenden Figurengestaltung, die zum anderen aber zu sehr persönlichkeitsgeprägten Konflikten dienen soll. In

---

32. Zitiert nach: B. Hitz/H. Postel, a.a.O.

dem Bestreben, das Offizielle auf der Bühne für sich sprechen zu lassen, verarmen die Figuren zu funktionierenden Bedeutungsrapporteurs und repräsentieren so, um alle Rätsel der Person und Reflexion gebracht, verfälschte Geschichte."<sup>33)</sup> Folglich sind auch jene Figuren, von denen mehrere jeweils von einem Schauspieler gespielt werden sollen, unterbewertet. Besonders das Volk, auf das sich die Führer der Revolution dauernd berufen, erscheint nur am Rande als Statisterie, als Revolutionsstaffage. Ebenso konsequenterweise ergibt sich aus der Tatsache, daß die politisch-ökonomischen Zusammenhänge, die objektive Realität fehlt, daß Dorst die Gründe für das Scheitern der Revolution nur aus den unzulänglichen Qualifikationen ihrer Urheber herleiten konnte: die Revolution gelang deswegen nicht, blieb deswegen nur ein Aufstand, weil Toller ein überhitzter Schauspieler, Leviné ein skrupelloser Fanatiker, Dr. Lipp ein unzurechnungsfähiger Irrer, Gustav Landauer ein undisziplinierter Anarchist war. Mehr als den „Beweis“ für diese geschichtliche Fälschung erbringt das Stück nicht.

#### Sprache

Peter Handke warf Dorst vor, er habe in seinem Stück die Sprechweisen der „großen“ Leute, der offiziellen Personen ernst genommen, die der „kleinen“ Leute dagegen habe er karikiert. „Die großen Leute verstehen einander, da gehen die Dialoge ganz selbstverständlich vor sich, die kleinen Leute aber haben Verständigungsschwierigkeiten... Die kleinen Leute zeigen also ihre Sprechweisen

---

33. B. Strauß, a.a.O.

als fremde Sprechweisen vor, die Dialoge der offiziellen Personen werden aber nicht als Dialoge klar, sondern gebärden sich als eigen, als echt, als Natur."<sup>34)</sup> Das aber sei widerwärtig, meint Handke, weil der Autor die Sprache der kleinen Leute als entfremdete Sprache aufzeige, „das Sprechen der großen Leute aber als selbstverständlich von der kapitalistischen Dramaturgie“ übernehme. Die Widerwärtigkeit dieser Dramaturgie zeige sich außerdem noch darin, daß die kleinen Leute „immer als Volk, als Arbeiter“ auftreten, „die...als Hintergrundfiguren vorbeiflanieren dürfen, während vorn die Offiziellen ihre erbärmlichen, aber nicht als erbärmlich klargemachten Dialoge heruntersprechen, von denen schon die Regieanweisungen wie ‚spöttisch zu Olga‘, ‚pikiert‘, ‚mit der Speisekarte, leise‘...ein verkommenes Realismusmodell bewußt nachvollziehen.“<sup>35)</sup> Was also Dorst nach Handke vorgeworfen werden muß, ist, daß man zwar die Bedeutung des Dialogs wahrnehme, aber nicht den Dialogmechanismus erkenne, der doch als ein Produkt der kapitalistischen Gesellschaft sichtbar gemacht werden müßte.<sup>36)</sup>

Rolf-Peter Carl hat diesen Vorwurf folgendermaßen zu entkräften versucht: „Wie leicht das Stück...als ernstgemeinte, ‚realistische‘ Darstellung mißverstanden werden kann, zeigt die scharfe Polemik Handkes, der hierin die völlig unreflektierte Übernahme der ‚kapitalistischen Dramaturgie‘ angreift: die Sprechweise der ‚offiziellen‘, historischen Personen werde ernst genommen, die der ‚kleinen‘ Leute dagegen karikiert. Mir scheint, daß die ‚erbärmlichen‘ Dialoge der ‚Offiziellen‘ durchaus ‚als

---

34. P. Handke, Natur ist Dramaturgie. In: Die Zeit Nr.22 (30.5.1969), S.17

35. Ebd.

36. Ebd.

erbärmlich klargemacht' werden (mit Ausnahme der Beiträge Levinés), daß hier gerade kein ,verkommenes Realismusmodell bewußt nachvollzogen' wird. Die Absicht Dorsts jedenfalls geht genau dahin, die Dramaturgie in dem vorgeblichen Realismus transparent zu machen. Das ist ihm nicht durchgängig gelungen; einzelne Bilder spiegeln Authentizität vor und werden dadurch nicht mehr als ,arrangierte Fiktionen' durchschaubar."<sup>37)</sup>

Teilweise ist Carls Kritik berechtigt, denn Dorst macht in der Tat die erbärmlichen Dialoge der Offiziellen als erbärmlich klar, schon allein deswegen, weil, wie Taëni aufgezeigt hat, „mit großer Regelmäßigkeit jeweils eine verhältnismäßig realistische, die einzelnen Personen charakterisierende Szene (oder auch Szenenfolge) abgelöst oder beendet wird durch eine solche von hervorstechender Theatralik. Diese wirkt durch den Kontrast der Übersteigerung als verfremdender Kommentar zum Vorhergehenden wie auch zum Folgenden, beides so gewissermaßen in die Groteske des Ganzen miteinbeziehend."<sup>38)</sup> So wird z.B. gleich in der ersten Szene die Lächerlichkeit der Offiziellen in der Art und Weise sichtbar, in der die Regierungsämter verteilt werden: „REICHERT: Heerwesen, wie ist es damit? MÜHSAM: Die Gewehre schießen immer nach links, da brauchen wir einen, von dem links keiner mehr steht. TOLLER: Auf jeden Fall kein Sozi! REICHERT: Ne Rote Armee aufstellen ohne Kommunisten, is ja wohl'n Witz. MÜHSAM: Wenn die KP nicht mitmacht, nehmen wir dich, Reichert! Du bist doch einer. DR.LIPP(in Erwartung, daß man ihm das Amt vorschlägt): Und für das Auswärtige... MÜHSAM:

---

37. R.-P. Carl, Dokumentarisches Theater, a.a.O., S.118

38. R. Taëni, a.a.O.

Der Mann muß einen guten Namen im Ausland haben. In Rußland, Ungarn. Und bei den Sozialisten Frankreichs. (Sieht sich triumphierend um.) Wer hat den? REICHERT: Doch nicht etwa der Mühsam? MÜHSAM: Mein Vorschlag: Genosse Mühsam von den Anarchisten. (Gelächter.)<sup>39)</sup> Unmittelbar an diese Szene schließt sich ein Umzug an, an dem Arbeiter, Arbeiterinnen und junge Leute mit Transparenten und roten Fahnen teilnehmen: „Über den Köpfen, mitgetragen, übergroße, groteske Puppen - wie zu Karnevalsumzügen - eine zusammengebündelte Gruppe mit Hüten und Aktenmappen, Aufschrift: ‚Landtag‘, ein ordenbehängter General mit aufgerissenem Maul; eine allegorische Figur der Bourgeoisie mit einem Geldsack.“<sup>40)</sup> Die Puppen des „Landtags“ werden an einem Strick aufgehängt, ebenso die „Bourgeoisie“, die dann mit Steinen, die sich anstelle des Geldes in ihrem Geldsack finden, beworfen wird. Die Generalspuppe wird aufgestellt, ihr werden „ein paar Sprengkörper in das offenstehende Maul“ gestopft und „alle gehen in Deckung. Der ‚General‘, allein in der Mitte der Bühne, beginnt zu dampfen und explodiert. Er fällt in sich zusammen. Die Menge jubelt, klatscht in die Hände, formiert sich, zieht ab.“<sup>41)</sup>

Auch das, was Leviné sagt, wird auf diese Weise „als erbärmlich klargemacht“. Unmittelbar nach Levinés erstem Auftritt singt Mühsam das Lied vom Lampenputzer: „War einmal ein Revoluzzer, / im Zivilstand Lampenputzer, / ging im Revoluzzerschritt / mit den Revoluzzern mit. / Und er schreit: ich revolütze! / Und die Revolützermütze / schob er auf das linke Ohr, / kam sich höchst

---

39. T. Dorst, Toller, S.192

40. Ebd., S.194

41. Ebd.

gefährlich vor..."<sup>42)</sup> Doch deswegen zu meinen, Handke habe das Stück als „realistische Darstellung mißverstanden“, ist falsch. Da Dorst selbst ein realistisches Modell herstellen wollte, wäre ein Verständnis, das in Toller ein realistisches Stück sieht, kein Mißverständnis, sondern richtiges Verständnis. Doch das Stück ist kein realistisches Modell; zudem verstehen weder Carl noch Handke unter dem Begriff „Realismus“ das, was ich darunter verstehe, nämlich eine Darstellungsweise, die die objektiven Zusammenhänge und Bedingungen der Wirklichkeit aufdeckt, sondern sie verstehen darunter eine Darstellungsweise, die lediglich die Oberflächenerscheinungen der Wirklichkeit „naturgetreu“, also naturalistisch rekonstruiert. Setzt man den Begriff „Naturalismus“ bzw. „naturalistisch“ überall dort ein, wo Carl und Handke den Begriff „Realismus“ bzw. „realistisch“ gebrauchen, dann ergibt sich, daß Handke das Stück durchaus richtig als „verkommenes Naturalismusmodell“ versteht. Allerdings hat Dorst dieses Modell nicht bewußt nachvollzogen, sondern es ging ihm darum, „die Dramaturgie in dem vorgeblichen Realismus transparent zu machen“, „die einzelnen Bilder als arrangierte Fiktionen durchschaubar zu machen“, wie Carl sagt. Gleichzeitig aber muß Carl auch zugeben, daß Dorst diese Absicht nicht überall im Stück verwirklicht hat; denn einzelne Szenen spiegeln Authentizität vor. Carl scheint mir hier das Stück nur an seiner Oberfläche zu erfassen. Nicht nur einzelne Szenen, sondern das ganze Stück spiegelt vor, es sei ein Modell der objektiven Wirklichkeit. Dorst selbst spricht in seinem Aufsatz „Arbeit an

---

42. Ebd., S.212

einem Stück" davon, daß alle Szenen und Dialoge Partikel der Wirklichkeit seien und an anderer Stelle in demselben Aufsatz sagt er: „Die Handlung: das ist der historische Vorgang.“<sup>43)</sup> Wenn also Carl sagt, Dorst zeige die Dramaturgie in dem vorgeblichen Realismus auf oder er zeige die arrangierten Fiktionen als Fiktionen, dann hat er insofern recht, als er meint, Dorst gegen den Vorwurf verteidigen zu müssen, er habe mit dem Stück beabsichtigt, eine „wahrheitsgetreue“ Rekonstruktion der historischen Ereignisse auf die Bühne zu stellen. Das hat Dorst in der Tat nicht beabsichtigt, er hat nie behauptet, sein Stück sei die objektive Wirklichkeit, sondern nur, daß es ein Modell sei, das die objektive Wirklichkeit spiegele. Was Carl jedoch nicht sieht, ist, daß Dorst weder die Dramaturgie transparent noch die Fiktionen durchschaubar macht, und daß deswegen das Modell nicht die objektive Wirklichkeit, sondern ein verzerrtes Geschichtsbild spiegelt. Denn dieses Stück ist, wie Botho Strauß sagt, eine illusionistische Fabel, die „nach außen hin in noch so fragmentarisierendem Zustand sich zeigen (mag) - ihrer inneren, ihrer ideellen Struktur nach gehorcht sie einer geschlossenen, gefertigten Dramaturgie.“<sup>44)</sup> Der Zuschauer ist sich also durchaus dessen bewußt, daß er ein Theaterstück, ein Modell sieht, ihm kann aber nicht bewußt werden, daß dieses Modell eine verfälschte Realität spiegelt.

Genau auf diesen Punkt zielt die im Grunde durchaus berechtigte Kritik Handkes an der Sprache des Stückes hin. Dorst macht sowohl die Sprechweisen der großen Leute, als auch die der kleinen „als

---

43. T. Dorst, a.a.O., S.332

44. B. Strauß, a.a.O.

erbärmlich klar". Wenn Mühsam am Anfang des Stückes einen Aufruf verliest, in dem er verkündet, daß das vom Landtag eingesetzte Ministerium zurückgetreten sei und Paulukum diese Feststellung durch den Zusatz „Mit een Tritt in en Arsch" ergänzt wissen will,<sup>45)</sup> dann ist das genauso grotesk, wie wenn der entlassene Verwalter der Residenz, Gradl, genüßlich von Leichen und Zigaretten redet.<sup>46)</sup> In der Sprache spiegelt sich also das, was Dorst als die objektive Wirklichkeit ausgibt, nämlich das Groteske. Doch diese Wirklichkeit ist keineswegs objektiv, wie ich oben zu zeigen versucht habe, sondern lediglich die verzerrte Oberflächenerscheinung der Wirklichkeit. Der Eindruck einer Geschichtsfälschung wird noch dadurch verstärkt, daß Dorst alle seine Figuren, ganz gleich ob sie zu den Offiziellen oder zu den kleinen Leuten zählen, eine mehr oder weniger ähnlich verknappte Faktensprache sprechen läßt. Dabei ist es unerheblich, daß einige Figuren, z.B. Paulukum und Reichert, hin und wieder in einen undefinierbaren Dialekt verfallen, mit dessen Hilfe Dorst wohl diese Figuren besser zu „typisieren" hoffte, der aber letztlich nur dazu beiträgt, diese Figuren als noch plattere, naturalistisch gezeichnete Individuen von den anderen Figuren abzuheben. Mit Recht sagt daher Botho Strauß, daß Dorsts „Unvermögen, Geschichte und Figuren dialektisch und realistisch und doch aus persönlicher Entschiedenheit heraus zu entwickeln" kaum zu unterscheiden sei „von seiner Begabung, Dialoge überall, an der Restauranttheke wie im Bett, unter proletarischen wie dekadenten Menschen, in politischer

---

45. T. Dorst, Toller, S.190

46. Ebd., S.206 f.

Redeweise sprechen zu lassen, in ‚Partikel der Wirklichkeit‘ zu verwandeln, jede Regung als historisch zu beglaubigen.“<sup>47)</sup> Diese Vereinfachung der Sprache könnte von Dorst mit dem Hinweis verteidigt werden, daß er „Typen“ geschaffen habe und diesen „Typen“ eine „typische“ Sprechweise zukäme. Dabei übersieht er aber, daß die Sprache eines Menschen unter anderem von dem sozialen Hintergrund, in dem dieser Mensch erzogen wurde und lebt, bedingt ist. Ein Arbeiter gebraucht seine Sprache also notwendigerweise anders als ein Dr. Lipp oder ein Schriftsteller namens Toller. Indem Dorst über diese Unterschiede hinweggeht, nivelliert er die Klassenunterschiede und verfälscht also auch damit die objektive Wirklichkeit.

Da Sprache nicht ein außergesellschaftliches, vom Menschen isoliertes, für sich existierendes Phänomen ist, sondern vom Menschen für den Menschen als Werkzeug zur Erkenntnis und zur Verständigung geschaffen wurde, spiegelt sie nicht nur die Realität, sondern ist auch das Instrument, mit dessen Hilfe der Mensch nicht nur die objektive Realität zu erfassen lernt, sondern auch jeden Erkenntnisprozeß überhaupt vollzieht. Gleichzeitig diktiert dieses Instrument dem Menschen aber auch die Art und Weise der Erkenntnis, die er mit Hilfe eben dieses Instruments machen kann. Wenn Dorst also seine Figuren eine Sprache gebrauchen läßt, die dem Zuschauer nur das verzerrte Abbild einer Oberflächenerscheinung der Wirklichkeit vermittelt, dann heißt das gleichzeitig, daß der Gebrauch dieser Sprache, mit deren Hilfe der Schriftsteller ja mit dem

---

47. B. Strauß, a.a.O., S.43/44

Zuschauer/Leser kommuniziert, eben diesem Kommunikationspartner jegliche Einsicht in die hinter der Oberflächenerscheinung liegende objektive Wirklichkeit geradezu unmöglich macht.

Das ist was Handke zu Recht angegriffen hat und weswegen er fordert, daß „dem Zuschauer ganz klar werden (müßte), wie sehr eine Dramaturgie, die so was als natürlich ausgibt, nur die in der Wirklichkeit herrschende Dramaturgie nachzieht“, daß „die Zuschauer endlich lernen (müssen), Natur als Dramaturgie zu durchschauen, als Dramaturgie des herrschenden Systems, nicht nur im Theater, auch in der Außenwelt.“<sup>48)</sup> Diese Forderungen werden aber von Dorsts Stück nicht im entferntesten erfüllt.

### Struktur

In seiner „Arbeit an einem Stück“ sagt Dorst zur Struktur seines Toller: „Kein verbindliches dramaturgisches Muster. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen den meisten dieser Szenen - die ‚spannende Handlung‘ - war aufgegeben... Szenen in Parenthese, Brechungen und Spiegelungen des Vorgangs. Es kam darauf an wie in einer Revue den richtigen rhythmischen Ablauf zu finden. Und noch weiter weg vom Handlungs-drama alten Stils mit Exposition und Aufbau der Hauptpersonen. Eine offene, revueartige Form. Sie hatte den Vorteil, daß ich Szenen, Reden, Lieder, Aktionen unverbunden und vor allem gleichwertig nebeneinander setzen konnte. Auch simultan spielen. Ich mußte nicht, wie in einer geschlossenen Fabel, chronologisch sein, ich konnte auf umständliche Motivierungen

---

48. P. Handke, a.a.O.

verzichten, ich mußte nicht Geschichte dramatisieren."<sup>49)</sup> Zu fragen wäre hier, weswegen Dorst in dem Verzicht auf Elemente des „Handlungsdramas alten Stils“ einen Vorteil sieht. Offensichtlich doch deswegen, weil er es vermeiden wollte, dem Zuschauer die Illusion vorzugaukeln, daß das, was sich auf der Bühne abspielt, die „Wirklichkeit“ sei. Dieser Abbau der Illusion würde es außerdem mit sich bringen, daß der Zuschauer an der Identifikation mit den Figuren gehindert und damit in die Rolle des Beobachters gedrängt wird, der nicht nur mit dem auf der Bühne Demonstriertem mitdenken, sondern unter Umständen auch selbständig eine Lösung für die vom Dramatiker aufgeworfenen Probleme finden kann.

Das wird auch der Grund sein, weswegen Henning Rischbieter diese „Offenheit“, die er als Verzicht auf die dichterische Geschlossenheit kennzeichnete, als das nun endlich in Erfüllung gegangene Prinzip des dokumentarischen Theaters rühmte.<sup>50)</sup> Diese „Offenheit“ bezieht sich in erster Linie auf das unverbundene Nebeneinanderstehen von gleichwertigen Szenen, Reden, Liedern und Aktionen, also auf die äußere Form des Stückes.<sup>51)</sup> Gleichzeitig ist die Zerrissenheit der äußeren Form aber auch eine Spiegelung, und man möchte meinen, eine adäquate, des Inhalts, dessen Groteske ja gerade aus dem disparaten Nebeneinander von Gedanken und Handlungen entspringt, die scheinbar nicht zusammengehören. Zu Recht sagt Botho Strauß dann auch: „Das disjunktive Arrangement von Zitat und Phantasie, von Fragmenten aus den verschiedenen Entwicklungsschichten des Stücks (wird) ausgegeben als eigenständige

---

49. T. Dorst, a.a.O.

50. Siehe oben, S.22 f.

51. Auf V. Klotz' Definition der offenen und geschlossenen Dramenform habe ich im Abschnitt über Kipphardts Joel Brand hingewiesen; siehe oben, S.263 f.

und notwendige Struktur."<sup>52)</sup> Hinter diesem fragmentarisierten Äußeren verbirgt sich aber eine „geschlossene, gefertigte Dramaturgie“. Deswegen kann Strauß sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die gelobte Offenheit der Form „sehr unfreiwillig zustande gekommen(sei), als helfe sie lediglich die verstreuten Restbestände eines zerschlagenen, parabelhaften Individual-Schauspiels - der Künstler und die Politik, Dorst: ‚Toller, der Schauspieler‘ - zu organisieren, mit dem es im Großen und Fiktiven nicht hingehauen hat, weil der skrupulöse dramaturgische Verstand des Autors durch stetig vertieftes Faktenstudium zusehends an der Ganzheitsform einer Fabel, die alles in sich aufnehmen könnte, irre wurde."<sup>53)</sup> Doch Strauß scheint mir hier die Absicht Dorsts mit dem Resultat zu identifizieren. Das sind aber zwei verschiedene Dinge, wie ich schon oben nachzuweisen versucht habe. Dorst hatte es auf ein realistisches Modell abgesehen, nicht auf eine in sich geschlossene, fiktive Fabel, wie Strauß annimmt. Daß aus Gründen, auf die ich oben schon eingegangen bin, das realistische Modell nicht zustande kam, sondern ein Stück entstand, das einer in sich geschlossenen Fabel sehr ähnlich ist, dürfte wohl kaum dazu berechtigen, dem Autor vorzuwerfen, daß die strukturelle Offenheit unfreiwillig entstanden sei.

Man wird eher annehmen müssen, daß Dorst die „offene“ Struktur bewußt geschaffen hat, um damit dem Inhalt eine adäquate Form zu geben. Da der Inhalt eine grotesk zerrissene Welt spiegelt, zeigt sich diese Zerrissenheit auch in der äußeren Form. Damit hat

---

52. B. Strauß, a.a.O., S.44

53. Ebd.

Dorst in die Praxis umgesetzt, was Lukács einmal theoretisch wie folgt formulierte: „Die Oberfläche des Kapitalismus sieht infolge der objektiven Struktur dieses Wirtschaftssystems ‚zerrissen‘ aus, sie besteht aus sich objektiv notwendig verselbständigenden Momenten. Das muß sich natürlich im Bewußtsein der Menschen, die in dieser Gesellschaft leben, also auch im Bewußtsein der Dichter und Denker spiegeln.“<sup>54)</sup> Wenn Dorst jedoch diese zerrissene Oberfläche als Gesamtwirklichkeit ausgibt, wenn er das sich verselbständigende Moment nicht mehr als Moment, sondern als Ganzes sieht, dann begeht er den gleichen Fehler wie Ernst Bloch, der nach Lukács darin liegt, „daß er diesen Bewußtseinszustand unmittelbar und vorbehaltlos mit der Wirklichkeit selbst, das in diesem Bewußtsein vorhandene Bild in seiner ganzen Verzerrtheit mit der Sache selbst identifiziert, statt durch Vergleich des Bildes mit der Wirklichkeit das Wesen, die Ursachen, die Vermittlungen des verzerrten Bildes konkret aufzudecken.“<sup>55)</sup> Dadurch vermittelt Dorst dem Zuschauer nicht nur ein falsches Bild der Geschichte und damit ein falsches Bild der Wirklichkeit, sondern macht gleichzeitig auch eine Erkenntnis der objektiven Wirklichkeit unmöglich. Die Offenheit einer Struktur, die solch ein falsches Bild der Wirklichkeit spiegelt, kann demnach auch nur eine falsche Offenheit sein.

Wie falsch diese Offenheit ist, wie wenig sie dem Zuschauer eine wirklich selbständige Stellungnahme erlaubt, läßt sich am besten an der Haltung Dorsts seinen beiden Hauptfiguren gegenüber

---

54. G. Lukács, Es geht um den Realismus. In: F.J. Raddatz (Hrsg.), Marxismus und Literatur, Bd.II, S.63

55. Ebd., S.65

ablesen: deren Konfrontation besteht aus „ideologischen Auseinandersetzungen, denen keine realen Konsequenzen folgen - mehr konnte und wollte...Dorst (nicht) zeigen.“<sup>56)</sup> Dadurch aber bewahre Dorst, wie Strauß nun wieder richtig erkennt, eine empfindsame Neutralität, die sich das Theater heute nicht mehr zum obersten Ziel erwählen könne.<sup>57)</sup> Ein Stück, das keinen Standpunkt einnimmt, wird auch von seinen Zuschauern nicht erwarten dürfen, nicht erwarten können, daß sie einen Standpunkt beziehen, außer dem der Indifferenz. „Politisches Theater hat immer entscheiden müssen, ob es Geschichte pessimistisch oder utopisch, auf ihr Ende oder ihre Vollendung hin zu interpretieren gedenkt.“<sup>58)</sup> Dorst hat sich mit seinem Toller dafür entschieden, Geschichte pessimistisch zu interpretieren, sie zu zeigen „so wie sie war“.

Aus dem Obigen sollte klar hervorgegangen sein, daß ich Dorsts Toller genausowenig zum dokumentarischen Theater rechne, wie Grass' Plebejer und daß ich damit im Grunde Dorsts eigener Behauptung, er habe kein dokumentarisches Theaterstück geschrieben, beipflichte, wenn auch keineswegs aus denselben Gründen. Ich bin noch nicht einmal sicher, ob man Dorsts Toller überhaupt dem politischen Theater zurechnen kann. Das ist getan worden und wird noch getan, weil man den Begriff „politisches Theater“ recht weit gefaßt und damit eine Theaterform bezeichnet hat, der eine „politische“ Thematik zugrunde liegt. Fragt man aber nach dem Ziel des politischen Theaters, nämlich nach der politischen Effektivität - und das kann

---

56. H. Karasek, „Toller“ spiegelt ein Stück deutsche Geschichte, a.a.O., S.42

57. B. Strauß, a.a.O.

58. Ebd.

auf dem Theater nur die Heranbildung, möglicherweise sogar die Umbildung des politischen Bewußtseins eines Zuschauers sein -, dann ergibt sich, daß Dorsts Stück keinerlei politische Effektivität besitzt. Gerade seine Neutralität, das übervorsichtige Abwägen beider Seiten gegeneinander, das darauf hinausläuft, daß beide gleichermaßen Recht und Unrecht bekommen, erlaubt es dem Zuschauer nicht, eine Stellung dem Dargestellten gegenüber einzunehmen. Dorst hat eigentlich nichts anderes als ein Geschichtsdrama im traditionellen Sinn geschrieben, das mehr schlecht als recht über ein historisches Ereignis informiert.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

Das Verhör von Habana

Hans Magnus Enzensbergers Lehrer, Theodor W. Adorno, sagte einmal: „Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.“<sup>1)</sup> Der Schüler Enzensberger macht sich diesen Satz zu eigen und verkündet 1962, daß selbst „der freischwebendste Text...bereits dadurch poésie engagée (ist), daß er überhaupt Poesie ist: Widerspruch, nicht Zustimmung zum Bestehenden.“<sup>2)</sup> Poesie habe zwar, statistisch gesehen, eine geringe Ausbreitung, dafür aber eine unabsehbare Wirkung. „Poesie ist ein Spurenelement. Ihr bloßes Vorhandensein stellt das Vorhandene in Frage.“<sup>3)</sup> Damit spricht Enzensberger der Dichtung eine politische Macht zu, die er in seinem Aufsatz „Poesie und Politik“ in den folgenden drei Punkten zusammenfaßt: Erstens habe die Poesie „auf dem Recht ihrer Erstgeburt...aller Herrschaft gegenüber unbestechlicher denn je (zu) beharren“. Zweitens sei das Gedicht „anarchisch...durch sein bloßes Dasein subversiv. Es überführt, solange es nur anwesend ist, Regierungserklärung und Reklameschrei, Manifest und Transparent der Lüge“. Drittens sei in der Dichtung ein utopisches Moment enthalten: „Poesie tradiert Zukunft. Im Angesicht des gegenwärtig Installierten erinnert sie an das Selbstverständliche, das unverwirklicht ist... Sie ist Antizipation, und sei's im Modus des Zweifels, der Absage, der Verneinung“. Diese Antizipation wäre

---

1. Th.W. Adorno, Minima Moralia, S.298

2. H.M. Enzensberger, Einzelheiten II. Poesie und Politik, S.24

3. Ebd., S.25

aber Lüge, wenn sie nicht zugleich auch Kritik wäre.<sup>4)</sup>

Daß mit diesen Sätzen ein „Mythos von der Macht der Dichtung“ verkündet wird, wie Reinhold Grimm sagt,<sup>5)</sup> scheint Enzensberger inzwischen selber bemerkt zu haben, denn 1968 schreibt er in seinem Aufsatz „Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend“: „Heute liegt die politische Harmlosigkeit aller literarischen, ja aller künstlerischen Erzeugnisse überhaupt offen zutage: schon der Umstand, daß sie sich als solche definieren lassen, neutralisiert sie. Ihr aufklärerischer Anspruch, ihr utopischer Überschuß, ihr kritisches Potential ist zum bloßen Schein verkümmert.“<sup>6)</sup> Im gleichen Aufsatz steht auch der Satz: „Eine revolutionäre Literatur existiert nicht, es wäre denn in einem völlig phrasenhaften Sinn des Wortes.“<sup>7)</sup> Trotzdem läßt Enzensberger im Juni 1970 seine „politische Interpretation“<sup>8)</sup> des Verhörs von Habana bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen, dem den Arbeitern zugedachten Theaterfestival, uraufführen. Fast gleichzeitig findet eine Aufführung des Stückes in Ostberlin statt.

Der Buchausgabe des Textes, der diesen Aufführungen zugrunde liegt, hat der Suhrkamp Verlag folgende Zusammenfassung vorangestellt: „Das Verhör von Habana ist weder ein Gerichtsprotokoll noch eine theoretische Diskussion; es ist die Rekonstruktion eines revolutionären Aktes, der im April 1961, nach der Invasion des Landes durch eine Söldnertruppe in den Diensten der CIA, vor den Augen des kubanischen Volkes, vor den Kameras des Fernsehens und den Mikrofonen des Rundfunks in einem Theatersaal der karibischen

---

4. Ebd., S.135 ff.

5. R. Grimm, Bildnis Hans Magnus Enzensberger. In: Basis 4 (1973), S.162

6. H.M. Enzensberger, Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: Poesie und Politik, S.325

7. Ebd., S.326

8. H.M. Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.52

Kapitale stattgefunden hat. Was in diesem Hearing auf die Bühne tritt, ist eine herrschende Klasse: die kubanische Bourgeoisie, nicht im Maßanzug, sondern in Fallschirmjäger-Uniform made in USA, entwaffnet und geschlagen. Die Konterrevolution muß Rede und Antwort stehen. Während das Verhör seinen Lauf nimmt, geht in den Sümpfen der Zapata-Halbinsel, zweihundertfünfzig Kilometer vor den Türen des Theaters, der bewaffnete Kampf weiter. Hier wie dort wird um die gleiche Wahrheit gekämpft. Die Waffen der Kritik führen zu Ende, was mit der Kritik der Waffen begonnen hat."<sup>9)</sup> Der Text hat also einen politischen Inhalt. Ihm kommt aber auch eine ganz bestimmte politische Funktion zu, wie Enzensberger in seinem einleitenden Essay „Ein Selbstbildnis der Konterrevolution“ darlegt. Weil dieses Selbstbildnis „ein exemplarischer Vorgang (ist), das heißt, ein Vorgang, dessen Bedeutung über seinen Anlaß hinausgeht“, schlägt der Autor vor, „ihn zu studieren, ja sogar ihn zu wiederholen - als Rekonstruktion auf der Bühne oder auf dem Fernsehschirm.“<sup>10)</sup> Exemplarisch sei dieser Vorgang deswegen, weil „die Fragen, die gestellt, und die Antworten, die gegeben werden, nicht auf individuelle Handlungen oder Eigenschaften (zielen), sondern auf das Verhalten eines Kollektivs. Sie stellen, mit äußerster Schärfe, den Charakter einer Klasse bloß.“<sup>11)</sup> Das werde aber nur dadurch möglich gemacht, daß sich sowohl die Befragten als auch die Befrager in einer revolutionären Situation befinden, denn „eine herrschende Klasse läßt sich nämlich nicht rückhaltlos befragen, bevor sie besiegt ist... Erst wenn die Machtfrage gestellt ist,

---

9. Ebd., S.2

10. Ebd., S.21

11. Ebd., S.22

tritt die ganze Wahrheit über eine Gesellschaft ans Licht. Die herrschende Klasse kann nur als geschlagene Konterrevolution vollends zum Sprechen gebracht werden."<sup>12)</sup> Ferner zeige sich die Prägnanz der Situation, in der das Verhör sich abspielt, in der Tatsache, daß die Gefangenen keine Angeklagten sind, sondern freiwillig auftreten<sup>13)</sup> und darin, daß das Verhör vor einer „totalen Öffentlichkeit" stattfindet, die „durch die Anwesenheit der Medien gegeben ist. Das Verhör wird durch den Rundfunk und das Fernsehen live übertragen. Ein solches Verfahren bricht mit einem schlechten Herkommen, das sich tief in die Geschichte der Revolutionen eingeknistert hat, und kehrt es um. Die gefangenen Konterrevolutionäre werden nicht in den Kellern der politischen Polizei isoliert oder in Konzentrationslager eingesperrt, sondern dem Volk gegenübergestellt, das sie besiegt hat."<sup>14)</sup> Deshalb sei das Verhör von Habana „selbst ein revolutionärer Akt. Revolutionär ist auch das Selbstbewußtsein der Sieger. Es erlaubt ihnen, den Gefangenen mit einer Fairness zu begegnen, die von terroristischen Momenten völlig frei ist."<sup>15)</sup> Darüberhinaus sondiere das Verhör „das kollektive Unbewußte der Gruppe und erforscht dessen Strukturen. Die Verdrängungen, Abwehrmechanismen und Projektionen, die dabei zutage treten, sind für uns von unmittelbarem Interesse. Wir kennen sie aus Erfahrung und erkennen sie wieder. Hier, wo das Verhör an seinen springenden Punkt kommt, verdampft die cubanische Lokalfarbe. Das Muster, das darunter sichtbar wird, läßt sich verallgemeinern. Es ist auch unserer eigenen Gesellschaft auf den Leib geschrieben."<sup>16)</sup> Gerade

---

12. Ebd.

13. Ebd., S.23

14. Ebd., S.24

15. Ebd.

16. Ebd., S.28

weil „die Verhältnisse, die das Verhör erörtert, in vielen Teilen der Welt nach wie vor fortbestehen“, ziele „die Bearbeitung“ des Verhörs auf eben diese Verhältnisse; das Stück habe sie dem Zuschauer einsichtig zu machen, indem es „zwischen dem historischen Vorgang und der Realität des Zuschauers“ vermittelt.<sup>17)</sup>

Mit diesen interpretierenden Sätzen bekundet Enzensberger eindeutig sein politisches Engagement, seine Solidarität mit der cubanischen Revolution. Gleichzeitig weist er mit ihnen aber auch auf die politische Funktion seines Textes hin. Vergegenwärtigt man sich die oben zitierten theoretischen Ansichten Enzensbergers über die Wirkungslosigkeit von politischer Literatur, dann scheint hier ein Widerspruch vorzuliegen, der sich durch die Erinnerung an die Kontroverse zwischen Enzensberger und Weiss, auf die ich im Abschnitt über den Lusitanischen Popanz schon hingewiesen habe,<sup>18)</sup> nur noch verschärft. Schon damals, 1965, hatte Enzensberger von den Doktrinären gesprochen, die sich auf dreifache Weise auszeichnen: „Sie verfügen über ausgezeichnete Kenntnisse und wissen mehr als alle anderen über die Arme Welt; sie verfolgen den internationalen Klassenkampf mit gespannter Aufmerksamkeit und besitzen ein kohärentes System zur Beurteilung seines Verlaufes; sie beziehen in jedem Fall eine eindeutige Stellung und ergreifen eindeutig Partei. Und zwar ergreifen sie Partei gegen die Welt, zu der sie gehören und in der sie leben. Im Gegensatz zu den Idealisten ziehen sie daraus eine politische, aber keine individuelle Konsequenz. Sie bleiben zuhause; in die armen Länder unternehmen sie nur Studien-

---

17. Ebd., S.54

18. Siehe oben, S.169 f.

reisen. Ihre Aktivität bleibt verbal, sie erschöpft sich in der Agitation. Zwischen ihrer politischen und ihrer privaten Existenz klafft ein Widerspruch, den sie nicht auflösen können."<sup>19)</sup> Trifft diese Charakteristik nicht auch auf Enzensberger selbst zu, zumal wenn man bedenkt, daß er noch 1968 in Kursbuch 11 gesagt hatte: „Auch die Solidarität der Intelligenz bleibt bloße Rhetorik, sofern sie sich nicht in politischen Handlungen äußert, deren Nutzen sich beweisen läßt“?<sup>20)</sup> Ist nicht auch Enzensberger selbst einer der Schriftsteller, dessen künstlerische Produkte die „Produktionsverhältnisse der Bewußtseins-Industrie“ nicht zu überspielen vermögen, weil der Verfasser noch an den traditionellen Mitteln festhält: „Am Buch, an der individuellen Urheberschaft, an den Distributionsgesetzen des Marktes, an der Scheidung von theoretischer und praktischer Arbeit“?<sup>21)</sup> Immerhin scheint Das Verhör von Habana sich den „Distributionsgesetzen des Marktes“ so gut angepaßt zu haben, daß der Suhrkamp Verlag sich 1972 veranlaßt sieht, es in seine Reihe „edition suhrkamp“ aufzunehmen. In derselben Reihe bietet der Verlag auch die anderen literarischen Erzeugnisse Enzensbergers, aus denen ich zitiert habe, als recht gut verkäufliche Ware an: von Einzelheiten I erschien 1969 das 55000. Exemplar in der fünften Auflage, Einzelheiten II brachte es schon 1963 auf das 22. Tausend und Deutschland, Deutschland unter anderm erlebte 1968 mit 45000 Exemplaren seine dritte Auflage.

Ganz gewiß liegt hier ein Widerspruch vor, den Reinhold Grimm in seinem Aufsatz „Bildnis Hans Magnus Enzensberger“ eingehendst

---

19. H.M. Enzensberger, Europäische Peripherie. In: Deutschland, Deutschland unter anderm, S.171 f.

20. Zitiert nach: R. Grimm, a.a.O., S.168

21. H.M. Enzensberger, Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend, a.a.O., S.327

untersucht, wobei er feststellt: „Gerade darin, daß Hans Magnus Enzensberger an jeglicher politischen Realität verzweifelt und dennoch leidenschaftlich zum politischen Handeln drängt und aufruft, liegt das Paradox dieses Schriftstellers.“<sup>22)</sup> Von verschiedenen Seiten her ist immer wieder versucht worden, dieses Paradox aufzuheben, den Widerspruch zu lösen, und zwar, interessanterweise, fast immer dahingehend, daß Enzensbergers Aufruf zum politischen Handeln, der Anspruch seiner Literatur auf politische Wirkung abgewertet wird. Ganz besonders deutlich wird das in einem Aufsatz Karl Heinz Bohrers, der meint, der Begriff „Revolution“ sei bei Enzensberger zu einer Metapher geworden, er sei ein schöner Name für etwas, das real nicht stattfinden könne; Enzensbergers Revolution sei eine literarische Fiktion und der Autor bestätige selbst, daß die Revolution zur Literatur geworden sei.<sup>23)</sup> Doch so einfach läßt sich der Widerspruch nicht aus der Welt schaffen. Bohrer übersieht, daß der Widerspruch auf die dualistische Denkform Enzensbergers zurückgeht, die für sein ganzes Werk grundlegend ist und sich immer wieder in „solchen ‚Konterpaarungen‘ wie Faschismus/Kommunismus, Bundesrepublik/DDR, Kapitalismus/Kommunismus, USA/Sowjetunion (ausdrückt); immer wieder werden Herrschende und Unterdrückte, Besitzende und Ausgebeutete, Reiche und Arme oder schließlich reiche und arme Länder und Völker einander entgegengesetzt... der grundsätzliche Dualismus - zwei Staaten, zwei Klassen, zwei Völkerblöcke oder Welten - wird beibehalten.“<sup>24)</sup> Doch „die Parteinahme für Revolution, Sozialismus und Dritte bzw. Zweite Welt...

---

22. R. Grimm, a.a.O., S.142

23. K.H. Bohrer, Die Revolution als Metapher. In: Merkur 239 (1968), S.283-288

24. R. Grimm, a.a.O., S.141

widerlegt jene (dualistische) Denkform keineswegs, sondern gehört als ihr folgerichtiger Widerspruch zu ihr: sie ist in vielen Fällen ein Gewaltakt, der sich ebenso zwanghaft wiederholt wie die Dichotomie, aus der er auszubrechen sucht."<sup>25)</sup> Daraus zieht Grimm die folgenden zwei allgemeinen Schlüsse: „Nämlich einmal den, daß sich Enzensbergers fundamentale Dichotomie mit seinem Geschichtsbild gleichsam zu einem ideologischen Koordinatennetz verknüpft, in dem der sich unablässig selber fängt; und zum anderen den, daß Enzensberger ebenso unablässig bemüht ist, dieses Netz, in dessen würgenden Maschen er sich verstrickt sieht, immer aufs neue zu zerreißen."<sup>26)</sup> Das geschieht keineswegs nur theoretisch in Gedichten und Dramen, sondern vor allem in „Enzensbergers politischer Praxis, die sich nicht etwa nur in Reden geäußert hat, sondern genauso (man kann es in der Broschüre Staatsgefährdende Umtriebe nachschlagen) in sehr konkreten Aktionen. Verzweifelt - im doppelten Sinne - arbeitet dieser Schriftsteller theoretisch wie praktisch an der Alphabetisierung Deutschlands, und nicht bloß Deutschlands. Er klärt auf, er läßt ein, er hilft mit: ohne billige Solidarisierung oder vorschnelle Romantisierung...obwohl er keineswegs gegen solche Verlockungen gefeit ist."<sup>27)</sup> An diesen Tatsachen prallt nicht nur Bohrers Vorwurf ab, sondern mit ihnen sind auch die oben gestellten Fragen beantwortet, nämlich ob Enzensberger nicht selbst zu den Doktrinären gehöre, zwischen deren politischer und privater Existenz ein unauflösbarer Widerspruch klappe.

Aus der Analyse der dualistischen Denkform Enzensbergers

---

25. Ebd., S.142  
26. Ebd., S.154  
27. Ebd., S.172

ergibt sich für Grimm aber noch eine weitere, abschließende Folgerung: „Denkt man nämlich diese Erwägungen konsequent zu Ende, so gelangt man zuletzt an einen Nullpunkt, der einerseits als utopisch, andererseits als anarchisch, in Wahrheit aber als beides zusammen zu kennzeichnen ist. Wenn keines der gegebenen Herrschaftssysteme taugt oder, besser gesagt, alle Systeme Herrschaftssysteme und mithin inhuman sind, bleibt allein die Anarchie; und wenn es zwar ein taugliches System gibt, das jedoch in der gesamten bisherigen Weltgeschichte einschließlich der Gegenwart noch niemals verwirklicht wurde, bleibt allein die Utopie. An diesem eschatologischen Punkt, an dem Anarchismus und Utopismus sich kreuzen... endet der lange Marsch des Gesellschaftskritikers Hans Magnus Enzensberger.“<sup>28)</sup> Das ist genau der Punkt, an dem auch das Verhör von Habana steht. Allerdings zögere ich etwas, diesen Punkt als einen eschatologischen zu bezeichnen und ebensowenig scheint es mir sicher, daß die eine der beiden Linien, die sich in diesem Punkt kreuzen, in die Anarchie führt. Enzensberger selbst hatte zwar noch 1968 gesagt: „Alle bisherigen Revolutionen haben sich durch die Inhumanität ihrer Gegner infizieren lassen“,<sup>29)</sup> das heißt aber noch lange nicht, daß es allen zukünftigen Revolutionen ähnlich ergehen wird. Jürgen Habermas kommt dem, worauf Enzensberger hinauswill, viel näher, wenn er sagt, bei Enzensberger werde aus der „substantiellen Gleichheit von Politik und Verbrechen die Beendigung jedweder Politik in ihrer bisherigen, naturwüchsigen Form gefolgert“<sup>30)</sup> (von mir hervorgehoben). Aus der Tatsache, daß alle

---

28. Ebd., S.155

29. Zitiert nach: R. Grimm, a.a.O., S.153

30. Zitiert nach: R. Grimm, a.a.O., S.152

bisherigen Herrschaftssysteme einschließlich der heutigen inhuman sind, läßt sich nicht folgern, daß Enzensberger für die Abschaffung jeglichen Systems eintritt, also zur Anarchie tendiert und genauso wenig läßt sich daraus folgern, wie Bohrer das tut, daß Enzensberger den Glauben an eine humane Revolution endgültig aufgegeben habe. Denn das würde heißen, daß Enzensberger entweder davon ausgeht, daß der Mensch unveränderbar ist oder davon, daß er glaubt, die Entwicklung der Menschheit habe heute ihren Endpunkt erreicht; was die Menschen bis heute nicht haben schaffen können, wird ihnen auch in Zukunft nicht gelingen. Schon allein die Tatsache, daß Enzensberger sich ein Jahr später, im Jahre 1969, intensiv mit der cubanischen Revolution beschäftigte, und zwar gerade weil dort die ersten Anzeichen für eine humane Revolution vorhanden zu sein schienen, beweist das Gegenteil. Was sich wohl folgern läßt, ist, daß Enzensberger für die Abschaffung jeglicher Politik, wie sie bisher betrieben wurde, eintritt, also für eine bisher noch nicht dagewesene Art des politischen Handelns plädiert. Das ist allerdings ein utopischer Gedanke, utopisch aber im Sinne von Blochs Prinzip Hoffnung, als eine aus der Negation der Negation hervorgehende und in die Zukunft projizierte Arbeitshypothese, an der sich das praktische Handeln hier und heute ausrichtet. Daß das wenig mit einer eschatologischen, auf eine jenseitige Welt ausgerichteten Idee zu tun hat, wird durch Enzensbergers ganz konkrete Praxis der politischen Alphabetisierung in unserer ganz konkreten diesseitigen Welt bewiesen, einer Praxis, von der er schon 1968 sagte: „Wer die Erfahrungen der Guerrillas ignoriert, ist ein Reaktionär; wer sie unbesehen kopieren möchte, ist ein Illusionist. Die nüchterne Vermittlung zwischen den Befreiungsbewegungen in

der Dritten Welt und der politischen Aktion in den Metropolen ist eine Aufgabe, deren Schwierigkeiten bisher kaum erkannt, geschweige denn gelöst sind."<sup>31)</sup>

Mit dem Verhör von Habana liegt solch ein Vermittlungsversuch vor. Es ist diesem Versuch allerdings vorgeworfen worden, daß er alles andere als nüchtern sei, daß Enzensberger hier eine Idylle zeichnet, indem er die humanere sozialistische Gesellschaftsordnung der Cubaner als unmittelbar auch in der alten Welt realisierbar darstellt, als ein Modell, das ohne weiteres von Cuba auf z.B. die Bundesrepublik übertragbar wäre. Dieser Vorwurf stützt sich auf Enzensbergers eigene Behauptung, daß „die Verhältnisse, die das Verhör erörtert, in vielen Teilen der Welt nach wie vor fortbestehen“ und daß seine Bearbeitung dieses Verhörs auf diese Verhältnisse ziele.<sup>32)</sup> Ferner stützt sich der Vorwurf auf Enzensbergers scheinbar begeisterte Parteinahme für die cubanische Revolution, weil er in ihr Anzeichen für eine tatsächlich in die Praxis umgesetzte humanere Gesellschaftsordnung zu sehen glaubt. Teilweise ist der Vorwurf berechtigt und zwar insofern als Enzensberger keinerlei Vergleiche zieht zwischen den politischen, ökonomischen und historischen Bedingungen, die in Cuba eine Revolution ermöglichten und denen, die heute z.B. in der Bundesrepublik herrschen. Solch ein Vergleich würde nämlich die Schwierigkeit, wenn nicht gar die Unmöglichkeit, einer Revolution cubanischen Stils in der Bundesrepublik aufweisen.

Andererseits wird man Enzensberger kaum unterstellen können,

---

31. Zitiert nach: R. Grimm, a.a.O., S.173

32. H.M. Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.54

daß er keine Unterschiede zwischen der Bundesrepublik und Cuba sehe. Im Gegenteil, die Unterschiede sieht Enzensberger sehr genau, wie aus anderen seiner Werke hervorgeht und deswegen erscheint es mir fast als sicher, daß Enzensberger ganz bewußt in seinem Stück solche Vergleiche vermieden hat, die zu der Meinung Anlaß geben könnten, er wolle die Idylle einer sozialistischen Gesellschaft cubanischer Prägung der Bundesrepublik als nachahmenswert empfehlen. Das wäre nämlich genau die Haltung, die unbesehen die Erfahrungen der Guerillas kopieren möchte und die er als illusionistisch verwirft. Die Möglichkeit einer Übertragung des cubanischen Modells auf eines der hochindustrialisierten Länder Westeuropas wird von Enzensberger dadurch geradezu verneint, daß er diese Möglichkeit nirgends in seiner Bearbeitung auch nur erwähnt. Der Beweis hierfür wird von eben der Behauptung geliefert, auf die sich der Vorwurf, er habe eine Idylle gezeichnet, stützt: Die Bearbeitung ziele auf die Verhältnisse, die das Verhör erörtert. Das Verhör erörtert aber die Verhältnisse der Konterrevolutionäre. Im Vergleich zu dem, was über die Konterrevolution aufgedeckt wird, wird sehr wenig über die Revolution und fast gar nichts über die sozialistische cubanische Gesellschaftsordnung in der Bearbeitung gesagt. Bewußt gibt Enzensberger daher seiner Einleitung zu der Bearbeitung den Titel „Ein Selbstbildnis der Konterrevolution“ und nicht „Ein Selbstbildnis der Revolution“.

Auch scheint es mir nicht ganz gerechtfertigt zu sein, anzunehmen, daß Enzensberger sich bedingungslos für die cubanische Revolution begeistert habe. Zu ungefähr der gleichen Zeit als das Verhör von Habana in der Bundesrepublik uraufgeführt wurde, „kam es zur Verhaftung, Gehirnwäsche und öffentlichen Selbstbezeichnung

ausgerechnet desjenigen, dem das Verhör von Habana gewidmet ist: des kubanischen Lyrikers Heberto Padilla. Das schlechte Herkommen triumphierte wieder: Padilla war von der Seguridad del Estado nicht nur ,eingesperrt' und ,isoliert', sondern auch der entsprechenden Behandlung unterzogen worden; und Hans Magnus Enzensberger, der mit Sartre und vielen anderen bei Fidel Castro gegen solche stalinistischen Maßnahmen protestiert hatte, wurde von diesem seinerseits zu den „intellektuellen Ratten“ geworfen, die das sinkende Schiff Europa nicht einmal mehr verlassen können, sondern dazu verdammt sind, mit ihm unterzugehen.“<sup>33)</sup> Aber auch in Enzensbergers Text selbst finden sich Hinweise darauf, daß er dem cubanischen Sozialismus gegenüber keineswegs blind war. Aus den Biographien der acht Fragesteller geht hervor, daß sechs von ihnen heute keine politische Rolle mehr spielen: sie sind entweder abgesetzt und auf ein Abstellgleis geschoben worden oder leben fast ständig im Ausland.<sup>34)</sup> Diese Angaben relativieren unmißverständlich die angeblich überschwengliche Begeisterung Enzensbergers.

Man wird Enzensberger also nur bedingt vorwerfen können, er habe mit dem Verhör von Habana eine Lobeshymne zu Ehren des cubanischen Sozialismus verfaßt oder gar versucht, einen idyllischen Wunschtraum in der Form eines aus der Gesellschaft ausgesparten Freiraums dadurch als ohne weiteres realisierbar darzustellen, indem er suggeriert, daß man diesen Freiraum nur zu erreichen braucht, um diesen Wunschtraum einer humaneren Gesellschaft in die Wirklichkeit umzusetzen. Enzensberger beabsichtigte etwas anderes: er

---

33. R. Grimm, a.a.O., S.153 f.

34. H.M. Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.259-262

wollte die zum größten Teil unbewußten Denkstrukturen eines Kollektivs sichtbar und damit durchschaubar machen, mit dem Ziel, einen Erkenntnisprozeß dort in Gang zu setzen, wo solche Denkstrukturen noch vorhanden sind. Werner Dolph hat in seiner Rezension der Aufführung des Stückes in Recklinghausen diese Absicht Enzensbergers folgendermaßen zusammengefaßt: „In den Tonbandtranskripten des Verhörs von Habana fand Enzensberger Denkstrukturen und Denkmechanismen, durch die ein System selbst dann überlebt, wenn es die Notwendigkeit seiner eigenen Abschaffung intellektuell und moralisch erkannt hat. Ausgelöst wird der Mechanismus durch ein materielles Interesse: das materielle Interesse der Nutznießer des Systems am Überleben des Systems. Zu solcher Lebenshaltung werden die Nutznießer befähigt durch die völlige Verschleierung ihres eigenen Interesses vor sich selber: geleistet wird die Produktion nach innen gewendeter Tarnkappen. Diesen Vorgang nennt man Ideologiebildung. Der menschliche Denkapparat hält solche Mechanismen vielfältig bereit. Leisten sollen sie Rückzüge ins logisch nicht Widerlegbare. Daher sind sie auf Logik nicht angelegt. Enzensbergers Montage macht solche Mechanismen sichtbar und damit überwindbar.“<sup>35)</sup>

Mehr kann und will Enzensbergers Bearbeitung nicht leisten. Ob dieser Erkenntnisprozeß aber nun bei einem bestimmten Publikum auch tatsächlich stattfindet, müßte an der jeweiligen szenischen Aufführung der Enzensbergerschen Vorlage überprüft werden und ebenso müßte am jeweiligen konkreten Einzelfall überprüft werden,

---

35. W. Dolph, Die Szene - kein Tribunal. In: Die Zeit Nr.24 (12.6.1970), S.20

inwieweit mit der tatsächlichen Einsicht in die eigenen Denkmechanismen eben diese Mechanismen auch tatsächlich überwunden werden können. Denn solange diese Denkmechanismen einer herrschenden Gesellschaftsschicht dazu dienen, ihre eigenen Geschäftspraktiken möglichst vorteilhaft zu verkaufen, werden diejenigen, die sich aus dem Fortbestehen dieser Geschäftspraktiken einen Vorteil versprechen, an der Überwindung jener Denkmechanismen nicht interessiert sein. Das ist aber der größte Teil jener Leute, die z.B. in der Bundesrepublik ins Theater gehen. Nur diejenigen, die vom Überleben des Systems keine materiellen Vorteile erhoffen, die keine Nutznießer des bestehenden Systems sind, können demnach die Denkmechanismen, die dieses System unterstützen, überwinden. In manchen Ländern sind das diejenigen, die vom herrschenden System übervorteilt werden, also die Arbeiter. Gerade in der Bundesrepublik fragt es sich aber, ob die Arbeiter sich der Übervorteilung bewußt sind, ob sie nicht vielmehr genauso am Überleben des Systems interessiert sind, wie die herrschende Gesellschaftsschicht, weil auch sie Nutznießer dieses Systems sind. Gerade sie sind jedoch in der Bundesrepublik kaum dazu zu bewegen, ins Theater zu gehen. Damit sind wir wieder an dem Punkt angelangt, den Grimm als das Paradox der Schriftstellers Enzensberger bezeichnete, der einerseits aus den obigen Gründen an der politischen Realität verzweifelt und andererseits immer wieder zum politischen Handeln drängt und aufruft.

Doch das, was Grimm als Paradox bezeichnet, ist kein unaufhebbarer Widerspruch, sondern die das Werk Enzensbergers bestimmende Dialektik von Theorie und Praxis. Aus der theoretischen Einsicht, daß alle bisherigen Formen der Politik die Möglichkeit

eines humanen Zusammenlebens negieren, entsteht für Enzensberger die Notwendigkeit einer Negation dieser Negation, d.h. die Notwendigkeit der Abschaffung dieser bisherigen Formen der Politik. Voraussetzung für diese Abschaffung ist aber, daß vorerst die Denkstrukturen durchschaubar gemacht werden, hinter denen sich das Inhumane der bisherigen politischen Systeme verbirgt. Dieser Prozeß des Durchschaubarmachens ist aber schon der erste Schritt in die Praxis, den Enzensberger als politische Alphabetisierung gekennzeichnet hat. Gleichzeitig ist in diesem Prozeß das utopische Moment der realisierbaren Möglichkeit einer besseren Gesellschaft angelegt. In diesem Zusammenhang zitiert Reinhold Grimm ein Wort von Antonio Gramsci: „Pessimismus der Intelligenz, Optimismus des Willens“, und sagt dazu: „In diesem Wort ist das Paradox des Schriftstellers Hans Magnus Enzensberger noch einmal bündig formuliert, aber im Grunde auch schon aufgehoben.“<sup>36)</sup> Mit diesem Wort müßte dann aber auch der Punkt bezeichnet werden, den Grimm einen eschatologischen nennt, und an dem, nach Grimm, der lange Marsch des Gesellschaftskritikers Enzensberger endet. Doch mir scheint dieser Punkt, den Grimm aus dem Paradox Enzensbergers erschlossen hat, kein Endpunkt zu sein. Gerade das Wort Gramscis macht deutlich, daß dieses Paradox, oder positiver ausgedrückt, diese Dialektik von Theorie und Praxis die Antriebskraft, der Motor ist, der den Gesellschaftskritiker Enzensberger überhaupt zu seinem langen Marsch befähigt. Gerade diese Dialektik erlaubt es Grimm, Enzensberger das höchste Lob zu spenden, das nach Brecht

---

36. R. Grimm, a.a.O., S.174

in der schlichten Feststellung liege, daß er wichtig sei: „In diesem Brechtschen Sinne ist Hans Magnus Enzensberger der wichtigste deutsche Schriftsteller seiner Generation.“<sup>37)</sup>

### Figuren

Von den Figuren sagt Enzensberger in seiner Einleitung: „Die Einzigartigkeit des Vorgangs liegt nicht in den Personen, die dabei auftreten. Im Gegenteil: die Gefangenen sind austauschbar. Sie ließen sich in jeder westdeutschen, schwedischen oder argentinischen Stadt wiederfinden... Außerdem zielen die Fragen, die gestellt, und die Antworten, die gegeben werden, nicht auf individuelle Handlungen oder Eigenschaften, sondern auf das Verhalten eines Kollektivs. Sie stellen, mit äußerster Schärfe, den Charakter einer Klasse bloß.“<sup>38)</sup> Daraus leitet sich folgende Regieanweisung ab: „Auf der Bühne können die Gefangenen durch ein und denselben Darsteller gegeben werden, der nach jedem Verhör, etwa durch die Wachen, mit einem neuen Gesicht versehen wird. Das ist kein Regieeinfall, sondern ein Verfahren, welches die arbeitsteilige Kooperation der Konterrevolutionäre sichtbar macht und jene Totalität faßlich macht, in deren Leugnung die Gefangenen ihre Zuflucht suchen.“<sup>39)</sup> Es geht Enzensberger also nicht um die Privatschicksale der einzelnen Gefangenen, sondern um das, was an diesen Schicksalen das Typische ist. Botho Strauß hat dieses Typische folgendermaßen zu umschreiben versucht: Enzensberger will nicht „für die allerdings ausgiebig enthüllten Privatschicksale der

---

37. Ebd., S.173

38. H.M. Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.22

39. Ebd., S.54

inquirierten Schweinebucht-Invasoren interessieren, sondern deren Aussagen, so wie sie in Enzensbergers Redaktion der Protokolle Gestalt werden, bewegen sich jeweils - in einer spannenden Folgerichtigkeit - auf jene dekuvierenden Geständnismomente hin, die paradigmatische, generalisierbare Motive und Wesenszüge einer bestimmten politischen Mentalität (der der Konterrevolution, eines Herzstücks der bürgerlichen Ideologie schlechthin) an den Tag bringen, transparent machen und, zuweilen, sich von selbst ad absurdum führen."<sup>40)</sup> Ähnlich, aber allgemeiner, formuliert Heinz Ludwig Arnold das, worum es Enzensberger bei den Figuren geht: „Es geht um die Typisierung je einzelner Befragter, die Enzensberger als Typen der Konterrevolution präsentiert... Enzensberger entwickelt also aus den Verhören oder Befragungen Modelle des Verhaltens, und zwar Modelle des Verhaltens von Konterrevolutionären. Diese Modelle ergeben die zehn Titel der zehn ausgewählten und reproduzierten Befragungen; anders gesagt: die Titel beschreiben den Typus, der im jeweiligen Modell sich darstellt."<sup>41)</sup> Da gibt es z.B. den „Retter der freien Wahlen“, den „Freien Marktwirt“, den „Großgrundbesitzer als Philosoph“, den „Söldnerpriester“. Um es nun dem westdeutschen Zuschauer leichter zu machen, diesen Typus „in jeder westdeutschen, schwedischen oder argentinischen Stadt wiederzufinden“ oder gar ihn in sich selbst zu entlarven, hat Enzensberger die Verhöre so angeordnet, daß „sie...dem Publikum Möglichkeiten der Identifikation anbieten, von denen ich hoffe, daß der Verlauf des Verhörs sie zerstört.“<sup>42)</sup> Von der Reckling-

---

40. B. Strauß, Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. In: Theater heute 10 (1970), S.68

41. H.L. Arnold, Enzensbergers Lehrstück. In: Sonntagsblatt Nr.36 (6.9.1970), S.23

42. H.M.Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.53

hausener Inszenierung wurde diese Möglichkeit der Identifikation dahingehend ausgeweitet, daß nach jedem Verhör auf der Bühne ein vorher ausgewählter Zuschauer befragt wurde: „Nach dem Arbeiter auf der Bühne ein wirklicher Arbeiter, nach dem Bühnen-Priester ein wirklicher Priester, nach den Bühnen-Söhnen von Großgrundbesitzern reale Söhne von Großgrundbesitzern.“<sup>43)</sup> Henning Rischbieter fand dieses Verfahren „perfide und dummdreist“.<sup>44)</sup> Er meinte, es sei deswegen gescheitert, weil die befragten Zuschauer nicht die Antworten gegeben hätten, die man von ihnen erwartete: „Ein LKW-Fahrer und Gewerkschafter war nicht dazu zu bringen, das ganze bundesrepublikanische System in den Orkus zu wünschen, er plädierte mit nachdenklicher Einfachheit für Solidarität unter den Arbeitern, für die Gewerkschaften und zählte Verbesserungen auf, die sie für ihn im letzten Jahr erreicht haben... Auch (drei Brüder aus ehemals landbesitzendem ostpreußischem Adel) gaben nicht ganz die gewünschten Antworten: sie waren nur bereit, die Oder-Neiße-Grenze anzuerkennen, meinten aber, daß man sie für das verlorene Familieneigentum nicht ausreichend entschädigt habe.“<sup>45)</sup> Aber diese Meinungen bestätigen doch gerade „bis in den Satzbau“, wie Werner Dolph meint, die Behauptung Enzensbergers, daß das Muster, das unter ihnen sichtbar wird, „auch unserer eigenen Gesellschaft auf den Leib geschrieben“<sup>46)</sup> ist. Dieses Verfahren der eingeschobenen Befragungen von Zuschauern ist also keineswegs so verfehlt, wie Rischbieter meint; denn gerade mit Hilfe dieses Verfahrens wird überdeutlich sichtbar, in welchem Maße einzelne

---

43. W. Dolph, a.a.O.

44. H. Rischbieter, Theater zwischen Sozial-Enquete, Agitation und Ideologiekritik. In: Theater heute 7 (1970), S.30

45. Ebd.

46. H.M. Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.54

Zuschauer die von Enzensberger beabsichtigte Identifikation vollzogen. Was die Recklinghausener Inszenierung allerdings nicht leistet, ist die Zerstörung dieser Identifikation, weil sie, wie Dolph suggeriert, sich zu sehr darauf beschränkt, „eine zeitlich und räumlich entfernte Situation abzubilden.“<sup>47)</sup> Enzensberger aber warnte davor, daß das Stück so aufgeführt wird, als handele es sich um längst vergangene Ereignisse, die in irgendeinem weit entfernten Land stattgefunden haben, weil damit eine Rekonstruktion des Verhörs sinnlos werden würde.<sup>48)</sup>

Die Tatsache, daß Typisierung notwendigerweise Verallgemeinerung einschließt, hat Hugo Loetscher dazu veranlaßt, Enzensberger einen weiteren Vorwurf zu machen, nämlich den, daß er zu sehr generalisiert habe. Loetscher stößt sich vor allem an Enzensbergers Abwertung der freien Wahlen, daran, daß man nicht einfach den Begriff der freien Wahlen, wie sie unter Trujillo oder Batista praktiziert wurden, bei denen sie auf nichts anderes als auf Manipulation und Betrug hinausliefen, auf z.B. europäische Demokratien übertragen könne. Diesem Vorwurf der Verallgemeinerung läßt sich mit Enzensbergers eigenen Sätzen entgegnen: „Die Forderung des Ideologie-Produzenten, man dürfe nicht verallgemeinern, läuft auf die Tabuisierung gesellschaftlicher Prozesse überhaupt hinaus. Urteile über das Verhalten eines Kollektivs sind von vornherein ungerecht. Um zu wissen, was von der Regierung Varona zu halten ist, genügt es nicht, deren konkrete Handlungen zu prüfen, man müßte jedem einzelnen ihrer Mitglieder schon tief

---

47. W. Dolph, a.a.O.

48. H.M. Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.54

in die Seele blicken, was natürlich seine Schwierigkeiten hat. Auf diese Weise werden politische Fragen nicht nur personalisiert, sondern generell für unentscheidbar erklärt; ihre Lösung liegt in der unzugänglichen Subjektivität des isolierten Individuums verborgen."<sup>49)</sup> Enzensberger hat keineswegs, wie Loetscher glauben machen möchte, die Wahlpraktiken z.B. der Bundesrepublik mit denen in Cuba unter Batista gleichgesetzt. Er hat ausdrücklich differenziert: „In weiter entwickelten Industriegesellschaften treten dafür (für den spezifischen Manipulationszusammenhang, der die cubanischen Wahlen beherrschte) andere Steuerungsmechanismen ein."<sup>50)</sup> Dieser Satz wird von Loetscher als relativ unwichtig betrachtet, denn Enzensbergers „Übertragung zielt doch dahin, daß es sich am Ende auch hier um pure Manipulation und höheren Betrug handele."<sup>51)</sup> Da aber beginne „es mit der Übertragung zu schimmern und zu schummern."<sup>52)</sup> Wieso eigentlich? Ist Loetscher davon überzeugt, daß die Wahlen in der Bundesrepublik tatsächlich unmanipuliert sind? Wie es um die sogenannten freien Wahlen in den westlichen Demokratien wirklich steht, läßt sich an Beispielen wie der Watergate-Affäre in den USA oder der Steiner-Affäre in der Bundesrepublik ablesen. Das jüngste Beispiel dafür, wie auch in dem zu den westlichen Demokratien zählenden Westberlin die Wähler manipuliert werden, ist aufgezeichnet in einer Flugschrift, in der sich die Lorenz-Entführer zu rechtfertigen versuchen: „Aus einigen geheimen Informationen, die Peter Lorenz bei sich hatte, geht hervor, daß die Berliner Eigenbetriebe ein Defizit von 510 Millionen Mark

---

49. Ebd., S.45

50. Ebd., S.33

51. H. Loetscher, Die Invasoren der Schweinebucht. In: Die Zeit Nr.24 (12.6.1970), S.21

52. Ebd.

haben und daß deshalb nach der Wahl mit Preiserhöhungen bei BVG, Wasser und Gas zu rechnen sei. Fest steht, daß am 30. Juni 1975 der Strompreis um 18 Prozent erhöht wird. Als wir Peter Lorenz fragten, warum die CDU dies nicht im Wahlkampf gesagt hat, meinte er: daß die CDU zu den Preiserhöhungen nichts sagen könne, da sie sie nicht verhindern könnte."<sup>53)</sup> Zu Recht sagte daher Jürgen Habermas schon 1966: „Solange die politische Willensbildung nicht an das Prinzip allgemeiner und herrschaftsfreier Diskussion gebunden ist, bleibt Befreiung von Repression, das politische Ziel aller Revolutionen seit dem 18. Jahrhundert, eine Schimäre."<sup>54)</sup> Loetschers Vorwurf der Verallgemeinerung scheint mir also nicht nur auf eine Tabuisierung gesellschaftlicher Prozesse hinauszulaufen, sondern vielmehr eine regelrechte Apologie der westdeutschen Demokratie zu sein.

Ein anderer Einwand, der nicht so sehr Enzensbergers Typen betrifft, sondern vielmehr den Umsetzungsprozeß von dem, was auf dem Papier steht, in schauspielerische Handlung auf der Bühne, ist wichtiger. So schreibt Benjamin Henrichs anlässlich der Aufführung des Stücks im Werkraumtheater der Münchner Kammerspiele: „Der Söldnerpriester etwa, den Traugott Buhre spielt, betont immer wieder, er habe an der Invasion nicht aktiv teilgenommen, sondern lediglich ‚geistlichen Beistand‘ geleistet. Buhre akzentuiert nun diese beiden Worte (‚geistlichen Beistand‘) jedesmal durch eine winzige Übertreibung, charakterisierte sie so mit unwiderstehlicher komödiantischer Präzision als salbungsvolle Verlogenheit - und

---

53. Zitiert nach: Die Zeit Nr.15 (4.4.1975), S.8

54. J. Habermas, Die Geschichte von den zwei Revolutionen (Hannah Arendt). In: Kultur und Kritik, S.369

gleich war die Figur um jede Chance zur Plausibilität gebracht. So schnell verfälscht das Dokumentartheater die Objektivität der Dokumente, so schnell wird die Rekonstruktion zu Denunziation, und so schnell erweist sich Enzensbergers Versicherung („Jedes Wort und jeder Satz des Dialoges ist in Habana gefallen“) als irrelevant.“<sup>55)</sup> Nicht jedoch die Objektivität der Dokumente wird verfälscht, denn es fragt sich, inwiefern eine Rekonstruktion von Dokumenten auf der Bühne überhaupt objektiv sein kann, ob nicht das zu rekonstruierende Dokument selbst schon eine subjektive Manipulation der Wirklichkeit ist.<sup>56)</sup> Was hingegen verfälscht wird, ist das konkret Typische der Figur; sie wird vom Schauspieler mit individuellen Besonderheiten ausgestattet, hinter denen das konkret Typische verschwindet. Am Beispiel des Münchner Söldnerpriesters wird sichtbar, daß auf diese Weise kein konkreter Typus entsteht, sondern das naturalistische Porträt des Klischees vom verlogenen Geistlichen, das den Zuschauer in keiner Weise dazu zwingt, Gemeinsamkeiten zwischen sich und diesem Charakter zu erkennen. Im Gegenteil, die Gefahr entsteht, daß in dem Söldnerpriester ein exotisches Exemplar aus einer unzivilisierten Abenteuererwelt angestaunt wird, in dem Bewußtsein, daß bei uns, gottseidank, nicht solche barbarischen Zustände herrschen, wie in jenem weit entfernten Entwicklungsland. Diese Gefahr hat Botho Strauß erkannt und deswegen fordert er, daß „für eine aufschlußreiche Theater-Aufführung dieses Stücks...eine genau auf die pointierenden Erkenntnisfunktionen abgestimmte Askese der formalen Mittel, vor allem

---

55. B. Henrichs, Rekonstruktion oder Denunziation? In: Theater heute 12 (1970), S.12

56. Vgl. meine Ausführungen zu dieser Frage oben, S.10, 32, 36 und 165

der schauspielerischen Ausdrucksweise, erforderlich (wäre)."<sup>57)</sup>  
Denn nur dann können die Denkmechanismen dieser Typen so vermittelt werden, daß der westdeutsche Zuschauer in ihnen nicht nur bekannte, sondern womöglich auch eigene wiedererkennt.

### Sprache

Die schauspielerische Ausdrucksweise, das schauspielerische Handeln auf der Bühne vollzieht sich in diesem Stück aber fast ausschließlich in der Sprache. Deswegen sagt Werner Dolph zu Recht, daß „die logischen Strukturen, die Enzensberger will, szenisch nicht zu vermitteln sind. Zu vermitteln sind sie durch Sprachmuster, durch erhellende Syntax und Dramatik.“ Doch diese Muster, die Struktur der Sätze „wird nur sichtbar, wenn sie erkennbar gemacht werden als reproduziert... Herzustellen ist nicht der Schein vergangener Realität, sondern die in Sprache erkennbar gewordene Struktur einer Realität, die fort dauert.“<sup>58)</sup> Die Gefahr, auf die Dolph hier weist, und der offenbar die Recklinghausener Aufführung nicht entgangen ist, liegt darin, daß der Schauspieler die Sätze spricht, als ob er zu ihnen in dem Augenblick gefunden habe, in dem er sie auspricht. Er täuscht also dem Publikum vor, er sei identisch mit der historischen Figur, die er darstellt und damit stellt er den „Schein vergangener Realität“ her. Daher fordert Dolph: „Wenn einer seinen Text innerlich abliest, sollte er ihn wirklich ablesen. Damit die Fiktion, er finde zum Text erst im Augenblick, nicht ablenkt vom Text.“<sup>59)</sup> Zu Recht bezweifelt Dolph

---

57. B. Strauß, a.a.O.

58. W. Dolph, a.a.O.

59. Ebd.

aber, ob das überhaupt mit Schauspielern möglich ist, „die für ganz andere Bedürfnisse ausgebildet sind: die Theater erlernt haben als Reproduktion von Vorgängen, die modulieren müssen, die Stimme heben und senken nach Kriterien der Dramatik und nicht nach Kriterien der zu erzeugenden Einsicht.“<sup>60)</sup>

Inwiefern sich in der Sprache die Denkstrukturen zeigen, hat Enzensberger selbst an mehreren Stellen seiner Einleitung dargelegt. Immer wieder erklären die Gefangenen, daß sie nach Cuba gekommen seien, um sich für die Reformierung der Gesellschaft einzusetzen. So wie bisher unter Batista hätte es auf keinen Fall weitergehen können. Im ersten Verhör sagt Varona: „Und wenn ich auch der Meinung bin, daß eine Agrarreform dringend nötig war, so hätte man doch mehr Rücksicht auf den nordamerikanischen Besitz hier im Lande nehmen müssen.“<sup>61)</sup> Im dritten Verhör sagt einer der Brüder Babún: „Es wurde uns mitgeteilt, daß unsere Leute die Absicht hatten, zahlreiche Reformen durchzuführen, Reformen von der Art, wie sie gegenwärtig auch von Fidel unternommen werden. SOTO: Und warum sind Sie dann nicht für die Reformen Fidel Castros eingetreten? BABÚN: Ich habe gesagt, viele Reformen, nicht alle... Nehmen wir zum Beispiel den Fall, Sie sind Fabrikherr und investieren eine Million Dollars; dann ist es nicht mehr als recht und billig, daß Sie Ihre Million in soundso viel Jahren, sagen wir zum Beispiel in 5 Jahren, wieder herausholen dürfen. Aber danach, sobald das Kapital amortisiert ist, müssen Sie Ihre Gewinne mit Ihren Arbeitern teilen.“<sup>62)</sup> Im fünften Verhör wird Freyre von Rafael Rodriguez

---

60. Ebd.

61. H.M. Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.68

62. Ebd., S.99 f.

gefragt: „Im Prinzip finden Sie es also richtig, daß Ihre 4000 Hektar unter denen, die kein Land besitzen, aufgeteilt werden?

FREYRE: Ja, aber nur auf dem Verkaufswege.“<sup>63)</sup> Im siebenten Verhör

wird Andreu ebenfalls von Rafael Rodriguez gefragt: „Haben Sie jemals irgendwelche Schritte zugunsten einer Bodenreform in unserem Land unternommen? ANDREU: Nun, ich hätte es begrüßt, wenn ich Gelegenheit dazu gehabt hätte... Allerdings bin ich der Ansicht, daß speziell im Fall Cubas bei der Einrichtung der Genossenschaften schwerwiegende Fehler begangen worden sind... Die ursprünglichen Eigentümer sind nämlich nicht angemessen entschädigt worden.“<sup>64)</sup> Zu den hinter diesen Sätzen sichtbar werdenden Denk-

strukturen sagt Enzensberger in seiner Einleitung folgendes: „Die Struktur eines solchen Reformismus läßt sich bis in die Syntax hinein verfolgen. ‚Wenn auch - so doch‘; ‚zwar - aber‘; ‚im Prinzip ja - aber nur‘; ‚es kann gut sein - bloß‘; ‚das schon - allerdings‘: jedesmal wird im Nebensatz zurückgenommen, was der Hauptsatz verspricht. Mit diesen Taschenspielertricks wollen die Gefangenen wiederum nicht allein das Volk täuschen, vor dem sie sprechen, sondern allererst sich selber: der Hauptsatz soll ihnen ihre Prinzipienfestigkeit garantieren und der Nebensatz ihre Gewinne.“<sup>65)</sup>

An anderer Stelle sagt er: „Das Argumentationsschema der Gefangenen bleibt sich bis ins sprachliche Detail hinein gleich, mag es sich um Demokratie und soziale Reform im Innern oder um das Verhältnis zu andern Mächten handeln.“<sup>66)</sup> Genau diese sprachlichen Details, die Strukturierung der Sprache in sich einander widersprechende

---

63. Ebd., S.118

64. Ebd., S.141 f.

65. Ebd., S.37

66. Ebd., S.38

Haupt- und Nebensätze müßte in einer Aufführung erhellt werden.

Angesichts der Genauigkeit und Sorgfalt, mit der Enzensberger das sprachliche Material analysiert, ist es einigermaßen erstaunlich, daß Benjamin Henrichs ihm vorwirft, er rutsche an einigen Stellen unversehens „von der präzisen Analyse ins Vokabular des politischen Glaubensbekenntnisses.“<sup>67)</sup> Als Beleg zitiert er eine Stelle aus der Einleitung Enzensbergers, an der es heißt: „Zur Stunde des Angriffs kannte die Konterrevolution keine Parteien mehr, nur noch den gemeinsamen Feind: das cubanische Volk, und den gemeinsamen Schirmherrn: den amerikanischen Imperialismus.“<sup>68)</sup> Mit dem Begriff „Das cubanische Volk“, meint Henrichs, suggeriere Enzensberger eine harmonische Totalität, die nie existiert habe. Henrichs meint ferner, daß im Verhör selbst ähnlich simplifiziert werde, nämlich an der Stelle, wo Rafael Rodriguez davon spricht, daß sich am 13. März 1959 „eine riesige Menschenmenge vor dem Präsidentenpalais versammelt und vor den Augen aller Welt von Fidel Castro zu dessen eigener Überraschung verlangt (hat), dieses ganze System der parlamentarischen Wahlen zu streichen, um in diesem Land ein für allemal mit der Herrschaft der Wahlunterschlagung, des Wahlschwindels und der Wahlkorruption Schluß zu machen. Statt dessen verlangte das Volk den Fortgang der Revolution...“<sup>69)</sup> Die Gleichsetzung einer „riesigen Menschenmenge“ mit „dem Volk“ sei ein demagogischer Trick - „als ob nicht jeder wüßte, wie leicht es plebiszitären Regierungen fällt, riesige Menschenmengen als „Volk“ zu mobilisieren.“<sup>70)</sup> Was ihn also

---

67. B. Henrichs, a.a.O.

68. H.M. Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.26

69. Ebd., S.74

70. B. Henrichs, a.a.O.

mißtrauisch mache, meint Henrichs, sei, daß „Enzensberger zwar ein scharfes, polemisches Bild von den Konterrevolutionären (zeichnet), doch die Gegenseite, die cubanische Revolution, wird kaum charakterisiert.“<sup>71)</sup>

Henrichs scheint zu vermuten, diese „Vereinfachungen“ dienten dazu, die Tatsache zu verdecken, daß es im cubanischen Volk Oppositionsbewegungen gegeben habe, die von Fidel Castro rücksichtslos unterdrückt worden seien. Ähnliches scheinen auch die Gefangenen geglaubt zu haben. Immer wieder erklären sie, sie hätten geglaubt, daß die Miliz und Teile des Rebellenheeres unzufrieden gewesen wären und deswegen sofort nach der Invasion zu ihnen überlaufen würden. So sagt Varona im ersten Verhör: „Wir dachten nämlich, im Volk und mithin auch in der Miliz und in einem Teil des Rebellenheeres herrsche große Unzufriedenheit... Ich glaubte... daß die Miliz zu uns überlaufen würde.“<sup>72)</sup> Wenn man bedenkt, daß eine Regierung sich nicht halten kann, gegen einen bewaffneten Bevölkerungsteil, der unzufrieden mit eben dieser Regierung ist, wenn man ferner bedenkt, daß dieser Bevölkerungsteil „fünfhunderttausend oder ungefähr eine Million“ Mann stark ist, wie Varona selbst angibt,<sup>73)</sup> daß die gesamte Bevölkerung Cubas zu der Zeit zirka 6 Millionen zählte, daß daher der größte Teil der Bevölkerung (wenn man Frauen, Kinder und Greise außer Betracht läßt) zur Miliz gehörte, dann läßt sich aus der Tatsache, daß diese Miliz nicht zu den Invasoren überlief, nur schließen, daß sie Fidel Castro unterstützte.

---

71. Ebd.

72. H.M. Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.65/78

73. Ebd., S.79

Doch es hat trotzdem Oppositionsbewegungen gegen Fidel Castros Regime im cubanischen Volk gegeben, was von Enzensberger aber keineswegs verschwiegen wird. Ausdrücklich spricht er von den „Abtrünnigen aus Fidel Castros eigener Bewegung vom 26. Juli“, die „auch in Cuba selbst über eine gewisse Basis verfügten.“<sup>74)</sup> Andererseits wird immer wieder angegeben, was unter dem Begriff „das cubanische Volk“ zu verstehen ist, sowohl im Text der Verhöre, als auch in der Einleitung und im Anhang, nämlich die überwiegende Mehrheit der cubanischen Bevölkerung, die aus Arbeitern und Bauern bestand, diejenigen, die unter Batistas Regime zu den Entrechteten zählten und nun, nach der Revolution, Fidel Castro unterstützten. Im ersten Verhör sagt Ortega, daß zu ihnen 50000 landlose Bauern gehören, denen die Regierung Rechtstitel auf ihr Land gegeben hat und mehr als 200000 Landarbeiter, unter denen der ungenutzte Boden aufgeteilt worden ist.<sup>75)</sup> Im siebenten Verhör wird noch deutlicher, was mit „dem cubanischen Volk“ gemeint ist. Dort sagt Rafael Rodriguez, er spreche von den Klassen, die das cubanische Volk ausmachen und meint damit die Arbeiter- und Bauernklassen.<sup>76)</sup> Daß es auch unter ihnen einige gegeben hat, die mit der Regierung Fidel Castros nicht zufrieden waren, wird deutlich aus einem Satz am Anfang der Einleitung: „Insgesamt gehörten 69% der Emigranten, die Cuba bis Ende 1960 verlassen haben, der Bourgeoisie an. (Seither hat sich die Zusammensetzung der Auswanderer erheblich verändert.)“<sup>77)</sup> Das kann nur heißen, daß nach 1960 auch Angehörige anderer Klassen, wahrscheinlich auch der Arbeiter- und Bauernklassen, auswanderten.

---

74. Ebd., S.15

75. Ebd., S.70

76. Ebd., S.143

77. Ebd., S.11

Es kann also weder die Rede davon sein, daß Enzensberger mit dem Begriff „Das cubanische Volk“ eine Totalität suggeriert habe, die nie existiert hat, noch kann man behaupten, daß die Gleichsetzung von „Volk“ und „riesiger Menschenmenge“ eine unzulässige Verallgemeinerung sei, denn diese Menschenmenge repräsentiert durchaus die Mehrheit der Bevölkerung, für die der Begriff „Volk“ keineswegs unzutreffend ist.

Doch im Grunde sind diese Recherchen für das Stück ziemlich unwichtig. Es ging Enzensberger nicht darum, soziologische Daten über die Zusammensetzung der cubanischen Revolution zu sammeln, sondern es ging ihm um die Rekonstruktion eines Selbstbildnisses der Konterrevolution. Henrichs unausgesprochene Forderung, Enzensberger hätte die cubanische Revolution ausführlicher charakterisieren sollen, läuft also letzten Endes darauf hinaus, daß er ein anderes Stück hätte schreiben sollen.

### Struktur

Aus der Tatsache, daß sich Enzensberger immer wieder intensiv mit den Medien Rundfunk und Fernsehen beschäftigt (auch die Uraufführung des Verhörs von Habana wurde live vom Fernsehen übertragen), leitet Reinhold Grimm ab, daß sie für ihn in doppelter Hinsicht wichtig sind: „Einmal erweisen sie sich (was ihm zweifellos bewußt ist) als eine dialektische Einheit von Theorie und Praxis, zum andern jedoch (was ihm bisher offenbar verborgen blieb) als Vehikel einer Form-Inhalt-Dialektik, aus der sich, nach anfänglichem Tasten, rasch die beharrende Grundstruktur seines Denkens und Schaffens entwickelt, in der Ideologie und künstlerische

Form ineinander aufgehen."<sup>78)</sup> Schon in den Form- und Gattungsbezeichnungen, die Enzensberger seinen Essays gibt, lasse sich dieser Zusammenhang erkennen. Besonders deutlich werde er aber durch die Überschrift gekennzeichnet, die er der Einleitung zum Verhör von Habana gegeben habe: Ein Selbstbildnis der Konterrevolution:  
„Inhaltlich betrachtet, bezieht sich die Überschrift natürlich auf das Stück; formal betrachtet, als ‚Bildnis‘, bezieht sie sich jedoch auch auf die Einleitung."<sup>79)</sup> Aus solchen mosaikartig zusammengesetzten Bildern bestehen alle Werke Enzensbergers: „Zehn ‚Verhöre‘ sind es, aus denen die Dokumentation Das Verhör von Habana besteht: jedes einzelne bietet das Selbstbildnis eines Konterrevolutionärs, so wie sie alle zusammen das ‚Selbstbildnis eines (konterrevolutionären) Kollektivs‘ liefern...obwohl der Einleitungssatz und das Werk in seiner Gesamtheit, als Schriften ihres Autors, nach wie vor kritische ‚Bilder‘ sind."<sup>80)</sup> Der Zusammenhang zwischen dem Stück-Text und der diesen Text interpretierenden Einleitung kann jedoch in dem Augenblick nicht mehr aufrechterhalten werden, in dem das Stück aufgeführt wird, es sei denn, es gelänge dem Regisseur, die Einleitung in die szenische Aufführung zu integrieren. Deswegen meint Benjamin Henrichs, daß „zwischen den objektiven Dokumenten und Enzensbergers subjektiver Analyse...der Theatertext eine fatale Zwitterstellung ein(nimmt): da wird ein subjektiver (also: manipulierter) Extrakt aus den Dokumenten als objektive szenische Rekonstruktion ausgegeben."<sup>81)</sup> Der hier von Henrichs postulierte Gegensatz zwischen objektiven Dokumenten und

---

78. R. Grimm, a.a.O., S.144

79. Ebd., S.145, Anm. 88

80. Ebd., S.146

81. B. Henrichs, a.a.O.

subjektiver Analyse scheint mir jedoch nur ein scheinbarer Gegensatz zu sein. Die Dokumente nämlich sind keineswegs objektiv im Sinne Henrichs. Sie sind zu einem ganz bestimmten Zweck verfaßt worden: um die ideologischen Denkstrukturen der Konterrevolution bloßzulegen und damit bezeugen sie gleichzeitig die durchaus subjektiven, für die cubanische Revolution parteinehmenden Ansichten ihrer Verfasser. Die Dokumente sind also genauso subjektiv wie sowohl Enzensbergers subjektive Analyse in der Einleitung als auch sein subjektiver Extrakt aus den Dokumenten, denn in beiden bezieht auch er eine eindeutige Stellung. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, daß Enzensberger wohl „in das Material ästhetisch eingegriffen“ hat, aber „ohne das Material selbst zu manipulieren.“<sup>82)</sup> Insofern ist Enzensbergers Versicherung, „jedes Wort und jeder Satz des Dialoges ist in Habana gefallen“, durchaus nicht irrelevant, wie Henrichs meint. Diese subjektiven Stellungnahmen schlagen jedoch dann in Objektivität um, wenn sie „die Erkenntnis und die Gestaltung des Gesamtprozesses als zusammengefaßte Totalität seiner wahren treibenden Kräfte, als ständige, erhöhte Reproduktion der ihm zugrunde liegenden dialektischen Widersprüche möglich“ machen;<sup>83)</sup> wenn also das stellungnehmende Subjekt in seiner Parteinahme sich nicht nur selbst als ein vom Gesamtprozeß der historischen Entwicklung bedingtes Subjekt begreift und auch darstellt, sondern sich ebenfalls als ein diese historische Entwicklung mitbestimmendes Subjekt begreift und darstellt. In diesem Sinne wird der Theatertext keineswegs „als objektive

---

82. M. Scharang, a.a.O., S.40

83. G. Lukács, Tendenz oder Parteilichkeit? a.a.O., S.119

szenische Rekonstruktion ausgegeben", sondern ist er wirklich objektiv.

Die Objektivität des gesamten Verhörs von Habana, d.h. der Einleitung und der Dokumentation, wird aber dadurch beeinträchtigt, daß Enzensberger mit der „Trennung von essayistischer Einleitung und nachfolgender Dokumentation“ noch an der „klassischen Trennung von Theorie und Kunst festhält.“<sup>84)</sup> Deshalb wünscht sich Scharang, was ich schon oben, im Abschnitt über Kipphardts Joel Brand als Möglichkeit aufgezeichnet habe: „Nun sollte, stelle ich mir vor, der Autor seine Methoden und Intentionen ebenfalls dokumentieren, er sollte sagen, wie und warum er ein bestimmtes Material dokumentiert; und das nicht nachher oder vorher, sondern in der Dokumentation als Teil der Dokumentation.“<sup>85)</sup>

Enzensbergers Verhör von Habana geht noch ein Stück über Peter Weissens Gesang vom lusitanischen Popanz hinaus, indem es bewußt die Identifikation des Zuschauers mit den Konterrevolutionären möglich macht und diese Identifikation dann zu zerstören beabsichtigt. Die dadurch vermittelten Einsichten machen einen Streit, ob das denn noch Literatur, bzw. Dokumentarliteratur sei oder nicht, unerheblich, wie Heinz Ludwig Arnold zu Recht meint.<sup>86)</sup> Um das Stück aus diesem Streit herauszuhalten, hat Enzensberger, wohl etwas naiv, darauf bestanden, daß es „weder ein Drehbuch noch ein Theaterstück“ sei.<sup>87)</sup> Damit wollte Enzensberger sein Stück wahrscheinlich vor dem Vermarktungsprozeß, in dem Kunst zur Ware

---

84. M. Scharang, a.a.O., S.41

85. Ebd.

86. H.L. Arnold, a.a.O.

87. H.M. Enzensberger, Das Verhör von Habana, S.54

wird, schützen. Genau diese Warenform macht Michael Scharang den meisten anderen dokumentarischen Theaterstücken zum Vorwurf, denn in ihnen hat sich „die Warenform restlos verinnerlicht“,<sup>88)</sup> sie sind zum reinen Tauschwert geworden. „Das geschieht, wenn Dokumentation zum Prinzip, das heißt zum Gestaltungsprinzip, und das heißt wiederum: zur Kunstform gemacht wird. Dokumentation läuft dann genau auf das hinaus, was Brecht die einfache ‚Wiedergabe‘ der Realität nennt. Wenn er von ihr sagt, daß sie weniger denn je über die Realität aussagt, so ist damit auch gemeint, daß sie keinen oder nur einen geringen Gebrauchswert hat.“<sup>89)</sup> Gerade das aber wollte Enzensberger vermeiden. Er hat wohl „in das Material ästhetisch eingegriffen...dabei aber aus dem Material kein ästhetisches Material“ gemacht. Er schien „Brechts Ansicht zu sein, daß ‚etwas aufzubauen‘ ist, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘, daß Kunst nötig ist, aber nicht um Kunst zu machen. Bei den ästhetischen Eingriffen geht es nicht um den ästhetischen Wert, sondern um den Gebrauchswert. Durch sie bekommt das Material erst einen allgemeinen Gebrauchswert.“<sup>90)</sup> Dieser Gebrauchswert liegt darin, daß mit Hilfe der Kunst die Möglichkeit einer neuen Wirklichkeit aufgezeigt wird, daß mit ihrer Hilfe die Realisierung einer neuen Wirklichkeit überhaupt erst möglich gemacht wird. In diesem Sinne kommt Enzensbergers Verhör von Habana meiner Definition von dem, was dokumentarisches Theater sein könnte, am nächsten.

---

88. M. Scharang, a.a.O., S.39

89. Ebd., S.40

90. Ebd.

## DRITTER TEIL

### Zusammenfassende Schlußbemerkungen

Es ging in dieser Arbeit nicht darum, im Sinne eines Schauspielers eine mehr oder weniger vollständige Übersicht sämtlicher dokumentarischer Theaterstücke zu liefern, die während der sechziger Jahre in der Bundesrepublik entstanden sind. Ausgehend von der Debatte um die dokumentarische Literatur, die sich um die Klärung dreier Thesen bemühte, nämlich „ob das Dokumentarische die Sache selbst sei, ob die Bruchstellen des Dokumentierten die Ansatzpunkte für Fiktionales und also für ästhetische Manipulationen und Arrangements liefern, ob nicht das Dokumentarische überhaupt nur eine geschickt manipulierende Fiktionalität sei“, <sup>1)</sup> ging es mir vielmehr darum, der „definitiven Unsicherheit“, die sich in diesen „drei groben Thesen“ <sup>2)</sup> spiegelt, durch den Hinweis entgegenzutreten, daß in der ganzen Debatte fast immer übersehen wurde, daß die Dokumente selbst keineswegs ein wahres Abbild der objektiven Wirklichkeit sind, sondern immer schon manipulierte - und sei es auch nur durch ihre Auswahl - Wiedergaben der objektiven Wirklichkeit. Diese Tatsache im Auge behaltend, versuchte ich den Begriff des „dokumentarischen Theaters“ neu zu definieren und diese Neudefinition auf die bekanntesten dokumentarischen Theaterstücke anzuwenden, wobei sich erwies, daß die Mehrheit der Autoren dieser Stücke ihren Dramen gerade deswegen Dokumente zugrunde legte, weil

---

1. H.L. Arnold/S. Reinhardt, Dokumentarliteratur, S.7  
2. Ebd.

sie meinte, dadurch eine authentischere Wiedergabe der Realität auf die Bühne stellen zu können als die, die bisher von fiktionalen Parabeln produziert worden war. Dadurch aber entstand das Dilemma, das allgemein als das grundsätzliche Problem der „dokumentarischen Mode“<sup>3)</sup> angesehen wird: „Dokumentarische Literatur kann so authentisch wie irgend möglich sein - wird sie aber je den erforderlichen Grad der Abstraktion und des Exemplarischen erreichen können, der ihren jeweiligen Stoff in den qualitativ von der Vorlage unterschiedenen Rang des allgemein Beziehbaren, Übertragbaren, Verweisenden hebt und Wirkung erzielt, die über den authentischen, dokumentierten Fall hinausgeht? Entweder übernimmt die dokumentarische Literatur, um diesen Verweisungscharakter zu erreichen, fiktionale und also manipulative, d.h. ästhetisch fixierbare, Elemente - oder aber sie verliert ihre Exemplarität... Dies aber ist ein grundsätzliches Problem der dokumentarischen Literatur, und es scheint, als sei es unlösbar.“<sup>4)</sup>

Es gibt natürlich Gründe dafür, daß viele Bühnenautoren zu Dokumenten griffen. Günther Rühle erinnert daran, wie die gesellschaftliche Situation Anfang der sechziger Jahre in der Bundesrepublik aussah: „Die Wahlen wurden unter dem Wort ‚Sicherheit‘ gewonnen, alle hatten sich in die wirtschaftliche Prosperität so eingefügt, daß die moralischen, aus der Vergangenheit noch herausstehenden Probleme ausrangiert schienen. Das war ja das wegeskamotierte Problem: die neue Gesellschaft mußte sich in Deutschland nach 1945 bilden aus denen, die Hitler unterstützt

- 
3. Katrin Pallowski, Die dokumentarische Mode. In: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 1. Grundlagen und Modellanalysen, S.235-314
4. H.L. Arnold/S. Reinhardt, a.a.O., S.8

hatten, aus Schuldigen, Mitläufern und aus den Verfolgten, aus denen, die ihre große Zeit nicht vergessen konnten, die ganz in der Vergangenheit weiterlebten, und denen, die eine neue Form zu gründen versuchten. Es gab Impulse, die versickerten, Hoffnungen, die starben. Depressionen, die sich in goldene Wolken auflösten. Gespenster, die wieder Fleisch wurden."5) Vor allem unter den Studenten machte sich zur gleichen Zeit aber auch eine immer stärker werdende Unruhe bemerkbar, die daher rührte, daß dieser Verdrängungsprozeß als solcher erkannt wurde. Die Unruhe entwickelte sich zu einem politischen Bewußtsein, das auf Veränderung drängte, als klar geworden war, daß mit den Schlagworten „Sicherheit“, „Wohlstand“, „Ruhe und Ordnung“ nicht nur die aus der Vergangenheit in die Gegenwart hereinragenden Probleme verdrängt wurden, sondern auch gegenwärtige Mißstände verdeckt wurden. Am 13. August 1961 wurde in Berlin die Mauer gebaut; am 28. November 1964 wurde in Hannover eine neue Partei gegründet, die Nationaldemokratische Partei Deutschlands (NPD), die von vielen in- und ausländischen Beobachtern als neonazistische Partei bezeichnet wurde; am 19. August 1965 wurden in Frankfurt die Urteile im Auschwitz-Prozeß verkündet; am 2. Juni 1967 wurde während einer Demonstration gegen den Besuch des Schahs von Persien in Berlin der Student Benno Ohnesorg von einem Polizisten erschossen; am 11. April 1968 wurde auf Rudi Dutschke, einen der Wortführer der Berliner Studenten, ein Mordanschlag ausgeführt, bei dem er schwer verletzt wurde; nach den Osterdemonstrationen 1968 wurden gegen 827

---

5. G. Rühle, Versuche über eine geschlossene Gesellschaft, a.a.O., S. 8

Personen polizeiliche Ermittlungsverfahren wegen Auflaufs, Aufruhrs, Landfriedensbruch, Brandstiftung, Körperverletzung u.a. eingeleitet; am 17. Juni 1968 trat die Notstandsverfassung in Kraft.<sup>6)</sup> Hinzu kamen die Krisenherde im Ausland, die die Politisierung des Bewußtseins der Studenten vorantrieben: der eskalierende Krieg in Vietnam, die Studentenunruhen in den USA, der Krieg im Nahen Osten, die französische Studenten- und Arbeiterrevolte im Mai 1968.

Selbstverständlich hatte diese Situation ihre Auswirkungen auf die Theater: „Die Beunruhigungen, die politischen Innervationen... nahmen für eine Weile ganz gegen Theater, gegen die ungerührte Fiktion ein; unter ihrer Einwirkung erschien es zum ersten Mal lächerlich, sich eine bunte Agitations-Revue vorspielen zu lassen, während man gerade eben noch die politische Ohnmacht des Widerstands zu verspüren bekam.“<sup>7)</sup> In dieser Situation überlegten sich die Theater und ihre Autoren, wie sie wieder verbindlich werden könnten, wie sie den Verdrängungsprozeß aufhalten und ihr Publikum zwingen könnten, sich zu stellen. Der Autor „überlegt sich, wie er Beweise beibringt, die eines auf keinen Fall mehr zulassen: Ausflüchte vor dem Stoff, Belege, die die Ausreden im Keim ersticken, das Gezeigte sei erdichtet, unwirkliche Poesie. Das dokumentarische Theater ist eine Erfindung dieser Situation.“<sup>8)</sup> Michael Scharang weist noch deutlicher auf die Ursachen dieser Überlegung: „Für die während der Studentenbewegung gleichsam in einem Schnellsiedekurs politisierten Kulturproduzenten trat eine...

---

6. E. Deuerlein, Deutschland 1963 - 1970.

7. B. Strauß, Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken, a.a.O., S.61

8. G. Rühle, a.a.O., S.9

Situation ein, (in der man überhaupt nicht wußte, was man sagen oder tun sollte), als mit dem Ende der spektakulären Seite der Studentenbewegung die idealistischen Revolutionshoffnungen zerstoßen. Das war ein sehr wichtiger Vorgang. Man konnte sich nicht mehr abseits der eigenen Stellung im Produktionsprozeß, abseits der eigenen Berufspraxis mit abstrakten Hoffnungen identifizieren. Man mußte die Wünsche und Vorstellungen von Gesellschaftsveränderung auf die Berufspraxis beziehen. Die kunst-theoretische Frage nach dem Was und Wie eines Produkts wurde zu der politischen Frage, unter welchen Bedingungen man was in welcher Weise für wen machen sollte. Der Eindruck war, daß diese Fragen unerhört konkret sind und einfach. Und man wollte diese Fragen ebenso konkret und einfach beantworten. Was sich als Methode anbot, war die Dokumentation."9)

Hinter diesen Überlegungen der Kulturproduzenten verbirgt sich jedoch ein grundsätzlicher Irrtum, der darin liegt, daß man meinte, mit der fiktiven Fabel ließe sich nichts Verbindliches mehr sagen und daß man daher die Fiktion durch die „reine“ Wiedergabe der Realität ersetzen müsse. Dabei wurde, ebenfalls irrtümlicherweise, vorausgesetzt, daß das auf der Bühne reproduzierte Dokument die „reine“ Wiedergabe der Realität sei und daß daher diese Reproduktion von Dokumenten zu verbindlichen Einsichten führen könne. Damit wurde die Dokumentation zu einem künstlerischen Gestaltungsprinzip, wie die fiktive Fabel es auch war. Die Dokumentation wurde zu einem ästhetischen Mittel, um

---

9. M. Scharang, a.a.O., S.36

Kunst herzustellen; das dokumentarische Theater verkehrte sich in eben die Kunstform, gegen die es ursprünglich angetreten war: in Erlebnis-Kunst: „Will man aber, daß die Dokumentation die Alternative zur Erlebnis-Kunst ist, macht man aus ihr eine ästhetisch-ideologische Konstruktion, die nur als Ersatz für die alte Konstruktion dient.“<sup>10)</sup> Als man das erkannte, als man sich dessen bewußt wurde, daß diese Art des dokumentarischen Theaters ebenso viele Illusionen produziert, wie die fiktive Fabel, und genausowenig zu verbindlichen Einsichten führt, den Verdrängungsprozeß also auch nicht aufhalten kann, wendete man dieser Spielform des Theaters den Rücken zu, nachdem man die grundsätzliche Unlösbarkeit des Dilemmas des dokumentarischen Theaters festgestellt hatte. Ende der sechziger Jahre verschwand das dokumentarische Theater ebenso schnell, wie es Anfang der sechziger Jahre erschienen war.

Ich habe versucht nachzuweisen, daß dieses „grundsätzliche Problem der dokumentarischen Literatur“, wie Arnold und Reinhardt es nennen, keineswegs so unlösbar ist, wie es auch ihnen erscheint. Sowie man nämlich erkennt, daß das Dokument auch „nur“ eine subjektive Ansicht der objektiven Wirklichkeit spiegelt, braucht man sich nicht mehr krampfhaft, aber trotzdem vergeblich, darum zu bemühen, die Fiktion von der Bühne zu vertreiben. Scharang sagt dazu: „Über die Fiktion darf man nicht blindlings herfallen. Wie Brecht zwischen einem metaphysischen und einem gesellschaftlichen Begriff der Kunst unterscheidet, so muß man auch zwischen einem

---

10. Ebd., S.38

metaphysischen und einem gesellschaftlichen Begriff der Fiktion unterscheiden."<sup>11)</sup> Der gesellschaftliche Begriff der Fiktion hängt ab vom gesellschaftlichen Gebrauchswert des Kunstprodukts. Auf das dokumentarische Theater bezogen, hieße das: wenn auf der Bühne das Dokumentierte so dargestellt wird, daß dem Zuschauer die Veränderbarkeit des Dargestellten, womöglich gar die notwendige Veränderung des Dargestellten bewußt wird, dann könnte man diesem bestimmten dokumentarischen Theaterstück durchaus einen gesellschaftlichen Gebrauchswert zuschreiben. Das ließe sich zum Beispiel dadurch erreichen, daß der Autor seine Arbeitsweise und seine Absichten ebenfalls dokumentiert und diese Dokumentation in den aufzuführenden Text mit einbezieht. Falls jedoch auf der Bühne nur dargestellt wird, was ist, wird dem Zuschauer lediglich bestätigt, das sei halt so, daran könne er sowieso nichts ändern. Damit wird das dokumentarische Theaterstück zu einer Ware, deren Tauschwert ihren Gebrauchswert neutralisiert, die vom Verbraucher konsumiert wird, wie alle anderen Konsumartikel auch.

Dokumentarisches Theater braucht also keineswegs als uneffektiv, als Illusionsproduktion mit anderen Mitteln abgelehnt zu werden. Daß die Dokumentation auf dem Theater eine durchaus brauchbare Methode ist, dem Zuschauer verbindliche Aussagen zu vermitteln und ihn damit zu neuen Einsichten zu führen, haben Ansätze bei Peter Weiss und vor allem bei Hans Magnus Enzensberger gezeigt. Das deutlich gemacht zu haben, ist das Anliegen dieser Arbeit.

---

11. Ebd., S.37

B I B L I O G R A P H I E

PRIMÄRLITERATUR

DORST, Tankred: Toller.

In: Spectaculum XI. Frankfurt: Suhrkamp 1968,  
S.187-243

ENZENSBERGER, Hans Magnus: Das Verhör von Habana.

Frankfurt: Suhrkamp 1972

GRASS, Günter: Die Plebejer proben den Aufstand.

Neuwied/Berlin: Luchterhand 1966

HOCHHUTH, Rolf: Der Stellvertreter.

Reinbek: Rowohlt 1964

HOCHHUTH, Rolf: Soldaten.

Reinbek: Rowohlt 1967

KIPPHARDT, Heinar: In der Sache J. Robert Oppenheimer.

In: Theater heute 11 (1964), S.64-84

KIPPHARDT, Heinar: Joel Brand.

Frankfurt: Suhrkamp 1965

WEISS, Peter: Dramen 2.

Frankfurt: Suhrkamp 1968

WEISS, Peter: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats

dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes  
zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade.

Frankfurt: Suhrkamp <sup>15</sup>1973

WEISS, Peter: Die Ermittlung.

In: Theater 1965, S.57-87

WEISS, Peter: Gesang vom lusitanischen Popanz.

In: Theater heute 6 (1967), S.49-60

WEISS, Peter: Trotzki im Exil.

Frankfurt: Suhrkamp 1970

#### SEKUNDÄRLITERATUR

ADORNO, Theodor W.: Minima Moralia. Frankfurt: Suhrkamp 1969

ARNOLD, H.L./GÖRTZ, F.J. (Hrsg.): Günter Grass - Dokumente zur politischen Wirkung. München: Boorberg Verlag 1971

ARNOLD, H.L./REINHARDT, S. (Hrsg.): Dokumentarliteratur.

München: Boorberg Verlag 1973

BENJAMIN, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels.

Frankfurt: Suhrkamp 1969

BEST, Otto F.: Peter Weiss. Bern: Francke Verlag 1971

BLOCH, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt: Suhrkamp 1969

BRECHT, Bertolt: Gesammelte Werke (Werkausgabe).

Frankfurt: Suhrkamp 1967

BRECHT, Bertolt: Arbeitsjournal. Frankfurt: Suhrkamp 1973

DEMETZ, Peter: Die süße Anarchie. Frankfurt: Ullstein 1970

DEUERLEIN, Ernst: Deutschland 1963 - 1970. Hannover: Verlag für Literatur und Zeitgeschehen 1972

- DE VRIES, M.F.: Das historische Drama in Deutschland 1918 - 1933.  
Unveröffentlichte Doktor-Dissertation, Kapstadt 1969
- DORST, Tankred: Arbeit an einem Stück. In: Spectaculum XI.  
Frankfurt: Suhrkamp 1968, S.328-333
- DORST, Tankred (Hrsg.): Die Münchner Räterepublik. Zeugnisse  
und Kommentar. Frankfurt: Suhrkamp 4 1969
- DÜRRENMATT, Friedrich: Theaterschriften und Reden.  
Zürich: Arche Verlag 1966
- DURZAK, Manfred: Die deutsche Literatur der Gegenwart.  
Stuttgart: Reclam Verlag 1971
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: Einzelheiten II. Poesie und Politik.  
Frankfurt: Suhrkamp 1963
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: Deutschland, Deutschland unter anderm.  
Frankfurt: Suhrkamp 1968
- ESSLIN, Martin: Jenseits des Absurden. Wien: Europaverlag 1972
- FRISCH, Max: Öffentlichkeit als Partner. Frankfurt: Suhrkamp 1967
- GRASS, Günter: Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des  
Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu  
Brecht und mir. In: Die Plebejer proben den Aufstand.  
Frankfurt: Fischer Verlag 1968, S.101-124
- GRETSCHEL, Hans-Volker: Die Stellung des Intellektuellen, der  
Gegensatz Kunst und Wirklichkeit in Günter Grass' „Die  
Plebejer proben den Aufstand“. Unveröffentlichte Magister-  
Dissertation, Universität Pretoria 1973

- HABERMAS, Jürgen: Kultur und Kritik. Frankfurt: Suhrkamp 1973
- HAHN, Peter: Kunst als Ideologie und Utopie. Über die theoretischen Möglichkeiten eines gesellschaftsbezogenen Kunstbegriffs. In: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 1. Grundlagen und Modellanalysen. Stuttgart: Metzler Verlag <sup>2</sup>1972, S.151-234
- HANDKE, Peter: Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiele Aufsätze. Frankfurt: Suhrkamp 1969
- HILTON, Ian: Peter Weiss. London: Oswald Wolff Publishers 1970
- HORN, Peter: Rhythmus und Struktur in der Lyrik Paul Celans. Unveröffentlichte Doktor-Dissertation, Universität Witwatersrand, Johannesburg 1970
- INTER NATIONES (Hrsg.): Karl Marx 1818/1968. Bad Godesberg 1968
- KESTING, Marianne: Panorama des zeitgenössischen Theaters. München: Piper Verlag 1969
- KLOTZ, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München: Hanser Verlag <sup>4</sup>1969
- KLUNKER, Heinz: Zeitstücke, Zeitgenossen. Hannover: Fackelträger Verlag 1972
- KUTTENKEULER, Wolfgang (Hrsg.): Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1973
- LUKACS, Georg: Schriften zur Literatursoziologie. Neuwied/Berlin: Luchterhand Verlag <sup>4</sup>1970

- LUKACS, Georg: Es geht um den Realismus. In: F.J.Raddatz (Hrsg.):  
Marxismus und Literatur, Band II. Reinbek: Rowohlt 1972,  
S.60-86
- MELCHINGER, Siegfried: Hochhuth. Friedrichs Dramatiker des  
Welttheaters, Band 44. Velber: Friedrich Verlag 1967
- MELCHINGER, Siegfried: Das Politische Theater. Velber:  
Friedrich Verlag 1971
- NETHERSOLE, Reingard: Reden und Schweigen im Gedicht der Moderne.  
Unveröffentlichte Doktor-Dissertation, Universität  
Witwatersrand, Johannesburg 1974
- NEUMANN, G./ SCHRÖDER, J./ KARNICK, M.: Dürrenmatt, Frisch, Weiss.  
München: Fink Verlag 1969
- PALLOWSKI, Katrin: Die dokumentarische Mode. In: Literatur-  
wissenschaft und Sozialwissenschaften 1. Grundlagen und  
Modellanalysen. Stuttgart: Metzler Verlag <sup>2</sup>1972, S.235-314
- PAULSEN, W. (Hrsg.): Revolte und Experiment. Heidelberg:  
L. Stiehm Verlag 1972
- PISCATOR, Erwin: Das Politische Theater. Reinbek: Rowohlt 1963
- RASSINIER, Paul: Operation Stellvertreter. München:  
Damm Verlag 1966
- RIESS, Curt: Theaterdämmerung oder Das Klo auf der Bühne.  
Hamburg: Hoffmann und Campe 1970
- RÜHLE, Jürgen: Theater und Revolution. München: Deutscher  
Taschenbuch Verlag 1963

- SALLOCH, Erika: Peter Weiss' Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentar-Theaters. Frankfurt: Athenäum Verlag 1972
- SCHILLER, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Werke in 3 Bänden, hrsgg. v. G. Fricke u. H.G. Göpfert, Bd. II. München: Hanser Verlag 1966, S.540-606
- SENGLE, F.: Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart: Metzler Verlag 1952
- SZONDI, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt: Suhrkamp 1967
- TAËNI, Rainer: Drama nach Brecht. Basel: Basilius Presse 1968
- WEISS, Peter: Rapporte. Frankfurt: Suhrkamp 1968
- WINCKLER, Lutz: Studie zur gesellschaftlichen Funktion faschistischer Sprache. Frankfurt: Suhrkamp 1970

Aufsätze und Besprechungen in  
Zeitschriften und Zeitungen

- ANONYM: Gesang von der Schaukel. In: Der Spiegel Nr. 43 (20.10.1965), S.152-165
- ANONYM: J. Robert Oppenheimer 12.4.1904-18.2.1967. In: Der Spiegel Nr. 10 (27.2.1967)
- ADORNO, Theodor W.: Offener Brief an Rolf Hochhuth. In: Theater heute 7 (1967), S.1 f.
- ARNOLD, Heinz Ludwig: Enzensbergers Lehrstück. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt Nr. 36 (6.9.1970), S.23

- BACHMANN, Claus-Henning: Theater als Gegenbild. In:  
Literatur und Kritik 39 (1969), S.530-551
- BAUMGART, Reinhard: In die Moral entwischt? In: Text und Kritik  
37 (1973), S.8-18
- BOHRER, Karl-Heinz: Die Revolution als Metapher. In:  
Merkur 239 (1968), S.283-288
- BONDY, Francois: Die Engagierten und die Enragierten.  
In: Der Monat 237 (1968), S.5-15
- BRINITZER, Carl: „Soldaten“ im Vorgeplänkel. In: Christ  
und Welt (12.5.1967)
- CASTEIN, Hanne: Grass verärgert London. In: Die Zeit (14.8.1970)
- DAS VIETNAM-KOLLEKTIV DES ENSEMBLES DER STAATSBÜHNE AM  
HALLESCHEN UFER: Rückblick auf die Arbeit am „Viet Nam Diskurs“  
der Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin. In: Theater  
heute 4 (1969), S.24 f.
- DELLING, Manfred: Neutralist Zadek. In: Deutsches Allgemeines  
Sonntagsblatt Nr. 18 (4.5.1969)
- DISKUSSION: Politisches Theater in Ost und West. In:  
Theater 1965, S.52-55
- DOLPH, Werner: Die Szene - kein Tribunal. In: Die Zeit  
Nr. 24 (12.6.1970), S.20
- DORST, Tankred/MEYER-LEVINÉ, Rosa: Wie war Leviné? Ein  
Briefwechsel zwischen Tankred Dorst und der Witwe des  
Münchener Räterevolutionärs. In: Die Zeit Nr. 17 (25.4.1969),  
S. 16

- DREWS, Wolfgang: Prozeßbericht in Gesängen. In: Münchner Merkur (21.10.1965)
- ESSLIN, Martin: Schauspielertheater? In: Theater heute 9 (1967), S.18-21
- FORD, Evelyn: Theatrefacts. In: Theatre Quarterly 5 (1972), S.108
- GRATHOFF, Dirk: Schnittpunkte von Literatur und Politik; Günter Grass und die neuere deutsche Grass-Rezeption. In: Basis I (1970), S.134-152
- GRIMM, Reinhold: Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen. In: Basis I (1970), S.49-93
- GRIMM, Reinhold: Bildnis Hans Magnus Enzensberger. In: Basis IV (1973), S.131-174
- HANDKE, Peter: Natur ist Dramaturgie. In: Die Zeit Nr. 22 (30.5.1969), S.16 f.
- HENRICHS, Benjamin: Rekonstruktion oder Denunziation? In: Theater heute 12 (1970), S.12
- HENRICHS, Benjamin: Spießbürgers Satyrspiel. In: Die Zeit Nr. 10 (1.3.1974), S.24
- HERMAND, Jost: Wirklichkeit als Kunst. Pop, Dokumentation und Reportage. In: Basis II (1971), S.33-52
- HINCK, Walter: Von Brecht zu Handke. In: Universitas 7 (1969), S.689-701

- HITZ, B./POSTEL, H.: Studenten fordern Toller heraus.  
In: Theater 1969, S.38
- HOCHHUTH, Rolf: Das Absurde ist die Geschichte. In:  
Theater 1963, S.73 f.
- HOCHHUTH, Rolf: Für eine Luftkriegskonvention. In:  
Theater heute 2 (1967), S.9-11
- IDEN, Peter: Vietnam auf der Bühne. In: Die Zeit Nr. 12  
(22.3.1968), S.17
- IGNÉE, Wolfgang: Ist das „Welt drama“ da? In: Christ und  
Welt (15.9.1967), S.19
- IGNÉE, Wolfgang: Nichts zu holen. In: Christ und Welt  
(29.3.1968)
- JACOBI, Johannes: Berlin fand sich selbst. In: Die Zeit  
(20.10.1967)
- JÄGER, Manfred: Eine Entdeckung der Gesellschaft. In:  
Text und Kritik 37 (1973), S.26-40
- JANSSEN, Karl-Heinz: Hochhuth als Historiker. In: Die Zeit  
Nr. 43 (27.10.1967), S.16
- JANSSEN, Karl-Heinz: Die „Soldaten“ im Sperrfeuer. In:  
Die Zeit Nr. 2 (10.1.1969), S.7
- JENNY, Urs: In der Sache Oppenheimer. In: Theater heute 11  
(1964), S.22-25
- JENNY, Urs: Mißglücktes Stück über ein mißglücktes Geschäft.  
In: Theater heute 11 (1965), S.41-43

- JENNY, Urs: Fern von Weiss. In: Die Zeit (12.7.1968)
- JENNY, Urs: Fern von Weiss. In: Theater heute 8 (1968), S.37
- JENS, Walter: Fünf Minuten großes politisches Theater.  
In: Die Zeit Nr. 13 (29.3.1968), S.18 f.
- KAISER, Joachim: Plädoyer gegen das Theater-Auschwitz.  
In: Süddeutsche Zeitung (4.9.1965)
- KAISER, Joachim: Theater-Tagebuch. In: Der Monat 206 (1965),  
S.50-57
- KAISER, Joachim: Bewährungsproben. In: Der Monat 232 (1968),  
S.52-57
- KAISER, Joachim: Solange gespielt wird, wird nicht geschossen.  
In: Theater heute 12 (1968), S.26-28
- KARASEK, Hellmuth: „Toller“ spiegelt ein Stück deutsche Geschichte.  
In: Theater 1969, S.40-42
- KARASEK, Hellmuth: Revolutionstheater - Theaterrevolution.  
In: Die Zeit Nr. 46 (15.11.1968), S.16
- KAUFFMANN, Stanley: Rolf Hochhuths Soldaten. In: Die Zeit  
Nr. 21 (24.5.1968), S.17
- KERSTEN, Hans Ulrich: Protokoll des Grauens. In: Bremer  
Nachrichten Nr. 246 (21.10.1965), S.14
- KESTING, Marianne: Völkermord und Ästhetik. In: Neue deutsche  
Hefte 113 (1967), S.88-97

KRÜGER, Horst: Im Labyrinth der Schuld. In: Der Monat 188  
(1964), S.19-29

LOETSCHER, Hugo: Die Invasoren der Schweinebucht. In:  
Die Zeit Nr. 24 (12.6.1970), S.20 f.

MAYER, Hans: Berlinische Dramaturgie von Gerhart Hauptmann  
bis Peter Weiss. In: Theater heute 12 (1965), S.1-7

MAYER, Hans: Komödie, Trauerspiel, deutsche Misere. In:  
Theater heute 3 (1966), S.23-26

MAYER, Hans: Jedermann und Churchill. In: Die Zeit Nr. 41  
(13.10.1967), S.16

MAYER, Hans: Peter Weiss und die zweifache Praxis der Veränderung.  
In: Theater heute 5 (1972), S.18-20

MELCHINGER, Siegfried: Von Sophokles bis Brecht. In:  
Theater 1965, S.42-46

MELCHINGER, Siegfried: Auschwitz auf dem Theater. In:  
Stuttgarter Zeitung (11.9.1965)

MELCHINGER, Siegfried: Erfundene oder beglaubigte Fabel.  
In: Theater 1966, S.80-82

MELCHINGER, Siegfried: Hochhuths neue Provokation: Luftkrieg  
ist Verbrechen. In: Theater heute 2 (1967), S.6-9

MELCHINGER, Siegfried: Aspekte der Hochhuth-Affäre. In:  
Theater heute 6 (1967), S.30

MELCHINGER, Siegfried: Theater und Revolte: Antithesen.  
In: Theater 1968, S.34-37

- MELCHINGER, Siegfried: Revision oder: Ansätze zu einer Theorie des revolutionären Theaters. In: Theater 1969, S.83-89
- MENZ, Egon: Probenbericht vom Diskurs über Viet Nam. In: Theater heute 4 (1968), S.12-15
- V.O.: Angola-Revue. In: Christ und Welt Nr. 6 (10.2.1967), S.18
- PISCATOR, Erwin: Politisches Theater heute. In: Die Zeit Nr. 48 (26.11.1965), S.17 f.
- REDMOND, James: Günter Grass and "Der Fall Brecht". In: Modern Language Quarterly 32 (1971), S.387-400
- REICH-RANICKI, Marcel: Trauerspiel von einem deutschen Trauerspiel. In: Die Zeit Nr. 4 (21.1.1966), S.9 f.
- REICH-RANICKI, Marcel: Trotzki im Theater-Exil. In: Die Zeit Nr. 5 (30.1.1970), S.12
- RISCHBIETER, Henning: In der Sache Vilar. In: Theater heute 3 (1965), S.41
- RISCHBIETER, Henning: Theater und Politik. In: Theater 1965, S.47-49
- RISCHBIETER, Henning: Grass probt den Aufstand. In: Theater heute 2 (1966), S.13-16
- RISCHBIETER, Henning: Piscator und seine Zeit. In: Theater heute 5 (1966), S.8-12
- RISCHBIETER, Henning: Peter Weiss dramatisiert Vietnam. In: Theater heute 3 (1967), S.6 f.

- RISCHBIETER, Henning: Gesang vom lusitanischen Popanz. In:  
Theater heute 3 (1967), S.9-13
- RISCHBIETER, Henning: Realität, Poesie, Politik. In:  
Theater heute 11 (1967), S.8-17
- RISCHBIETER, Henning: Spielformen des politischen Theaters.  
In: Theater heute 4 (1968), S.8-12
- RISCHBIETER, Henning: Fragmente einer Revolution. In:  
Theater heute 12 (1968), S.9 f.
- RISCHBIETER, Henning: Wege und Irrwege des politischen Theaters.  
In: Theater heute 2 (1969), S.14-17
- RISCHBIETER, Henning: Neue Stücke - für welches Theater?  
In: Theater heute 3 (1970), S.36-40
- RISCHBIETER, Henning: Theater zwischen Sozial-Enquete, Agitation  
und Ideologie. In: Theater heute 7 (1970), S.28-30
- RÜHLE, Günther: Versuche über eine geschlossene Gesellschaft.  
In: Theater heute 10 (1966), S.8-12
- RÜHLE, Günther: Revision für Hochhuth. In: Theater heute 11  
(1967), S.3
- RÜHLE, Günther: Beginn der Zusammenfassung. In: Theater heute  
12 (1971), S.10-12
- SCHÄBLE, Gunter: Kein Stück für Rezensenten. In: Theater  
heute 1 (1968), S.38 f.
- SCHULZ, Gudrun: Klassikerbearbeitungen Bertolt Brechts. In:  
Bertolt Brecht II, Text und Kritik (Sonderband) 1972,  
S.138-151

- SCHWAB-FELISCH, H.: Banale Dokumentation. In: Theater heute 12 (1965), S.46
- SCHWAB-FELISCH, H.: Günter Grass und der 17. Juni. In: Merkur 216 (1966), S.291-294
- SCHWAB-FELISCH, H.: Ohne Zustand keine Veränderung. In: Theater heute 12 (1968), S.24 f.
- SPERBER, Manès: Churban oder Die unfaßbare Gewißheit. In: Der Monat 188 (1964), S.7-18
- STRAUß, Botho: Vietnam und die Bühne. In: Theater 1968, S.40
- STRAUß, Botho: Geschichte ist nicht, was geschah. In: Theater 1969, S.42-44
- STRAUß, Botho: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. In: Theater heute 10 (1970), S.61-68
- TÄBNI, Rainer: Die Rolle des „Dichters“ in der revolutionären Politik. Über „Toller“ von Tankred Dorst. In: Akzente 6 (1968), S.493-510
- TANK, Kurt Lothar: Ein deutsches Trauerspiel - durchgerechnet von Günter Grass. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt Nr. 4 (23.1.1966), S.20
- TANK, Kurt Lothar: Viet Nam-Diskurs oder Diktat? In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt Nr. 13 (31.3.1968), S.24
- TANK, Kurt Lothar: Politisches Theater heute. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt (24.5.1970), S.24

- TRIESCH, Manfred: Günter Grass: „Die Plebejer proben den Aufstand“.  
In: Books Abroad 40 (1966), S.285-287
- VÖLKER, Klaus: Brecht-Chronik. In: Bertolt Brecht I, Text und  
Kritik (Sonderband) 1972, S.119-138
- WALBERG, Ernst: Das Dokumentartheater: Vom Ende eines  
Zwischenspiels. In: Kulturbrief 10 (1971), S.4
- WALSER, Martin: Tagtraum vom Theater. In: Theater heute 11  
(1967), S.20-26
- WEISS, Peter: Das Material und die Modelle. In: Theater heute  
3 (1968), S.32-34
- WENDT, Ernst: Tendenzen im Drama - ein Überblick. In:  
Theater 1963, S.75-78
- WENDT, Ernst: Was wird ermittelt? In: Theater heute 12 (1965),  
S.14-18
- WENDT, Ernst: Sein großes Ja bildet Sätze mit kleinem nein.  
In: Theater heute 4 (1967), S.6-11
- WENDT, Ernst: Die Ohnmacht der Experimente. In: Theater heute  
7 (1967), S.8-12
- WENDT, Ernst: Ist der Mensch noch zu retten? In: Theater 1967,  
S.142-144
- WENDT, Ernst: Theater heute - als Medium. In: Theater heute  
12 (1968), S.25 f.
- WOCKER, Karl-Heinz: Szenischer Angriff auf einen Mythos.  
In: Die Zeit (5.5.1967)

